

ARTECONTEXTO

ARTE CULTURA NUEVOS MEDIOS

ART CULTURE NEW MEDIA

DOSSIER: CONTRA-GEOGRAFÍAS DEL ARTE CONCEPTUAL / COUNTER-GEOGRAPHIES OF CONCEPTUAL ART

(M. A. López, J. Barriendos, Taller Historia Crítica del Arte, F. Nogueira, F. Davis)

Páginas centrales / Centre Pages: Yoshua Okón, Esther Ferrer, León Ferrari

CiberContexto • Cine / Cinema • Música / Music • Libros / Books • Críticas / Reviews



Editora y Directora / *Director & Editor:*
Alicia Murría

Coordinación en Latinoamérica
Latin America Coordinators:
Argentina: **Eva Grinstein**
México: **Bárbara Perea**



Equipo de Redacción / *Editorial Staff:*
Alicia Murría, 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 y
José Manuel Sánchez Duarte

Portada / *Cover:*
Envío postal de **PAULO BRUSCKY** a **CLEMENTE PADÍN**.
Cortesía: Archivo Clemente Padín (Montevideo, Uruguay).

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

Miguel A. López, Joaquín Barriendos, Taller Historia Crítica del Arte, Fernanda Nogueira, Fernando Davis, Álvaro Perdices, José Ángel Artetxe, Sonia Prior, María Fernanda Cartagena, Abraham Rivera, Eduardo Bravo, José Manuel Costa, Alicia Murría, Jaime Vindel, Paulina Varas, Agnaldo Farias, Micol Hebron, Sema D'Acosta, Juan Antonio Álvarez Reyes, Kiki Mazzucchelli, Alanna Lockward, Carlos García de Castro, Javier Marroquí, Francisco Baena, Pablo G. Polite, Alfonso López Rojo, Mónica Núñez Luis, Mariano Navarro, Pedro Medina, Luis Francisco Pérez.

Especial agradecimiento / *Special thanks:*

A Miguel A. López por su colaboración en este dossier
To Miguel A. López for his help in the production of 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. Prograf 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 2009

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 2009.



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.
Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos: www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Primera página / *Page One*

- 4 Un comienzo de temporada más triste que alegre / *Some Sad Notes at the Start of the New Season*
ALICIA MURRÍA

Dossier: Contra-geografías del arte conceptual / *Counter-Geographies of Conceptual Art*

- 10 Desclasificar el cuerpo (conceptual). Impugnar políticamente el conceptualismo latinoamericano
Declassifying the (Conceptual) Body. Politically Challenging Latin American Conceptualism
MIGUEL A. LÓPEZ
- 18 (Bio)políticas de archivo. Archivando y desarchivando los sesenta desde el museo de arte
Archive (Bio)Politics. Archiving and Dearchiving the 1960s from the Art Museum
JOAQUÍN BARRIENDOS
- 26 Conjugar el pasado plural: Hacia una historia crítica del Taller 4 Rojo
Conjugating the Past Plural: Toward a Critical History of the Taller 4 Rojo
TALLER HISTORIA CRÍTICA DEL ARTE
- 34 Gestionar la precariedad. Potencias poético-políticas de la red de arte correo
Managing Precariousness. The Poetic-Political Powers of the Mail Art Network
FERNANDA NOGUEIRA y FERNANDO DAVIS

Páginas Centrales / *Central Pages*

- 42 Entrevista con Yoshua Okón a propósito de White Russians
Interview with Yoshua Okon, a propos of White Russians
ÁLVARO PERDICES
- 54 «Soy Feminista, con mayúscula». Entrevista a Esther Ferrer
"I'm a Feminist with a Capital F". Interview with Esther Ferrer
JOSÉ ÁNGEL ARTETXE
- 62 Un encuentro con León Ferrari / *A Meeting with León Ferrari*
SONIA PRIOR

- 74 **CiberContexto**
Geopolítica y redes / *Geopolitics and Networks*
MARÍA FERNANDA CARTAGENA

- 80 **Cine / Cinema**
Reseñas / *Reviews* EDUARDO BRAVO
Loos ornamental / *Ornamental Loos* ABRAHAM RIVERA

- 84 **Música / Music**
Reseñas / *Reviews* ABRAHAM RIVERA
¿Recuerdan los androides un pasado eléctrico? / *Do Androids Remember an Electric Past?*
JOSÉ MANUEL COSTA

- 88 **Libros / Books**
Reseñas / *Reviews* ALICIA MURRÍA · FERNANDA NOGUEIRA
Descentramientos políticos, dilemas irresueltos / *Political Decentralisations, Unsolved Dilemmas*
JAIME VINDEL

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



Some Sad Notes at the Start of the New Season

The first piece of bad news which shook us this season, in mid-September, was the wholly unexpected death of Juan Antonio Ramírez. With his passion, irony and honesty, Ramírez personified the intellectual who often swims against the tide in order to shed light on innovative trends and perspectives, both within and without the study of historic avant-garde movements, architecture and the analysis of current artistic production. A teacher, essayist and critic, he wrote some 30 books, a number of which have become essential texts in our field. His absence leaves a profound sense of emptiness in the world of art theory, as well as in the training of new researchers. We are left with his work and our fond memories of him.

Scarcely a month later, we were shocked by the news of another passing, that of Chema Alvargonzález, an artist who had been based in Berlin for two decades, where he produced his work while also being involved in collaborative endeavours, such as *GlogauAir*, an artist residency space and exhibition centre, which became a meeting point for artists from all over the world, but especially Spain and Latin America.

Almost at the same time, another dreadful event took place, when fire destroyed around 2,000 pieces and the archives belonging to the late Brazilian artist Helio Oiticica (an essential figure whose importance has only become acknowledged since his premature death in 1980). Shock was quickly followed by indignation at the neglect that was involved. The news from Rio de Janeiro was illustrated by the photograph of Helio's devastated brother, the architect Cesar Oiticica, who had been custodian of the huge legacy. The works had been temporarily stored in a warehouse next to his home, after being removed from the Centro Municipal de Arte Helio Oiticica over financial disagreements. One cannot help but wonder how such a hugely important collection could have been left in such a precarious situation. It has been a loss to us all, but the blame for this event, which must also fall on Oiticica's heirs, must be laid on Brazil's cultural institutions.

Other developments in the past few months included changes in the management of a number of Spanish museums and institutions. José Lebrero left his post as director of the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), in Seville, to assume his new duties as director of the Museo Picasso, in Malaga. Agustín Pérez Rubio was named head of the Museo de Arte Contemporáneo (MUSAC), in León, a promotion from his previous post as deputy director. At the Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC), in Santiago de Compostela, the Portuguese curator Miguel Von Haffe was appointed director, becoming the first foreigner to take on this role at a Spanish museum. Lastly, Alicia Fernández was designated as the new director of the Sala Rekalde, in Bilbao. While the earlier appointments were made through public competitions, in Rekalde this procedure was dispensed with. It has drawn much criticism, not of the person named, but because it represents a break with a practice of transparency which has been adhered to in most Spanish regions. Those who contend that the Good Practices Document is not an effective instrument, on the grounds that any democratic procedure can be manipulated, should be reminded that the procedure might just as well be perfected and broadened; for instance, the criteria on which the judges base their decisions –the merits that in their view justify the choice of a particular candidate– could be made public, and, above all, the proposals for the museum that each candidate puts forward.

Lastly, we would like to congratulate two of ARTECONTEXTO's closest contributors: Agnaldo Farias, who has been named guest curator at the upcoming São Paulo Biennial, directed by Moacir Dos Anjos, and, in our own country, Santiago B. Olmo, who has been appointed as curator of the next edition of the Pontevedra Biennial.

ALICIA MURRÍA

Un comienzo de temporada más triste que alegre

La primera de entre las malas noticias que nos sacudió, a mediados de septiembre, fue el repentino fallecimiento de Juan Antonio Ramírez. Apasionado, irónico y honesto encarnaba al intelectual que navega a menudo contra corriente para alumbrar aspectos y perspectivas renovadores, ya fuera en el estudio de las vanguardias históricas, la arquitectura o el análisis de la producción artística actual. Profesor, ensayista, crítico, fue autor de una treintena de libros, algunos de los cuales han sido textos de referencia en nuestra formación. Su ausencia deja un vacío profundo en el campo de la teoría del arte y también en el de la formación de nuevos investigadores. Nos queda su obra y su entrañable recuerdo.

Apenas trascurrido un mes nos impacta otra desaparición, la de Chema Alvargonzález, artista afincado en Berlín desde hace dos décadas, ciudad en la que desarrolló su obra y donde también impulsó proyectos de colaboración como *GlogauAir*, espacio para la residencia de artistas y centro de exposiciones, que se convirtió en punto de encuentro de creadores de todas las geografías pero especialmente de españoles y latinoamericanos.

Casi a la vez, otro acontecimiento sobrecogedor: el incendio de alrededor de 2.000 obras y los archivos del artista brasileño Helio Oiticica, una figura de importancia capital cuyo nombre no ha hecho sino agrandarse desde su temprana desaparición en 1980. A la sorpresa seguía la indignación por que algo así pueda llegar a suceder. La información llegaba desde Rio de Janeiro ilustrada con la fotografía del afligido hermano, el arquitecto Cesar Oiticica, quien ostentaba la custodia del enorme legado. Nos enterábamos así de que las obras estaban depositadas en un almacén anexo a su domicilio de forma provisional, ya que habían sido retiradas del Centro Municipal de Arte Helio Oiticica por desavenencias económicas. Imposible no preguntarse cómo la custodia de un patrimonio de tal relevancia ha sido desprotegido de semejante forma. Esta pérdida es de todos pero la vergüenza de este suceso, que también recae sobre los herederos, debe caer a plomo sobre las instituciones culturales brasileñas.

De otro lado, y al margen de estas tristezas, los últimos meses han estado marcados por cambios en la dirección de varios museos y centros de nuestra geografía. José Lebrero ha pasado de dirigir el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), en Sevilla, al mismo puesto en el Museo Picasso de Málaga. Agustín Pérez Rubio ha sido nombrado al frente del Museo de Arte Contemporáneo (MUSAC), en León, del que era subdirector. En el Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC), en Santiago, el portugués Miguel Von Haffe ha sido elegido nuevo director, convirtiéndose en el primer extranjero que asume este cargo en un museo de nuestro país. Por último, Alicia Fernández ha sido designada al frente de la Sala Rekalde, en Bilbao. Si los anteriores nombramientos se han realizado tras un concurso público, en Rekalde se ha prescindido de este procedimiento. No ha gustado la designación, no por la persona elegida sino por que rompe una dinámica de transparencia que está siendo aceptada por la mayoría de las Comunidades Autónomas. A quien opine que la aplicación del Documento de Buenas Prácticas no es una herramienta eficaz, ya que todo procedimiento democrático puede ser manipulado, se le podría contestar que también puede ser perfeccionado y ampliado; un buen ejemplo sería que los criterios que argumentan las decisiones de los jurados, los merecimientos que a su juicio justifican la elección de un determinado candidato, se hiciesen públicos y, sobre todo, que lo fuera el proyecto museográfico que el nuevo responsable va a desarrollar.

Por último, queremos felicitar a dos de los más estrechos colaboradores de ARTECONTEXTO: Agnaldo Farias, nombrado curador invitado en la próxima Bienal de São Paulo, que dirige Moacir Dos Anjos. Y, en nuestro territorio, a Santiago B. Olmo, que ha sido elegido comisario de la próxima edición de la Bienal de Pontevedra.

ALICIA MURRÍA



Contra-geografías del arte conceptual
Counter-Geographies of the Conceptual Art

DOSSIER

URUGUAY:

ILS METTENT
LES POÈTES
EN
PRISON !!



Burlar el conceptualismo:

Prácticas antagonistas en América Latina

Durante la última década un gran número de prácticas experimentales producidas en América Latina en los años 60 y 70 ha empezado a invadir museos, ferias, bienales, y a protagonizar seminarios, exposiciones, libros y catálogos a escala internacional, situando estas prácticas como eje de las narraciones que intentan trazar los llamados hitos “inaugurales” del conceptualismo a escala global.

Antes que situar el “conceptualismo latinoamericano” como un lugar habitual desde el cual “leer” las geografías estéticas de la época (asumiendo de antemano la “conceptualidad” de las obras), tratamos aquí de interrogar sobre el rol político que cumple aquella categoría, sus formas de asignación simbólica y la geopolítica inscrita en sus transacciones discursivas. Una problematización ésta que abre la posibilidad de repensar políticamente experiencias críticas ubicadas fuera del discurso en boga.

El presente dossier ha sido elaborado por varios investigadores de la **Red Conceptualismos del Sur**, una plataforma internacional independiente de trabajo, pensamiento y reactivación crítica de distintas experiencias estético políticas en América Latina que, actualmente, está trabajando en colaboración con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Outwitting Conceptualism:

Antagonistic Practices in Latin America

In the last decade, a large number of experimental practices conducted in Latin America in the 1960s and 70s have begun to invade museums, fairs and biennials, in addition to becoming the subject of seminars, exhibitions, books and catalogues around the world, placing them at the heart of a series of narratives which seek to trace the so-called “inaugural” milestones of Conceptualism on a global scale.

Rather than establishing “Latin American Conceptualism” as a common place from which to “read” the aesthetic geographies of the time (taking for granted the “conceptual” nature of the works), we have attempted to examine the political role played by this movement, its forms of symbolic assignation and the geopolitics which underlie its discourse-related transactions. This approach offers a chance to re-examine, from a political point of view, a series of critical experiences outside the prevailing discourse of the day.

This dossier has been produced by several researchers from the **Web of Southern Conceptualism**, an independent international platform for work, thought and the critical reactivation of several aesthetic-political experiences in Latin America, which is currently working with the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Archivo Tucumán Arde en la exposición *La Normalidad*, 2006. Buenos Aires. Cortesía: Archivo Graciela Carnevale.

Desclasificar el cuerpo (conceptual).

Impugnar políticamente

el conceptualismo latinoamericano

MIGUEL A. LÓPEZ*

Tras un repaso por la última década no es difícil advertir la proliferación de relatos que han intentado reposicionar, tanto dentro como fuera de América Latina, aspectos olvidados de prácticas críticas locales producidas en los años 60 y 70. Desde la exposición *Global Conceptualism. Points of Origin. 1950s-1980s*, exhibida en Nueva York en 1999, hasta las recientes y numerosas antologías internacionales sobre arte conceptual, la presencia del llamado “conceptualismo latinoamericano” ha crecido de forma acelerada.

No cabe duda que nos encontramos ante un escenario abiertamente receptivo, cuando no deseante, de incorporar aquel elemento “diferencial” en el corazón de las narraciones centrales. Pero lejos del entusiasmo impregnado por los mercados internacionales y el interés renovado de instituciones por poseer aquello que años antes era material empolvado en armarios y cajones, urge preguntarnos: ¿A qué responde este nuevo interés por aquellos pasados radicales? ¿Cómo retornan esas prácticas que se pretendieron efímeras?

Contra-historia

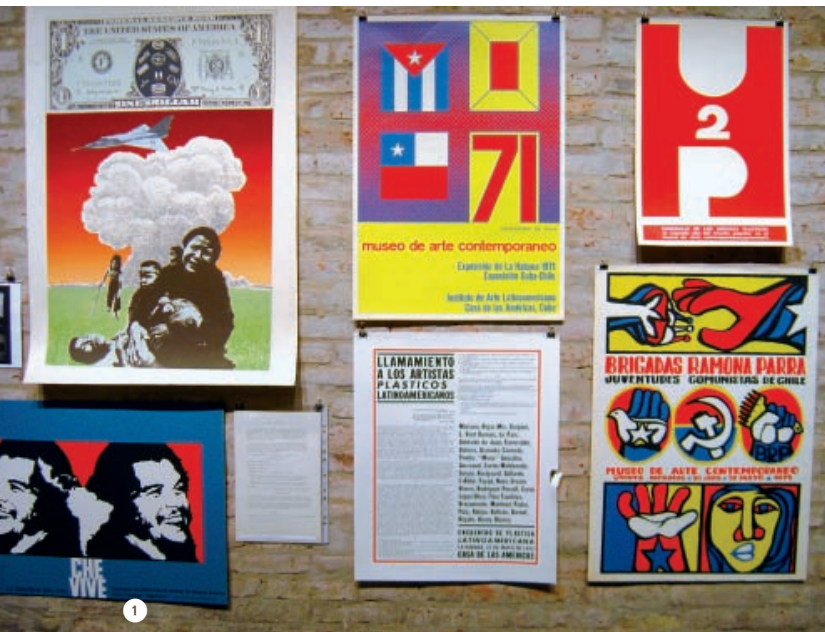
Hasta hace no mucho la gran mayoría de las historiografías sobre arte moderno y contemporáneo era lo que se podría definir como «cartografías identitarias»¹. Es decir, ejercicios cuya voluntad descriptiva intentaba dar cuenta de su objeto de estudio a partir de un conjunto de características tangibles, medianamente identificables dentro de un espacio geográfico e histórico aparentemente reconocible. En esa habitual metodología el “arte conceptual” ha sido y es, incluso en sus ligeras variaciones, una configuración cuya identidad parece posible de rubricar y en donde la tarea historiográfica es la de un agente se-

creto que va a la búsqueda de los restos aún perdidos del conceptualismo a fin de incorporarlos a esa gran topografía de lo visible.

Sin ir muy lejos, un libro como *Orígenes del arte conceptual en Colombia (1968-1978)*² de Álvaro Barrios lo ejemplifica: una narración compuesta de entrevistas a distintos protagonistas de la época que guían al personaje principal –el propio artista–, quien luce a cada paso más convencido de que está cerca de redimir ese elemento conceptualista no reconocido. Al final de su lectura uno podría concluir que el “arte conceptual colombiano” parece haber recuperado por fin la historia que se le había extraviado.

E incluso aún más cerca, un libro como *Didáctica de la Liberación. Arte conceptualista latinoamericano*³ de Luis Camnitzer pese a su alta criticidad en torno al uso táctico de lo que llama “conceptualismo” –diferenciándolo de “arte conceptual” en tanto progresión posminimalista de reducción del objeto– y la filiación contextual deliberadamente conflictiva y politizante del grupo guerrillero uruguayo de los Tupamaros, la pedagogía de Paulo Freire y la Teología de la Liberación, no puede evitar caer a lo largo de su relato en cierto afán taxonómico y clasificatorio sobre artistas y obras⁴. Algo que puede ser leído como un involuntario retorno al orden que procura no dejar elementos fuera de ese contenedor inagotable que consideramos es la historia.

Pero hagamos también un ejercicio inverso. Imaginemos una tarea cartográfica que no está interesada en buscar los fragmentos del arte conceptual, y que incluso desprecie que existan tales pedazos. Una cartografía crítica que se proponga desplegar aquella etiqueta observando sus usos y advirtiendo cómo empieza a producir iden-



Las imágenes 1 a 6 corresponden a la instalación *Inventario 1965-1975*. Archivo Graciela Carnevale. Centro Cultural Parque de España, Rosario. Cortesía: Archivo Graciela Carnevale

tidades en contextos distintos. Lo que importa aquí ya no son las semejanzas formales o fechas de producción de obras capaces de guiarnos fehacientemente hacia el reconocimiento de aquella nomenclatura (y sus derivados regionales como conceptualismo “argentino”, “brasileño” o “latinoamericano”), sino, por el contrario, detectar cómo esas narraciones han construido una corporalidad y unas formas de visibilidad de aquello que pretenden describir, gestionando su lugar dentro y fuera de la institución, y dispersándolo luego ya convertido en saber específico.

Desde esta perspectiva toda posible identidad del conceptualismo surge como efecto de un conjunto heterogéneo de gestiones políticas, cuyas formas públicas de organización, de discurso y de visibilidad hacen y deshacen intermitentemente aquella subjetividad.

Multitud

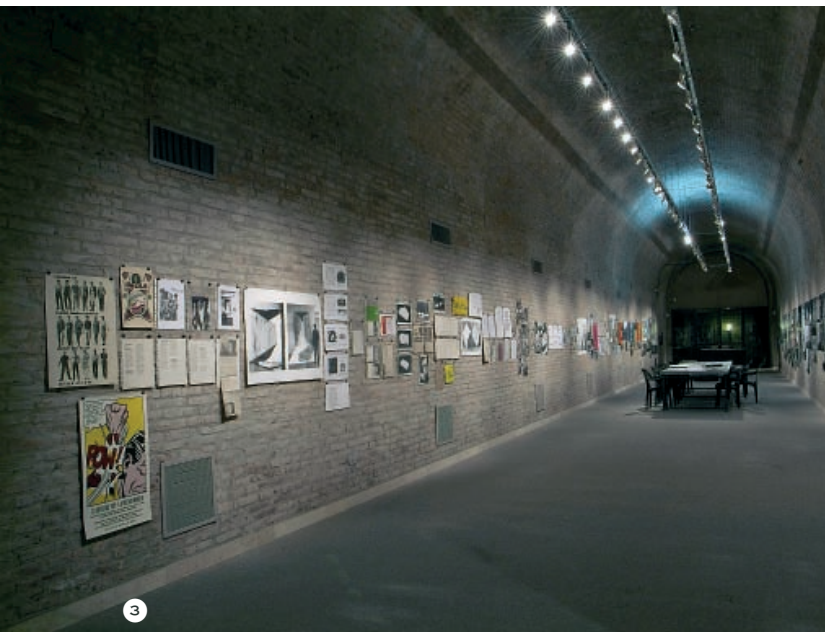
Hace poco menos de un año la exposición *Inventario 1965-1975*. *Archivo Graciela Carnevale*, organizada al cumplirse 40 años de una experiencia como Tucumán Arde, planteó una de las lecturas más agudas y críticas dentro de las aproximaciones curatoriales recientes que se han realizado en torno a los episodios de radicalización y ruptura del 68 argentino, posteriormente encumbrados como hito “conceptualista”.

El equipo curatorial⁵ propuso una operación de desmontaje del mito a través de un dispositivo dividido en tres secciones, centrado en la presentación del archivo conservado por Graciela Carnevale. La primera sección era un corredor completamente vacío, con haces

de luz apuntando solitariamente a las paredes y el suelo, ambientado sólo con una proyección aleatoria de fotografías del proceso de investigación del grupo de artistas de Buenos Aires y Rosario en 1968, y la superposición sonora de diversas entrevistas realizadas en los 90 a sindicalistas, artistas y dirigentes estudiantiles, protagonistas y testigos de algunas de las acciones⁶.

El segundo espacio desplegaba ampliamente el archivo duplicado de Carnevale, en las paredes y en las mesas para su consulta y uso: fotografías, afiches, catálogos, escritos y manifiestos de los distintos momentos de la vanguardia argentina y, además, producción gráfica, imágenes y otros documentos de experiencias similares en el cruce de arte y política en distintos escenarios del continente, los cuales habían llegado por diferentes vías al archivo (desde serigrafías del Taller 4 Rojo en Colombia, afiches de las Brigadas Ramona Parra durante el gobierno socialista de Allende en Chile o carteles de exposiciones en La Habana), desbordando la localización de la experiencia. Un ambiente que componía una narración polifónica de historias aún hoy inarticuladas y potenciales, y cuyo disenso crítico es necesario liberar⁷.

El tercer y último corredor era quizá el más efectivo: una larga pared documentaba la “historia de la recepción” de Tucumán Arde a través de una cartografía exhaustiva de todas las instancias en las cuales había sido recuperada, citada, exhibida o directamente referida. Se incluían boletines de difusión activista, “obras de arte” –como el manifiesto de Juan Pablo Renzi, *La Nueva Moda* (1971) presentada al CAYC–, revistas de poesía visual, publicaciones de crítica políti-



ca y análisis social, libros de Historia del Arte –como *Six Years: The Desmaterialization of the Art* (1973) de Lucy Lippard–, además de catálogos de las exposiciones donde fue exhibida, mostrando incluso las cartas de invitación de instituciones (como el MNCARS, el MACBA o el Museum of Fine Arts de Houston), los protocolos políticos y económicos asumidos, las fotografías del montaje en cada ocasión y toda la documentación existente de cada una de sus recientes y no tan recientes apariciones. Una mesa en paralelo ponía a disposición del visitante cada una de esas publicaciones, incluyendo el catálogo de la Documenta 12 (2007), una de sus apariciones más comentadas –también criticadas, así como gran parte del discurso curatorial de Roger Buergel– y que marca, sin duda, uno de los puntos culminantes en su ascenso vertiginoso.

Frente al celebrado ingreso al canon de Tucumán Arde, e incluso de su afirmación reiterada como hito fundante del conceptualismo latinoamericano –“madre” del arte activista, como lo recalca críticamente la historiadora Ana Longoni–, lo que se ponía en evidencia eran precisamente sus formas de construcción discursiva, sus usos, las retóricas bajo las cuales fue inscrita en momentos distintos, su conversión en mercancía y “botín de guerra” del coleccionismo privado: su devenir mito. Así, la vuelta al archivo apostaba por recuperar un encañamiento de acontecimientos artísticos y políticos imposibles de reducir al congelamiento de eso llamado Tucumán Arde, actualizando su radical criticidad en tanto ejercicio mismo de desclasificación –afirmando como “acto político” la impugnación de toda asignación previa de los cuerpos.

Inventario propone una desmitificación que extravía el “hito” Tucumán Arde para devolvernos a una trama compleja de estallidos y rupturas imposibles de reducir como experiencia y que exigen hablar desde su dispersión y múltiples antagonismos. Exponiendo con ello la condición escenificada de sus apariciones posteriores y preguntando abiertamente por la “politicidad” de cada una de estas y, más aún, de todo mecanismo expositivo.

Desidentificar

Resulta crucial preguntarnos hoy por los procesos de asignación de lugar en la construcción del llamado conceptualismo latinoamericano. La pregunta es ciertamente política y nos obliga reconsiderar de qué forma liberar la energía emancipadora de cada una de estas experiencias habitualmente inscritas bajo el principio ordenador de la Historia –“historiografías identitarias” ya devenidas actas de vigilancia de los nuevos aparatos de control mercantil, institucional y discursivo. Se trata sin duda de imaginar modos de desplazarnos de un ejercicio cartográfico normativo hacia una desregulación de los flujos que construyeron aquellos canales de significado, poniendo en marcha operaciones que, antes que identificar, desterritorialicen toda su discordia. Y dejar fluir lo que aquellas emergencias estéticas de formas desprovistas de nombre revelan en tanto apertura a una multiplicidad de sujetos políticos.

* Miguel A. López es artista visual, investigador y curador independiente. Actualmente cursa la beca del Programa de Estudios Independientes del MACBA.



Cartel de la convocatoria a la I Bienal de Arte de Vanguardia, 1968.

Tercera fase de la campaña Tucumán Arde. Cortesía: Archivo Graciela Carnevale.

Portada de la revista OVUM 10, n. 9, dirigida por **CLEMENTE PADÍN**.

Montevideo, diciembre de 1971. Cortesía: Archivo Graciela Carnevale.

NOTAS

- 1.- Así lo anota Beatriz Preciado al reflexionar sobre la construcción historiográfica de ciertos relatos dominantes en torno a políticas sexuales y de género. Ver: Preciado, Beatriz. "Cartografías *Queer*: El *flâneur* perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o cómo hacer una cartografía 'zorra' con Annie Sprinkle". En: Cortés, José Miguel (ed.). *Cartografías Disidentes*. SEACEX. Barcelona, 2008.
- 2.- Barrios, Álvaro. *Orígenes del arte conceptual en Colombia (1968-1978)*. Alcaldía Mayor de Bogotá, 1999.
- 3.- Camnitzer, Luis. *Didáctica de la Liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. CENDEAC. Murcia, 2008.
- 4.- Sin duda el mayor mérito del libro es el establecimiento de coordenadas locales de lectura para reconsiderar la aparición de nuevas gramáticas de intervención estética y política en los 60 y 70. Por otro lado, si bien la estrategia teórica del autor de separar "conceptualismo" y "arte conceptual" me parece útil, la dejo aquí de lado

premeditadamente para considerar una vía crítica que no sea la apertura lateral del concepto sino la posibilidad de desmontar los modos de asignación de lugar de cualesquiera nociones.

5.- Los curadores fueron Graciela Carnevale, Ana Longoni, Fernando Davis y Ana Wandzik. Este proyecto fue el primer experimento de activación política de la Red Conceptualismos del Sur, organizado en el Centro Cultural Parque de España de Rosario (3 de oct. - 9 nov., 2008).

6.- Estas entrevistas fueron realizadas por Ana Longoni y Mariano Mestman durante el proceso de investigación convertido luego en el libro *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. El Cielo por Asalto. Buenos Aires, 2000 (Reedición: Eudeba, 2008).

7.- En ese espacio se desarrollaron lecturas públicas del archivo por historiadores, activistas y artistas invitados a lo largo de la exposición.

Declassifying the (Conceptual) Body.

Politically Challenging

Latin American Conceptualism

MIGUEL A. LÓPEZ*

A brief look back at the last decade is enough to observe the proliferation of narratives which have attempted to reposition, both in and outside Latin America, forgotten aspects of local critical practices in the 1960s and 70s. From the exhibition *Global Conceptualism. Points of Origin. 1950s-1980s*, on display in New York in 1999, to the recent and numerous international anthologies on conceptual art, the presence of so-called “Latin American Conceptualism” has increased at a frenzied pace.

There is no doubt that we are facing an openly receptive setting to the integration of a “differential” element at the heart of central narratives. However, far from the enthusiasm of international markets and the renewed interest on the part of institutions to possess that which used to sit gathering dust in drawers and wardrobes, we must wonder, what is the origin of this newfound interest in that radical past? How to return to the practices which were considered to be ephemeral?

Counter-History

Until not very long ago, the vast majority of historiographies on modern and contemporary art could be defined as “cartographies of identities”¹. In other words, their descriptive purpose centred on making sense of their subject-matter on the basis of a series of tangible characteristics, which were fairly easy to identify within a recognisable geographic and historic space. In the context of this methodology, “conceptual art” has been, and is, despite its slight variations, a configuration whose identity it seems possible to define, and where the historiographical task resembles that of a secret agent in search of the still-lost remains of conceptualism, with the purpose of including them in that typography of the visible.

This is exemplified by books such as *Orígenes del arte conceptual en Colombia (1968-1978)* [Origins of Conceptual Art in Columbia (1968-1978)]², by Álvaro Barrios: a narrative made up of interviews with different figures of the time, who guide the main character –the artist himself–, as he becomes increasingly convinced that he is close to redeeming that unrecognised conceptualist element. After reading this book, one could conclude that “Columbian conceptual art” seems to have finally found the history it had lost.

In addition, a book like *Didáctica de la Liberación. Arte conceptualista latinoamericano* [Didactics of Liberation. Conceptualist Latin American Art]³, by Luis Camnitzer, despite its intense criticism of the tactical use of what he calls “conceptualism” –to set it apart from “conceptual art” in terms of its post-minimalist progression towards the reduction of the object– and its deliberately antagonistic and political contextual relationship with the Uruguayan guerrilla group the Tupamaros, the teachings of Paulo Freire and the Theology of Liberation, it cannot escape a certain sense of taxonomy and classification with regards to artists and works⁴. This can be seen as an involuntary return to order, an attempt to avoid leaving anything out of that endless container that we call history.

However, we should also carry out the opposite exercise. Let us imagine a cartographical task which is not interested in seeking the fragments of conceptual art, to the extent that it does not even believe they exist. A critical cartography which aims to unfold that label, observing its uses and the way it begins to produce identities in different contexts. What is important here are not the formal similarities or the dates on which were produced works capable of guiding us towards the recognition of this definition (and its regional variations, such as “Argentinean”, “Brazilian” and “Latin American” conceptualism), but



Tucumán Arde Archive, at the exhibition *Creatividad Colectiva*, 2005. Kassel.
 Courtesy: Archivo Graciela Carnevale.

rather, to detect the way these narratives have constructed a physicality and a series of visibility forms of that they attempt to describe, managing its position within and without the institution, and circulating it once it has become a specific form of knowledge.

From this perspective, any possible conceptual identity emerges as the effect of a diverse group of political operations, whose public forms of organisation, discourse and visibility alternatively create and destroy that subjectivity.

Multitude

Just under a year ago, the exhibition *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale*, organised on the occasion of the 40th anniversary of Tucumán Arde, offered one of the sharpest and most critical interpretations among recent curatorial analyses, of the episodes of radicalisation and rupture in Argentina, in 1968, which were later honoured as a “conceptual” milestone.

The curatorial team⁵ proposed an operation whereby the myth would be deconstructed through a device divided into three sections, focusing on the presentation of the archive preserved by Graciela Carnevale. The first section was a completely empty corridor, with lonely beams of light illuminating the walls and the floor, and featuring only a random projection of photographs of the research process conducted by the group of artists from Buenos Aires and Rosario in 1968, and the superimposed audio from several interviews, carried out in the 90s, with union members, artists and student leaders, the stars and witnesses of some of the actions⁶.

The second space amply displayed Carnevale’s duplicate archive, on the walls and on the tables, so that they could be consulted and used: photographs, posters, catalogues, texts and manifestos from the various phases of the Argentinean Avant-Garde. In addition, we can find graphic works, images and other documents narrating

similar experiences from the time when art and politics came together in several Latin American locations, all of which reached the archive in different ways (ranging from silk-screen prints by the Taller 4 Rojo in Colombia, posters of the Brigadas Ramona Parra during Allende’s Socialist government in Chile, and exhibition notices in Havana), going beyond the context in which the experience took place. This was an atmosphere offering a polyphonic narrative of stories which are yet to be told, whose critical dissension must be defused⁷.

The third and final corridor was perhaps the most effective: a long wall documented the “history of the reception” of Tucumán Arde through an exhaustive cartography of all the times in which it had been mentioned, exhibited or referred to. The space displayed activist bulletins, “works of art” –such as the manifesto by Juan Pablo Renzi, *La Nueva Moda* (1971) [The New Trend] presented at the CAYC–, visual poetry magazines, political criticism and social analysis publications, art history books –such as *Six Years: The Desmaterialization of the Art* (1973) by Lucy Lippard–, as well as catalogues from the exhibitions where it was on show, and even the invitation letters from the institutions that held these exhibitions (such as the MNCARS, the MACBA and the Museum of Fine Arts, Houston), the political and economic protocols adopted, the photographs of each exhibition and all the documents regarding each of its recent, and not so recent, appearances. A table arranged in parallel to the corridor made available to visitor each of those publications, including the catalogue for Documenta 12 (2007), which was one of its most talked-about appearances –during which it was also criticised, as was a large part of Roger Berge’s curatorial discourse – and which marks, without a doubt, one of the high points of its frenzied ascent.

In the face of the celebrated inclusion in the canon of Tucumán Arde, as well as its reiterated definition as the milestone which gave rise to Latin American conceptualism – “the mother” of activist art, as emphasised by the historian Ana Longoni–, what was revealed was its forms of discursive construction, its uses, the rhetoric which defined its participation in various moments, its transformation into merchandise and “loot” of private collecting: its metamorphosis into legend.

In this way, the return to the archive was a way of resuscitating a chain of artistic and political events which could not be reduced to the freezing of what we know as Tucumán Arde, updating its radical critical perspective by transforming it into an exercise in decategorisation –describing the denial of the bodies’ prior roles as a “political act”.

Inventario proposes a demythification which annuls the “milestone” interpretation of Tucumán Arde in order to take us back to a complex network of explosions and fissures, which cannot be reduced to a mere experience, and which must be described on the basis of their dispersion and numerous opposers. In this way, it is possible to expose the staged nature of their appearances, and openly question the “political aspects” of each of these appearances, and, to take it further, of any exhibition mechanism.

Deidentifying

It has become crucial to question the processes of assignment of a place in the construction of the so-called Latin American conceptualism. The issue is undeniably political, and forces us to reconsider the way in which to liberate the emancipating energy of each of these experiences, which are usually arranged under the organising principles of history –“identity historiography”, transformed into custodian of the new devices for mercantile, institutional, and discursive control. Undoubtedly it is a matter of imagining the ways in which we can move away from the ruling cartography toward a deregulation of the trends which built those channels of meaning, launching operations which, rather than identify, deterritorialised its entire discord. In addition we must allow the result of these emerging aesthetics of nameless forms to flow, by being open to a multitude of political subjects.

* Miguel A. López is a visual artist, researcher and independent curator. He is currently on the scholarship for the Independent Study Programme of the MACBA.

NOTES

1 As pointed out by Beatriz Preciado when reflecting on the historiography construction of certain prevailing narratives regarding sexual and gender politics. See Preciado, Beatriz. “Cartografías *Queer*: El *flâneur* perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o cómo hacer una cartografía ‘zorra’ con Annie Sprinkle”, in: Cortés, José Miguel (ed.). *Cartografías Disidentes*. SEACEX. Barcelona, 2008.

2 Barrios, Álvaro. *Orígenes del arte conceptual en Colombia (1968-1978)*. Alcaldía Mayor de Bogotá, 1999.

3 Camnitzer, Luis. *Didáctica de la Liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. CENDEAC. Murcia, 2008.

4 Undoubtedly, the book’s greatest achievement is establishing a set of local coordinates for interpretation, in order to reconsider the appearance of new forms of aesthetic and political intervention in the 1960s and 70s. On the other hand, while the author’s theoretical strategy of separating “conceptualisms” from “conceptual art” seems useful, I am deliberately disregarding it here in order to consider a critical path which is not based on the lateral opening of the concept, but rather the possibility of removing the forms of assignment of a place of either of these notions.

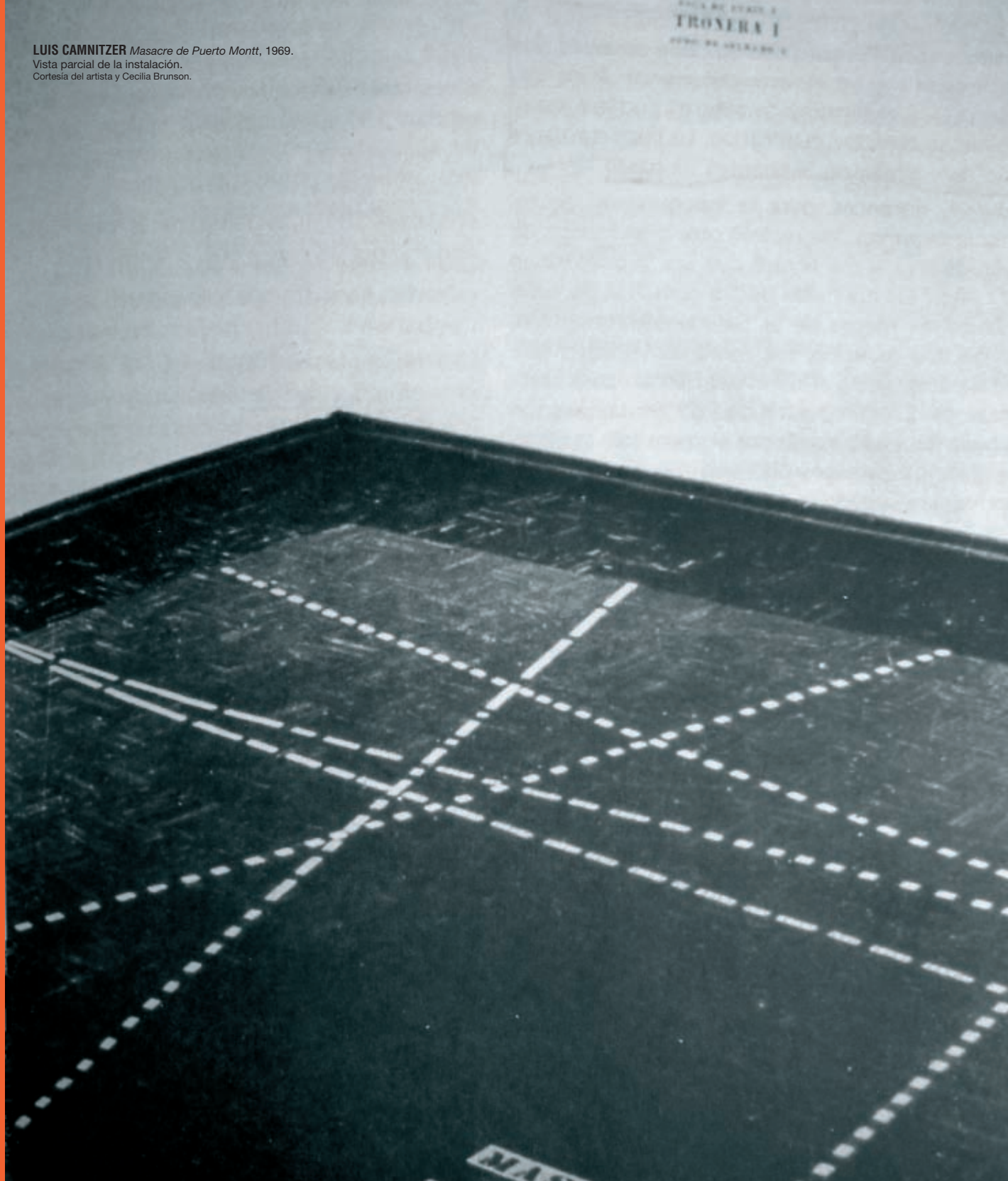
5 The curators were Graciela Carnevale, Ana Longoni, Fernando Davis and Ana Wandzik. This project was the first political activation experiment conducted by the Web of Southern Conceptualisms, organised at the Centro Cultural Parque de España de Rosario (3rd of October – 9th of November, 2008).

6 These interviews were conducted by Ana Longoni and Mariano Mestman during the research process which would eventually become the book *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. El Cielo por Asalto. Buenos Aires, 2000 (Reissue: Eudeba, 2008).

7 This space was home, while the exhibition took place, to public readings of the archive by historians, activists and guest artists.



LUIS CAMNITZER *Masacre de Puerto Montt*, 1969.
Vista parcial de la instalación.
Cortesía del artista y Cecilia Brunson.



(Bio)políticas de archivo.

Archivando y desarchivando los sesenta

desde el museo de arte ¹

JOAQUÍN BARRIENDOS*

La organización sin ánimo de lucro INCUBO, la Galería Metropolitana de Santiago de Chile y el artista uruguayo Luis Camnitzer se unieron en 2006 para “perpetrar un atentado expositivo”. El afectado debía ser el olvido o, mejor dicho, los imaginarios archivísticos y las políticas institucionales de los museos que dejaron en la desmemoria una intervención que el propio Camnitzer había instalado en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago en el año 1969. Bajo el título *Masacre de Puerto Montt*, Camnitzer había operado en aquella ocasión un tipo de denuncia política a través de la cita conceptual de un acontecimiento brutal (antesala sin duda de la dictadura que viviría Chile poco tiempo después) en el cual un grupo de modestos pobladores había sido masacrado por un cuerpo de carabineros con el fin de expropiar sus tierras. La idea del “atentado expositivo” era simple y contundente: volver a montar la instalación *Masacre de Puerto Montt* treinta y siete años después con la intención de rescatarla del olvido y convertirla en una fuerza disruptiva en el presente. En palabras de la curadora de la muestra, Cecilia Brunson, dicha exposición se concebía como una “reconstrucción histórica” que tomaba como punto de partida “la naturaleza” del nuevo emplazamiento. La Galería Metropolitana fue elegida por «su impecable trayectoria, por su cercanía a las manifestaciones sociales al interior del arte, por su austeridad, elegancia y flexibilidad»².

La esquematización clínico-forense de la escena del crimen y la descarnada simpleza constructivista con la que el artista había dado forma a la arquitectura criminal del suceso –despojándolo de toda

representación estética de la violencia y de la victimización– inauguró un tipo de práctica conceptual y una forma del arte político que, por su radicalidad, pasó prácticamente inadvertido y a la sombra de otras formas de arte político en boga por aquellos años. Conscientes no sólo de dicho olvido sino también de que los asesinatos siguen impunes en nuestros días, los curadores-restauradores de *Masacre de Puerto Montt* (2006) se dieron a la tarea de reconstruir la instalación. Para ello, montaron en la Galería Metropolitana un cubo blanco que ellos mismos catalogaron de “cápsula”, con la función de «[activar] la memoria sin comprometer el contenido de la obra». La finalidad de este cubo blanco era servir como contenedor de la “reconstrucción histórica” de la instalación de 1969.

A la luz de la idea de los curadores de concebir “la naturaleza” institucional de la Galería Metropolitana como garantía para llevar a cabo una reactivación fiel a la memoria sensible de la pieza original, la estrategia de aislar la obra en una cápsula para que pudiera impactar de manera directa el presente, nos sugiere las siguientes preguntas: ¿dicho aislamiento convierte el reemplazamiento de la instalación en una nueva “obra de arte” o, por el contrario, lo que hace es más bien generar un “nuevo documento” de la obra original? ¿Hasta qué punto es posible retrotraer el contenido de una obra de arte (la cual consistió precisamente en interferir en el contexto de su época) desde su “momento histórico” hasta el presente y hasta qué punto es deseable disociarlo, al mismo tiempo, de las condiciones que determina su nuevo emplazamiento? De manera independiente a las respuestas

que se den a estas preguntas, el acierto de la reconstrucción de *Masacre de Puerto Montt* fue, sin lugar a dudas, el de no convertirla en un ejercicio de antropología cultural sino más bien en articular a través suyo un profundo cuestionamiento de las políticas de la memoria de la institución arte. En este sentido, la “reconstrucción histórica” de *Masacre de Puerto Montt* se inscribe efectivamente en una línea de investigación en torno a la función de los registros relativos a las prácticas conceptuales en América Latina, por un lado, y problematiza, por el otro, las formas de reactivación de la memoria sensible, en tanto que estrategias para cuestionar el papel actual de las instituciones en el proceso de rescate de las experiencias radicales de crítica artística acontecidas en la década de los sesenta.

Ejercicios de curaduría crítica como estos –que asumen de lleno el riesgo que implica la función historiográfica del *display* de archivos, registros y trazos de la memoria de las prácticas conceptuales de América Latina– son cada vez más frecuentes en nuestros días; sin embargo, el deseo de los museos de traer a la luz algunas de las experiencias más radicales y marginales del conceptualismo no canónico para convertirlas en *highlights* de las “otras” historias del arte aumenta día a día. Esta situación nos obliga a detenernos al menos en dos cuestiones específicas de las políticas expositivas progresistas o revisionistas y a interrogarnos sobre un asunto de orden más general relacionado con los imaginarios archivísticos de los museos de arte. El primer punto tendría que ver con la autopercepción de los museos en tanto que instituciones capaces no sólo de exhibir, sino también de archivar y desarchivar la memoria sensible a la que aluden los documentos que este tipo de experiencias conceptuales dejaron tras de sí; el segundo punto tendría que ver con la tenue línea curatorial que divide (y a la vez conecta) la “artistificación” de documentos y la “documentalización” de las obras de arte; finalmente, el tercer punto estaría relacionado con los dilemas estéticos, políticos y epistémicos que conlleva el impulso de reconstruir acontecimientos que tuvieron lugar durante la década de los sesenta con la finalidad de restituirles su valor matérico, historiográfico, político, disruptivo o de crítica institucional.

No podría esbozar ahora ninguna hipótesis de trabajo en torno a estos problemas; sin embargo, ejemplos como el de *Masacre de Puerto Montt 1969* (2006) bastan para explicar por qué en nuestros días es tan difícil distinguir si una “reconstrucción histórica” retrotrae la “obra” desde el pasado hasta el presente o si, por el contrario, lo que hace es más bien reinstalar la documentación de una obra del pasado bajo el formato de una obra nueva. Aunque se afirme por ejemplo que las “reconstrucciones históricas” no pueden convertirse de ninguna manera en obras originales, debido a la deuda que guardan los documentos con el contexto aurático del pasado, y se esté convencido además de que un reemplazamiento sólo puede aspirar a producir un nuevo documento a partir de una obra del pasado, queda abierta sin embargo la pregunta por la función de dichos documentos en tanto que artefactos del museo, es decir, la pregunta por su “artistificación” una vez que éstos han sido reinstalados y reterritorializados bajo el aura de la institución arte. Asumiendo estas problemáticas, cerraré este

breve comentario enlistando lo que creo que podría describirse como la paradoja expositiva, el dilema adquisitivo, la aporía historiográfica y la dimensión biopolítica de la práctica de exhibir/activar archivos en los museos de arte.

La paradoja expositiva consiste en que, mientras que el argumento que alimentó y dio sentido a gran parte de las prácticas conceptuales en América Latina desde los años sesenta consistió en desvincularse del museo, en negar sus categorías estético-políticas y en procurar la transformación o el desmantelamiento de las instituciones para poder completar el programa político de las vanguardias y las neo-vanguardias, son hoy los propios museos, autoconscientes de su obsolescencia pero también de su capacidad de adaptación y participación en la construcción de nuevos relatos, los que se ofrecen y se perciben como posibilidad de reactivar la fuerza política y la capacidad disruptiva que, en su momento, los museos les negaron como presente.

El dilema adquisitivo consiste en que, además, estas contradicciones ocurren una vez que los objetos, registros, documentos o materializaciones de gran parte del conceptualismo canónico (por decirlo de manera imprecisa y genérica), es decir, su reificación, es constitutiva del sistema de capitalización y asignación de valor económico y simbólico de la categoría arte conceptual en tanto que un arte de ruptura; esta reificación dibuja por lo tanto un escenario en el cual el coleccionismo de archivos aparece como el nuevo terreno de batalla para agenciarse el poder de enunciar otros relatos antes silenciados o el poder de dejar expresarse a otros sujetos políticos de la historia del arte. Es, en concreto, un escenario en el que los archivos que nos ocupan aquí participan de manera directa o indirecta no sólo en el sistema de intercambio del circuito internacional del arte contemporáneo sino también en las transformaciones del valor simbólico y económico y, por ende, en la geopolítica adquisitiva de la categoría “arte conceptual”.

La aporía historiográfica consiste por su parte en que el rescate de estos archivos opera de manera paralela al nuevo “regreso” de los sesenta en tanto que imagen-signo y fetiche. Es decir, a las políticas de exhibición de lo que en su artículo, *El regreso de los sesenta en la crítica y el arte contemporáneo*, James Meyer denomina el “efecto sesentas”. «¿Puede ser que “los sesenta”, al convertirse en historia, regresen a nosotros como un tropo de la contemporaneidad, como un objeto utilizable en el presente?», se pregunta el propio Meyer. Ante su cuestionamiento, sin embargo, cabría argumentar que el conflicto de la historización del pasado (por ejemplo del registro archivístico de un suceso o de la preservación de la memoria de un acontecimiento) es siempre un campo de fuerzas del presente, es decir, una lucha con su contemporaneidad³. Por lo tanto, su concepto de “acción retardada” es conflictivo en la medida en que supone la desidentificación con el pasado para poder ser fiel a la idea de romper el efecto sesenta sin apología y sin nostalgia (en la misma línea que lo habían propuesto los editores de la revista *Social Text* hacia la mitad de los ochenta y que quedaría expresado de manera clara en la articulación histórica que hiciera Frederic Jameson en el artículo *Periodizando los Sesentas*⁴.

En este sentido, Meyer tiene razón al afirmar que la integración de las prácticas de los sesenta en los museos de arte puede suponer la pérdida o disminución de su potencia disruptiva pero no creo que ello suceda por el hecho de que el museo atente contra su radicalidad al volverlas canónicas, sino, todo lo contrario, por que creo que el museo privilegia la tendencia de preservar y perpetuar a toda costa la radicalidad y la no canonicidad de los objetos exhibidos sin preguntarse por los procesos de construcción de dicha radicalidad; en otras palabras, la tendencia que observo no es la de la canonización de la potencia disruptiva del arte conceptual periférico, sino más bien la de fijación (simbólica, económica y geolítica) y la “artistificación” del carácter de no canónico o de aún-no-canónico de las prácticas conceptuales de América Latina.

En cuanto al último punto, el teórico Boris Groys ha avanzado la tesis de que el problema de la autonomía de la documentación del arte ha inaugurado un estadio biopolítico del mismo. En su conocido artículo, *Arte en la Era de la Biopolítica: de la obra de arte a la documentación de arte* Groys argumenta que, por definición, «la documentación del arte no es arte» pero que su reinstalación, es decir, el proceso de reasignación de lugar en términos de una reterritorialización benjaminiana, permite la restauración del aura perdida. «Si la reproducción –nos dice Groys en un intento de cuestionar y completar la teoría de la reproductibilidad mecánica analizada por Benjamin– consiste en hacer copias de un original, la instalación hace, de las copias, originales. La manera propiamente moderna de acercarnos al arte en nuestros días no puede quedar reducida por ningún motivo a la idea de la pérdida del aura. En su lugar, la modernidad nos permite un complejo juego de remociones de lugar y de reubicaciones en nuevos lugares, de desterritorializaciones y reterritorializaciones, de pérdidas y restauraciones de aura»⁵. A la luz de estas ideas cabría preguntarse pues por la dimensión biopolítica de una “reconstrucción histórica” como la que experimentó la obra/documento *Masacre de Puerto Montt*.

* Joaquín Barriendos es actualmente profesor visitante en la Universidad de Barcelona e investigador asociado del Programa en Estudios de Museos de la Universidad de Nueva York. Es también miembro fundador del proyecto *Tristestópicos*.

NOTAS

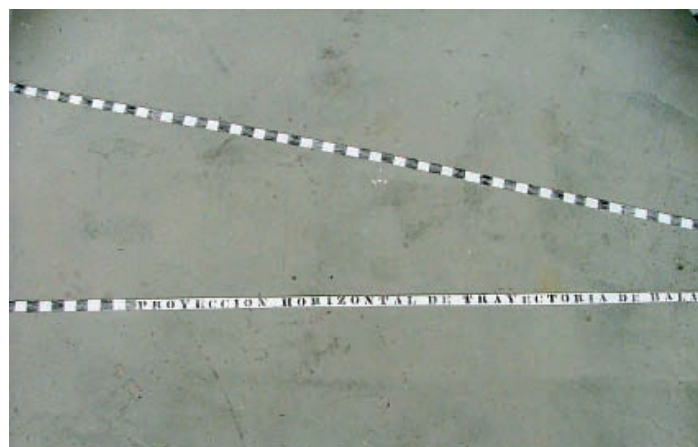
- 1.- Este texto es una versión reducida y modificada de la conferencia *Archivo en Venta. Coleccionismo, creación, display y “artistificación” de documentos relacionados con “prácticas conceptuales” no canónicas* impartida por el autor durante la Tercer Reunión de la Red de Conceptualismos de Sur, que se llevó a cabo en el Centro Cultural de España de Santiago de Chile entre el 23 y el 25 de julio de 2009.
- 2.- Brunson, Cecilia. “Acerca de la revisión de un evento histórico”. En el catálogo de la exposición *Masacre de Puerto Montt* de Luis Camnitzer, reinstalada por INCUBO junto a la Galería Metropolitana. Editorial Metales Pesados. Santiago de Chile, 2007. Pág. 15.



1

Imágenes 1 a 5:

LUIS CAMNITZER *Masacre de Puerto Montt*, 2006.
Vista parcial de la instalación en la Galería Metropolitana, Santiago de Chile.
Cortesía del artista, Incubo y Cecilia Brunson. Foto: Andrea Brunson.



2

- 3.- Meyer, James. “El regreso de los sesenta en la crítica y el arte contemporáneo” en Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (Eds.). *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Duke University Press. Durham, 2008.
- 4.- Jameson, Fredric. “Periodizing the 60s”. En *Social Text. The 60's without Apology*, nº 9/10, primavera verano, 1984. Pp. 178-209.
- 5.- Groys, Boris. “Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation”. En *Art Power*, MIT Press. Massachusetts, 2008.



Archive (Bio) Politics.

Archiving and De-archiving the 1960s

from the Art Museum¹

JOAQUÍN BARRIENDOS*

In 2006, the non-profit organisation INCUBO, the Galería Metropolitana de Santiago de Chile and the Uruguayan artist Luis Camnitzer joined forces to “perpetrate an exhibition assault”. The assault was intended against oblivion or, rather, against archive imageries and the museums’ political institutions which had consigned to oblivion an intervention which Camnitzer himself had installed in the Museo Nacional de Bellas Artes of Santiago in 1969. On that occasion, under the title *Masacre de Puerto Montt* [Massacre of Port Montt], Camnitzer had produced a kind of political denunciation, through a conceptual encounter, of a brutal event (undoubtedly on the threshold of the dictatorship that Chile would endure shortly afterwards) in which a group of humble slum-dwellers were massacred by the police in order to expropriate their land. The idea of the “exhibition assault” was simple and convincing: to mount the installation *Masacre de Puerto Montt* once again, thirty seven years after the event, with the aim of rescuing it from oblivion and making it a disruptive force today. In the words of Cecilia Brunson, the show’s curator, this exhibition was conceived as a “historical reconstruction” which took as its starting point “the nature” of the new location. The Galería Metropolitana was chosen because of “its impeccable development, its closeness to social demonstrations into the interior of art, and for its austerity, elegance and flexibility”².

The clinical-forensic outline of the scene of the crime and the straightforward constructivist simplicity with which the artist had constructed the criminal architecture of the event –stripped of all aesthetic representation of violence and victimization– ushered in a type of conceptual practice and a form of political art which, because

of its radicalism, passed by almost unnoticed, overshadowed by other forms of political art in fashion at the time. Conscious not only of this oblivion but also of the fact that the murders have gone unpunished up to now, the curators/restorers of *Masacre de Puerto Montt* (2006) gave themselves up to the task of reconstructing the installation. To do this, they mounted a white cube in the Galería Metropolitana which they themselves classified as a “capsule”, with the function of “[activating] the memory without compromising the content of the work”. The purpose of this white cube was to act as a container of the *historical reconstruction* of the original 1969 installation.

In light of the curators’ idea of conceiving the institutional “nature” of the Galería Metropolitana as the guarantee for carrying out a re-activation which was faithful to the sensitive memory of the original piece, the strategy of isolating the work in a capsule, so that it would have an impact on the present in a direct way, led us to pose the following questions: would this isolation convert the re-location of the installation into a new *artwork*, or, on the contrary, does it instead generate a new *document* of the original work? Up to what point is it possible to trace the content of an artwork (which consisted precisely of interfering in the context of its time) from its “historic moment” until the present day, and up to what point is it desirable to dissociate it, at the same time, from the conditions that determine its new location? Whatever the answers to these questions, the correct decision made regarding the reconstruction of *Masacre de Puerto Montt* was, undoubtedly, that of not converting it into an exercise in cultural anthropology, but, instead, to articulate a profound questioning of

policies concerning the memory of the art institution. In this sense, the “historical reconstruction” of the *Masacre de Puerto Montt* can be classed effectively, on the one hand, in a line of investigation around the function of the formats relative to conceptual practices in Latin America, and on the other, by examining the forms of reactivation of sensitive memory as strategies for questioning the current role of the institutions in the rescue process of the radical experiences of art criticism occurring in the 1960s.

Critical exercises in curatorship like these –that directly take on the risk implied by the historiographic function of the display of archives, registers and traces of the memory of conceptual practices in Latin America– are increasingly frequent today; however, the museums’ desire to bring to light some of the most radical and marginal experiences of non-canonic conceptualism and convert them into *highlights* of *other* histories of art increase daily. This situation forced us to stop and consider at least two specific questions relating to progressive or revisionist exhibition policies, and to also question ourselves regarding a more general matter related to the archive imagery of art museums. The first point had to do with the self-perception of museums as institutions which are able, not only to exhibit, but also to archive and de-archive the sensitive memory alluded to in the documents left by these types of conceptual experiences; the second point had to do with the fine curatorial line that divides (and, simultaneously, connects) the *artisticization* of documents and the *documentalization* of artworks; lastly, the third point was related to the epistemic, political and aesthetic dilemmas implied by the impulse to reconstruct events that happened during the 1960s with the aim of restoring their matteric, historiographic, political, disruptive or institutional criticism value.

I am unable to outline any work hypothesis around this problem now; however, examples like *Masacre de Puerto Montt 1969 (2006)* are enough to explain why nowadays it is so difficult to distinguish whether a *historical reconstruction* takes the work from the past to the present or whether, on the contrary, it re-installs the documentation of a past work in the format of a new work. Although, for example, it is said that *historic reconstructions* cannot possibly be changed into original works, because of the debt that the documents have with the auratic context of the past, and also because of the conviction that a re-location can only aspire to produce a new document from a work of the past; the question remains open, however, about the function of these documents as museum artefacts, which is to say, the question of their *artisticization* once they have been re-installed and re-territorialized under the aura of the art institution. Taking on these problems, I will end this brief essay by listing what I believe could be described as the exhibition paradox, the acquisitive dilemma, the historiographic aporia and the bio-political dimension of the practice of exhibiting/activating archive in the art museums.

The exhibition paradox consists of the fact that, while the argument that fostered and gave meaning to a large part of conceptual practices in Latin America since the 1960s consisted in separating itself from the museum, in denying its aesthetic-political categories and

in endeavouring to bring about the transformation or the dismantling of the institutions in order to complete the political programme of the avant-garde and neo-avant-garde, today it is the museums themselves that are the avant-garde, self-aware of their obsolescence but also of their ability to adapt and take part in the construction of new accounts, which offer and perceive themselves as a possibility for re-activating the political power and the disruptive ability that, at that time, museums denied.

The acquisitive dilemma consists of the fact that these contradictions also occur once the objects, registers, documents and materializations of a large part of the conceptual canon (to put it in an imprecise and generic way), that is, its reification, is a fundamental element of the capitalisation system and the assignation of symbolic and economic value to conceptual art as an art of rupture; this reification, therefore, outlines a scene in which collecting in archives appears like a new battleground in which to engineer the power to put forward other previously silenced accounts, as well as the power to let other political subjects in art history be expressed. It is, specifically, a scene in which the archives that directly or indirectly concern us here, take part not only in the exchange system of the international contemporary art circle, but also in the transformations of the symbolic and economic value, and, therefore, in the acquisitive geopolitics of the category “conceptual art”.

For its part, the historiographic aporia lies in the fact that the rescue of these archives operates in a parallel way to the new “return” of the 1960s as image-sign and fetish. That is to say, to the exhibition policies which, in his article, *El regreso de los sesenta en la crítica y el arte contemporáneo* [The Return of the 1960s in Criticism and Contemporary Art], James Meyer called the “60s effect”. “Could it be that “the 1960s”, by being converted into history, return to us like a trope of contemporaneity, like an object which can be used in the present?” he asks. Before the question arises, however, one could argue that the conflict of the historization of the past (for example of the archive record of an incident or the preservation of the memory of an event) is always a field of forces from the present, that is, a battle with its contemporaneity³. Thus, its concept of “delayed action” is controversial in as much as it means the de-identification with the past in order to be faithful to the idea of breaking the 1960s effect without apology and without nostalgia (along the same lines that the editors of the magazine *Social Text* had made halfway through the 1980s and which was clearly expressed in the historical articulation made by Frederic Jameson in the article *Periodizing the Sixties*⁴). In this sense, Meyer was right to claim that the integration of the practices of the 1960s in the art museums could mean the loss or decrease of its disruptive power, but I do not believe that this would happen because the museum commits an outrage against its radicalism by making it a canon, but, quite the opposite; because I think that the museum favours, at any cost, the tendency to preserve and perpetuate the radicalism and not the traditional canons of the objects on display, without asking itself about the construction processes of that radicalism; in other words, the tendency I observe is not that of making

a canon of the disruptive potential of peripheral conceptual art, but rather the fixing (symbolic, economic and geo-political) and the “artistication” of the non-canon or the still-non-canon character of conceptual practices in Latin America.

Regarding the last point, the theorist Boris Groys has advanced the theory that the problem of the autonomy of the documentation of art has inaugurated its own bio-political state. In his well-known article, *Art in the Age of Bio-Politics: from the Artwork to the Documentation of Art*, Groys argues that, by definition, “the documentation of art is not art” but that its re-installation, which is to say, the process of re-assignment of place in terms of a Benjaminian re-territorialisation enables the lost aura to be restored. “If the reproduction”, Groys tells us, in an attempt to question and complete the theory of the mechanical reproductivity analysed by Benjamin, “consists of making copies of an original, the installation makes originals from the copies. The modern way of approaching art nowadays cannot, for any reason, remain reduced to the idea of the loss of aura. In its place, modernity allows us a complex game of removals from a place and re-location to new places, of de-territorialisation and re-territorialisation, to losses and restorations of aura”⁵. In light of these ideas, one could question the bio-political dimension of a “historic reconstruction” like that of the work/document *Masacre de Puerto Montt*.

* Joaquín Barriendos is currently visiting professor at Barcelona University and associate researcher of the Programme in Museum Studies of New York University. He is also a founding member of the *Tristestópicos* project.

NOTES

1.- This text is a reduced and modified version of the lecture *Archivo en Venta. Coleccionismo, creación, display y “artisticación” de documentos relacionados con “prácticas conceptuales” no canónicas* [Creation, Display and “Artistication” of Documents Related to Non-Canon “Conceptual Practices”] given by the author during the third meeting of the Web of Southern Conceptualism, which took place at the Spanish Arts Centre of Santiago de Chile between the 23rd and 25th of July, 2009.

2.- Brunson, Cecilia. “On the Revision of an Historic Event”. In the catalogue of the exhibition *Masacre de Puerto Montt* by Luis Camnitzer, re-installed by INCUBO and the Galería Metropolitana. Editorial Metales Pesados. Santiago de Chile, 2007. p. 15.

3.- Meyer, James. “The Return of the Sixties in Criticism and Contemporary Art” in Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (Eds.) *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Duke University Press. Durham, 2008.

4.- Jameson, Fredric. “Periodizing the 60s”, in *Social Text. The 60’s without Apology*, no. 9/10, spring/summer, 1984. Pp. 178-209.

5.- Groys, Boris. “Art in the Age of Bio-Politics: From Artwork to Art Documentation” in *Art Power*, MIT Press. Massachusetts, 2008.

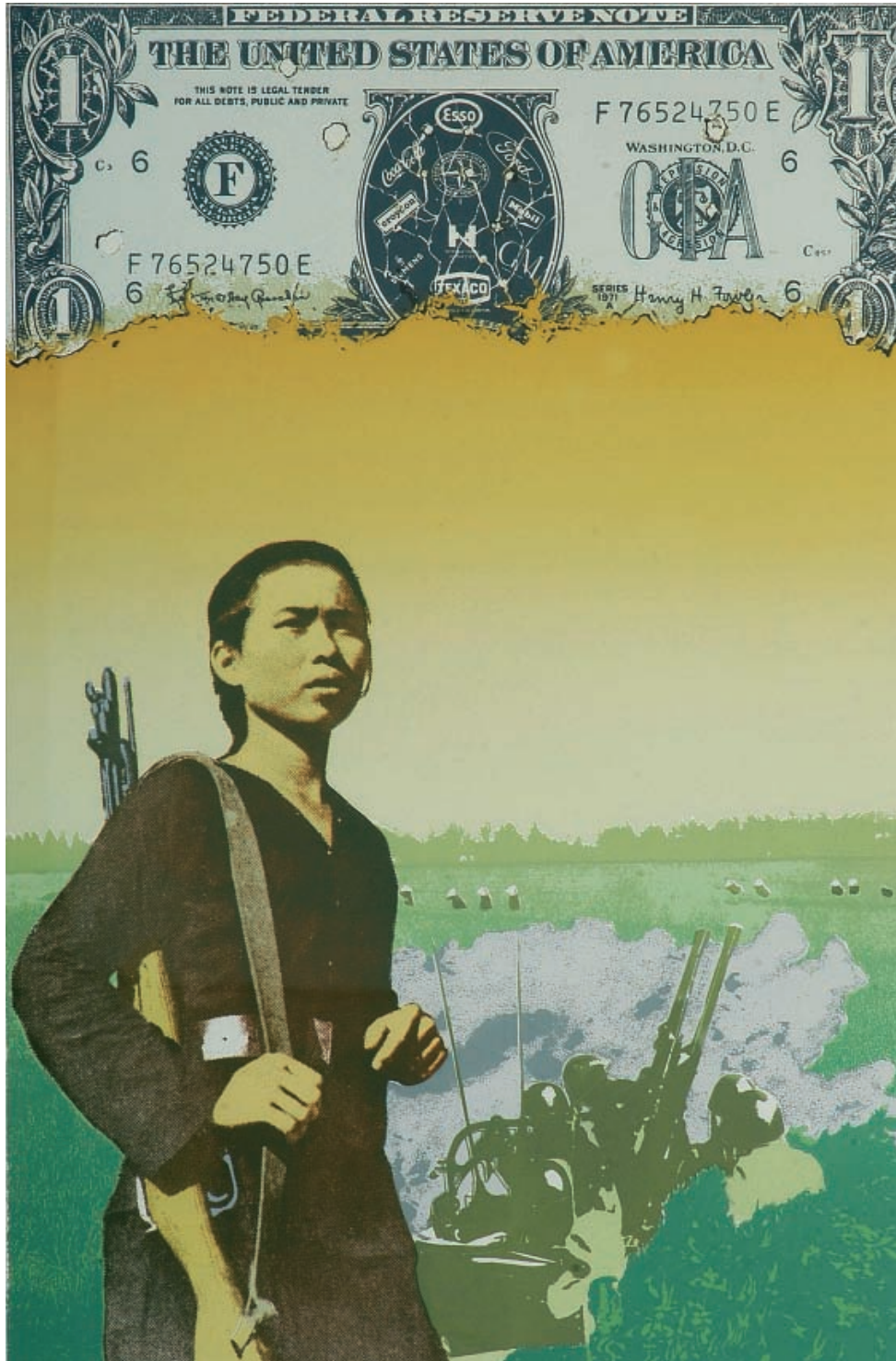


5



LUIS CAMNITZER next to the installation *Masacre de Puerto Montt*, 2006 at the Galería Metropolitana, Santiago de Chile. Courtesy of the artist, Incubo and Cecilia Brunson. Photo: Andrea Brunson.

Imagen central del tríptico realizado por **TALLER 4 ROJO** Sin título, 1972.
De la serie *Agresión del Imperialismo*. Colección Museo de Arte, Universidad Nacional de Colombia.
Cortesía del Museo de Arte de la Universidad Nacional.



Conjugar el pasado plural:

Hacia una historia crítica

del Taller 4 Rojo

La revuelta es nuestra mística, es sinónimo de dignidad.

Julia Kristeva

TALLER HISTORIA CRÍTICA DEL ARTE*

I
Taller 4 Rojo (T4R) fue un colectivo de artistas que, en la enmarañada escena del Frente Nacional (1957–1974)¹, desarrolló una de las propuestas de acción estético-política más complejas y ricas en el panorama colombiano. El T4R estuvo integrado, en sus diferentes etapas, por Nirma Zárate (1936-1999), Diego Arango (1946), Umberto Giangrandi (1943), Carlos Granada (1933), Fabio Rodríguez Amaya (1950) y Jorge Mora (1944)²; quienes desarrollaron un proyecto común entre 1972 y 1976, año en que el colectivo se desintegró.

A contrapelo de la idea generalizada de que el T4R fue un grupo dedicado exclusivamente a la producción de obra gráfica, es necesario precisar que, aunque el grabado fue una de sus tácticas, su trabajo integró las dimensiones estética, pedagógica y política en una praxis poético-política, donde también fueron fundamentales la fotografía, el diseño gráfico y los procesos de inmersión en los contextos sociales sobre los que trabajaron³.

En la actualidad, la memoria del T4R se mantiene en la esfera pública mediante breves y, en muchas ocasiones, despectivas menciones en ensayos de historia del arte colombiano, artículos de revista y una representación mínima en algunas colecciones públicas de Colombia y de otros países latinoamericanos y europeos. De hecho, en vez de hilar su historia, estas menciones la ocultan y reducen su potencial político actual. Se trata, pues, de ejercicios de olvido selectivo que, intencionales o no, han logrado desvincular sus trayectorias poético-políticas de las del presente⁴.

II
Los mecanismos para olvidar los procesos del T4R han sido sutiles, pero efectivos y tenaces. Este olvido incluso ha sido ejercido por los propios integrantes del colectivo. Su relevancia política y cultural se puso en suspenso mediante operaciones históricas, críticas y mediante la represión política directa.

Para liberar el potencial artístico y político del T4R del embrujo historiográfico y político al que está sometido, es necesario, comprender las formas en que su memoria fue reducida en el relato de la historia y la crítica de arte y retomarla mediante una investigación reflexiva y autocrítica. La finalidad es regenerar sus vínculos con el presente. En cuanto a las formas de reducción, la revisión historiográfica y el estudio de la escena crítica en la que sus procesos estuvieron enmarcados, nos permite determinar los siguientes nudos:

A) La limitación del T4R comenzó desde sus primeros años de actividad, en medio de una intensa discusión en torno al “arte político”, en la que participaron artistas, académicos y críticos de arte. Sin entrar en detalles sobre las polémicas sostenidas en torno al tema, es posible afirmar su resultado: la difusión de la creencia de que al atender primordialmente a los horizontes de transformación social y cultural, en el marco de proyectos políticos asociados a la izquierda colombiana (cabe resaltar la alta fragmentación y polarización de la izquierda en Colombia en los ámbitos académicos y políticos), se cedía la médula artística de la obra, su conformación acorde con las “leyes”

del arte. Se trata, por supuesto, de la famosa querrela entre tendencia y calidad artística que Walter Benjamin tratara tan certeramente en su conferencia *El autor como productor* (1932). Por lo tanto, habría arte (verdaderamente artístico) y arte político (pseudo-artístico).

Así las cosas, la rotulación del trabajo del T4R como “arte político” fue una forma implícita de exclusión del campo del arte colombiano. Mediante este prejuicio, no sólo se impugnó el carácter artístico de la obra del Taller, sino que se creó un cordón de sanidad en torno al binomio arte/política (es decir, a la praxis del arte que se constituye intrínsecamente como praxis política), cuyos efectos son notorios en el arte colombiano de los años ochenta, que retoman la referencia a lo político como “tema” de sus obras en vez de horizonte de actuación.

B) Simultáneamente, durante los años setenta se operaba un giro significativo en la crítica de arte colombiana, que podría entenderse como el salto de una incipiente crítica latinoamericanista y antiimperialista (de la cual, Marta Traba sería la cabeza visible en el ámbito colombiano, durante lo que puede denominarse segunda fase de su obra crítica⁹) a una crítica de corte internacionalista (ejercida por figuras como Eduardo Serrano, Alberto Sierra y Miguel González), que usó la escena artística norteamericana contemporánea como fuente de todas las categorías críticas empleadas para la valoración del arte nacional. Minimalista, hiperrealista, pop y, sobre todo, conceptualista, se tornaron en juicios de valor sobre el arte contemporáneo colombiano, basados en la pura facialidad de las obras más que en su poética. En este contexto, el trabajo del T4R se abordó fragmentaria y limitadamente; de hecho, la crítica sólo estaba preparada para considerar sus estampas (sus productos) en vez de la totalidad de sus procesos creativos. La apariencia de sus estampas no correspondía a los cánones del arte moderno, pero tampoco era semejante a las obras de la neovanguardia neoyorkina. Debido a estos dos factores, el T4R se excluyó de manera sistemática de los acercamientos a la historia del arte contemporáneo en Colombia, cuando, bajo una mirada integradora de las diversas facetas de su trabajo, su papel en la configuración de las prácticas artísticas contemporáneas es muy significativa. No es el caso exclusivo del T4R; la historia del arte contemporáneo (desde sus diversas modalidades discursivas) se las ha arreglado para cubrir o minimizar la relevancia de las reflexiones poético políticas de cuño materialista en los procesos de configuración de las prácticas artísticas contemporáneas, cuando, de hecho, su relación genética es evidente. En este sentido, el empleo de la gráfica como una táctica para la crítica institucional, la reconfiguración del rol del autor (del artista moderno) y la apertura de la praxis artística al experimento social y político, presentes en la obra del T4R, son elementos claves para reconsiderar su lugar en la historia, no sólo del arte-política, sino del arte contemporáneo en Colombia y en América Latina.



Estos son algunos procesos mediante los cuales se abrió un abismo generacional entre aquellos que, animados por el interés de revolucionar las condiciones sociales, culturales y políticas del país mediante la

práctica artística, trabajaron en los años setenta, y la generación posterior de artistas preocupados por los mismos problemas. Después de la tremenda represión ejercida por los gobiernos nacionales colombianos durante los años 70 y 80, no resulta extraña la escasez de propuestas artísticas vinculadas al complejo y dramático panorama social y político de la Colombia contemporánea, como tampoco resulta extraño el predominio de abordajes metafóricos de esta situación, entre quienes se han preocupado por ubicar su obra en relación con la realidad nacional. Por otra parte, la comprensión del término “arte político” en un sentido peyorativo aún está vigente; por esta razón, indagar acerca del carácter político de algunas propuestas artísticas actuales se convierte en una labor espinosa. Más aún, si a esto se suma el hecho de que Colombia todavía se halla signada por procesos represivos desarrollados desde gobiernos autoritarios y desde sectores de la sociedad civil. La regeneración del potencial político de propuestas como la del T4R resulta pertinente en este contexto porque, además de ser un referente importante para la exploración de las relaciones entre arte y política, permite tejer los vínculos generacionales para recuperar la profundidad histórica respecto a la situación actual del conflicto armado en Colombia –de cuño mafioso, económico, social y político– y a la potencia del arte como actor importante en esta escena.

Este retorno crítico sobre la memoria del T4R se enfrenta a muchos retos e incertidumbres. Aparte de los riesgos que implica regresar sobre estos referentes en medio de un régimen político represivo, cuyas campañas anuladoras con respecto a la historia, por ejemplo de la izquierda en Colombia (en un sentido amplio) han sido sistemáticas y, desafortunadamente, bastante exitosas, existen algunas condiciones intrínsecas del T4R que resultan tan problemáticas como tentadoras. La más interesante es su carácter colectivo, pues cada uno de los integrantes del T4R tiene una versión sustancialmente diferente de los hechos, de manera que la estabilización de una versión oficial o verdadera del T4R resulta poco adecuada. Así se funda la necesidad de tomar decisiones metodológicas que permitan conservar la condición plural del T4R. Optamos por abordar el T4R como una trama de procesos, individuales y colectivos, internos y públicos, que merecen ser reconocidos en su complejidad.

Por otra parte, los materiales de los cuales disponemos son tremendamente inestables: buena parte de la producción del T4R fue destruida, como consecuencia de la persecución política y cultural ejercida en Colombia durante los setenta, de modo que nuestro trabajo se mantiene en el filo entre el estudio de documentos existentes y la generación de *corpus* documentales diacrónicos. En este sentido, la documentación se sumerge en el territorio maleable del lenguaje (verbal, corporal, visual), de las versiones a posteriori, incluso en el territorio del trauma (la experiencia del hacer en contextos violentos y restrictivos); pero esta inestabilidad es justamente lo que buscamos: sólo en los márgenes de las versiones, en los territorios aun no colonizados por el relato, se conserva la posibilidad de conjugar el pasado plural del T4R.



Mural anónimo en la ciudad de Cali, inspirado en *La lucha es larga, comencemos ya*, 1973 del TALLER 4 ROJO. Cortesía: Taller Historia Crítica del Arte. Foto: Sylvia Juliana Suárez.



* El Taller Historia Crítica del Arte es un grupo de investigación interdisciplinario integrado David Gutiérrez Castañeda, Luisa Fernanda Ordóñez Ortega, Halim Badui Quesada, María Clara Cortés Polanía, Sylvia Juliana Suárez Segura y William Alfonso López Rosas.

NOTAS

1.- El Frente Nacional, nombre que recibió el pacto político de las élites de los partidos Liberal y Conservador y que sirvió de fundamento para el derrocamiento del general Rojas Pinilla, es uno de los períodos de la historia política de Colombia en el cual la represión intelectual y política se utilizó como principal arma del Estado, en el contexto de la consolidación de la lucha armada guerrillera.

2.- A lo largo de su existencia el T4R reunió alrededor suyo a jóvenes intelectuales y activistas políticos de diferentes sectores de la izquierda, con los cuales integraron grupos de discusión cuyas reflexiones alimentaron su poética.

3.- El T4R trabajó intensamente en barrios de la periferia, sindicatos, movimientos sociales, estudiantiles e indigenistas, expandiendo su radio de acción más allá del circuito tradicional del arte con el fin de incluir en la práctica artística a sectores de la sociedad usualmente excluidos de ésta.

4.- Recientemente se han realizado algunos trabajos y monografías que, sin mucha divulgación, empiezan a revalorar la producción del T4R y la escena artística setentista en su conjunto. Autores como Miguel Antonio Huertas, Clemencia Arango, María Sol Barón, Victoria Mahecha y Alejandro Gamboa, entre otros, han abierto una nueva etapa de discusión sobre estos artistas.

5.- Durante esta etapa de su obra crítica, Traba fue una de las primeras en señalar el carácter continental del movimiento poético político en torno a la gráfica, y en caracterizarlo como una vertiente resistente frente a la hegemonía cultural norteamericana de la segunda mitad del siglo XX.



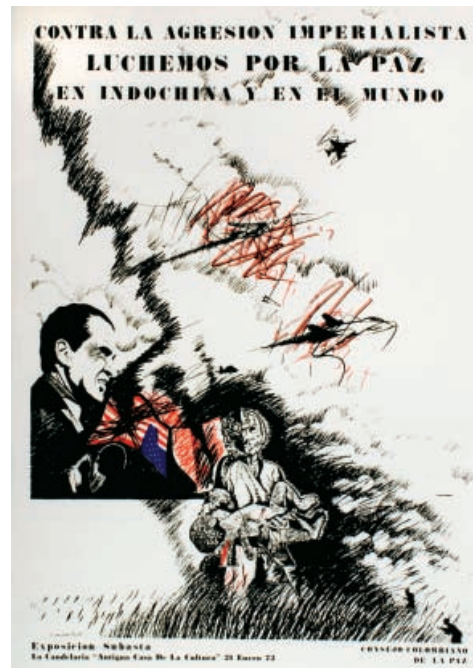
TALLER 4 ROJO

Manifestación, 1975.

Lucha estudiantil, 1975.

Manifestación, 1975.

Courtesy: Umberto Giangrandi.



UMBERTO GIANGRANDI

Cartel político. 1971.

Courtesy: Umberto Giangrandi.

Conjugating the Past Plural:

Toward a Critical History

of the Taller 4 Rojo

Revolt is our mysticism; it is synonymous with dignity.
Julia Kristeva

TALLER HISTORIA CRÍTICA DEL ARTE*

I The Taller 4 Rojo (T4R) was an artist collective which, amidst the tangled Frente Nacional scene (1957–1974)¹, developed one of the most complex and rich proposals for politics-aesthetics in the Colombian context. Through its different stages, the T4R was made up of Nirma Zárate (1936-1999), Diego Arango (1946), Umberto Giangrandi (1943), Carlos Granada (1933), Fabio Rodríguez Amaya (1950) and Jorge Mora (1944)², all of whom carried out a shared project between 1972 and 1976 –the year when the collective disbanded.

In contrast to the generalised idea that the T4R was a group devoted entirely to the production of graphic work, it is necessary to point out that, although engraving was one of the media they used, their work included a visual, didactic and political dimension in what was truly a poetic-political practice, where photography, graphic design and immersion processes into the community in which they worked were also crucially important³.

At present, the memory of the T4R remains in the public sphere through brief and often scornful mentions in essays on Colombian art history, magazine articles and an insignificant representation in some public collections in Colombia and other Latin American and European countries. In fact, instead of telling the story of the collective, these references to it conceal and reduce its current political potential. Therefore, they are exercises in selective forgetfulness which, whether intentional or not, have succeeded in disconnecting its poetic-political trajectories from the present ones⁴.

II The mechanisms used in order to forget the processes carried out by the T4R have been subtle, yet effective and tenacious. This forgetfulness has even been displayed by the actual members of the collective. Its political and cultural relevance was suspended by means of historical and critical operations, as well as through direct political repression.

In order to liberate the political and artistic potential of the T4R from the historiographic and political spell to which it is subject, it is necessary to understand the ways in which the collective's memory was reduced in the narrative of art history and criticism, to then re-examine it from the perspective of reflective and self-critical research. The purpose is to renew its links with the present, and, by examining the forms of reduction, carrying out a process of historiographic revision and studying the critical scene in which the collective's activities took place, we can establish the following links:

A) The limitation of the T4R began, from its earliest activities, in the midst of an intense discussion regarding “political art”, with the participation of artists, academics and art reviewers. Without going into details on the debates held on the subject, it is possible to state their result: the widespread belief that, by paying particular attention to the landscapes of social and cultural transformation, in the context of political projects linked to the Colombian left—it is worth noting the high level of fragmentation and polarisation of the Colombian left

in academic and political fields—the artistic backbone of the work and its compliance with the “laws” of art, would both be lost. This, of course, harks back to the famous disagreement between trends and artistic quality which Walter Benjamin so wisely examined in his lecture *The Author as Producer* (1932). Therefore, we could speak of (truly artistic) art and (pseudo-artistic) political art.

Given this context, the definition of the work by the T4R as “political art” was an implicit way of excluding it from the Colombian art scene. As a result of this prejudice, not only was the collective’s work challenged in its role as “political art”, but an additional *cordon sanitaire* was built around the art/politics binomial (in other words, around art practices which are intrinsically structured as political), with notorious effects on Colombian art of the 1980s, which returned to the political as a “theme”, instead of as a context in which to operate.

B) Simultaneously, in the 1970s, a significant turn took place in Colombian art criticism, which could be seen as the jump from an incipient Latin American and anti-Imperialist criticism (of which Marta Traba would be the most visible exponent in the Colombian landscape, during what could be termed as the second phase of her critical work⁵) to an Internationalist criticism (exercised by names such as Eduardo Serrano, Alberto Sierra and Miguel González), which used the contemporary North American art scene as the source of all the critical categories which made up the assessment of Colombian art. Minimalism, hyperrealism, pop art, and, most of all, conceptualism, became value judgements on contemporary Colombian art, values based on the appearance of the works rather than their poetics. In this context, the work of the T4R was approached in a fragmented and limited way; in fact, reviewers were only prepared to consider its appearance (its products) rather than its entire creative processes. Its appearance did not fit in with the canon of modern art, but neither did it resemble the New York Neo-Avant Garde. Because of these two factors, the T4R was systematically excluded from contemporary Colombian art history studies, even though, when looking at all the facets of the collective’s work, it is clear that its role in configuring contemporary art practices was very significant. This is not the case only of the T4R; the history of contemporary art (from its various discursive forms) has found a way to conceal or minimise the relevance of materialist poetic-political reflections in the processes whereby contemporary art practices are configured, when, in fact, their genetic links are obvious. In this sense, the use of graphic art as a tactic for institutional criticism, the reconfiguration of the role of the author (the modern artist) and the willingness of art practices to conduct social and political experiments, both of which can be found in the work of the T4R, are key elements to reconsider its place in history, not only in terms of art-politics, but in the entire contemporary art history of Colombia and Latin America.



These are some of the processes whereby a generational abyss opened up between those who, heartened by the interest in revolutionising

the social, cultural and political conditions of the country by means of artistic practices, carried out their work in the 1970s, and the next generation of artists, who were interested in the same issues. Following the intense repression exerted by national Colombian governments in the 70s and 80s, it is not surprising to observe the lack of artistic proposals linked to the complex and dramatic social and political scene in contemporary Colombia, in the same way as one expects to witness the predominance of metaphoric approaches to this situation among those who have sought to situate their work in relation to the national circumstances. On the other hand, the understanding of the term “political art”, in a pejorative sense, is still widespread; for this reason, examining the political nature of some current artistic proposals has become a thorny issue, which is complicated further by the fact that Colombia is still defined by a repressive process developed by authoritarian governments and certain sectors of civil society. The regeneration of the political potential of proposals such as those by the T4R is relevant in this context because, in addition to being an important reference point for the exploration of the relationships between art and politics, it makes it possible to untangle the generational connections needed to regain historical depth with respect to the current situation of the armed conflict in Colombia—which has gangland, economic, social and political roots—and the power of the art world as an important player in this scene.

This critical return to the memory of the T4R faces a great number of challenges and uncertainties. Apart from the risks entailed in taking a new look at these elements in the midst of a repressive political regime, whose history-erasing campaigns, inflicted, for example on the Colombian left (in the widest sense of the word) have been systematic and quite successful, unfortunately, there exist some intrinsic characteristics of the T4R which are as problematic as they are tempting. The most interesting trait is its collective nature, as each of its members has his or her own version of events, in such a way that an official or accurate version of the history of the T4R cannot be easily constructed. Here lies the need to take methodological decisions which allow for the preservation of the plural condition of the T4R. We opt to examine the T4R as a network of processes, both individual and collective, both internal and public, whose complexity deserved to be recognised.

On the other hand, the materials available to us are tremendously unstable: a large part of the production of the T4R was destroyed as a consequence of the political and cultural persecution which took place in Colombia during the 1970s. This has since caused our work to walk the line between the study of existing documents and the production of diachronic documentary *corpus*. In this sense, the research material has been plunged into the malleable landscape of (verbal, non-verbal, visual) language of latter versions, even in the field of trauma (the experience of producing in violent and restrictive contexts); this instability, however, is exactly what we are looking for: only on the margins of the versions, in the landscapes which are yet to be colonised by the narrative, does there remain a chance to conjugate the plural past of the T4R.



TALLER 4 ROJO (Nirma Zárate and Diego Arango) *Agresión al imperialismo*, 1972.

* The Taller Historia Crítica del Arte is an interdisciplinary research group comprising David Gutiérrez Castañeda, Luisa Fernanda Ordóñez Ortigón, Halim Baduí Quesada, María Clara Cortés Polanía, Sylvia Juliana Suárez Segura and William Alfonso López Rosas.

NOTES

1.- The Frente Nacional, the name given to the political pact between the elites of the Liberal and Conservative parties, and which served as the foundations for the overthrowing of General Rojas Pinilla, is one of the periods in Colombia's political history in which intellectual and political repression was used as the State's main tool, in the context of the consolidation of guerrilla armed fighting.

2.- Throughout its history, the T4R attracted young intellectuals and political activists from various sectors of the left, in order to set up discussion groups, whose reflections were a source of inspiration for the collective's poetics.

3.- The T4R worked with great intensity on the outskirts of cities, at trade unions, and with social, student and indigenous groups, expanding its field of action beyond the traditional art circuit, with the aim of including in their art practice sectors from society which had generally been excluded from this activity.

4.- Recently, a number of studies and monographic pieces have been produced, though not widely circulated, which aim to recognise the production of the T4R and the art scene from the 1970s in general. Authors such as Miguel Antonio Huertas, Clemencia Arango, María Sol Barón, Victoria Mahecha and Alejandro Gamboa, among others, have opened the way to a new phase in the discussion on these artists.

5.- During this stage of her critical work, Traba was one of the first to point out the continental nature of the poetic-political movement with regards to graphic art, as well as describing it as a trend which was resistant to the North American cultural hegemony of the second half of the 20th century.



Gestionar la precariedad. Potencias poético-políticas de la red de arte correo

«Mail Art: una bomba de fabricación casera»

Dámaso Ogaz

FERNANDA NOGUEIRA* y FERNANDO DAVIS**

Poéticas de la urgencia

Cuando en marzo de 1978 Paulo Bruscky organiza en la Biblioteca Pública Marechal Humberto Castelo Branco de Recife, la biblioteca estatal más importante de Pernambuco (Brasil), la *III Exposição Internacional de Arte Correo*¹, para el artista no existían dudas respecto a la urgencia que definía el rumbo de su intervención. Propuesta en apoyo y homenaje a Clemente Padín y Jorge Caraballo, arrestados en 1977 en plena dictadura uruguaya (entonces conocida por su sistemática violación de los Derechos Humanos), la muestra se inscribe en la amplia campaña de denuncia y de reclamación de la libertad para ambos artistas que, dirigida desde la red de arte correo, aparece condensada en una doble y reiterada consigna: «Free Padín, Free Caraballo»². Si la difusión de esta exigencia en la red postal pretende extenderla en la circulación “descentrada” de la denuncia, operando como punto de partida de sucesivas y simultáneas intervenciones críticas, la exposición organizada por Bruscky, en su apretado montaje, diagrama una estrategia de signo contrario: potencia dicha exigencia en el impacto de su cita multiplicada dentro de los límites del espacio “ocupado” por la muestra. En tal sentido, si la red de arte correo posibilita perforar las fronteras de los Estados nacionales y esparcir las denuncias y acciones de resistencia, la arriesgada exposición desafía la situación local, haciendo visible lo que antes circulaba solamente en el medio postal, para trastornar la estrategia misma de eludir la censura y, así, movilizar la propia escena respecto a lo que entonces tenía

lugar en el país vecino. En contraste con los desplazamientos tácticos que la vindicación asume en la red y el registro móvil diseñado por el envío postal, la exposición articula su apuesta crítica en el complejo montaje que refuerza la radicalidad de esas múltiples derivas, en la potente y condensada “trama” que el conjunto de objetos reactiva en su irregular amontonamiento. Así, el dispositivo de exposición da “cuerpo” a la denuncia, entretrejiéndola en trayectorias cruzadas. Pero más allá de la reivindicación concreta a la que pretende dar visibilidad, la muestra traza inquietantes alusiones no sólo a las condiciones de cruenta represión del contexto uruguayo, sino también a la situación política de Brasil y otros países de la región. Al mismo tiempo, esta preocupación por generar una conciencia crítica respecto de tales condiciones de agudizada conflictividad sociopolítica no es indisociable, en el proyecto expositivo de Bruscky, a la implícita exigencia de poner a disposición de otros un conjunto de recursos y procedimientos de rápida apropiación y uso (postales y sobres, sellos de goma, fotocopias y variadas técnicas de impresión “doméstica”, etc.). Al posibilitar esa socialización de recursos, la propuesta expositiva desborda la sola denuncia para constituirse en una incitación a participar activamente en la misma.

En abril de ese mismo año, el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, una formación en la que confluyeron varios colectivos, difunde una carta en referencia a la “desaparición” de los artistas, concluyendo con una exhortación «a todos aquellos orga-

nismos o individuos conscientes en nuestro hemisferio para que de inmediato recurran a todos los medios a su disposición y pugnen por la liberación de Clemente Padín y Jorge Caraballo»³.

El llamado del Frente Mexicano constituye uno de los tantos que entonces movilizaba la red de arte correo. En el curso de 1978, la exigencia por la libertad de Padín y Caraballo alcanza un desarrollo sin precedentes en simultáneas convocatorias e intervenciones, dirigidas de manera coincidente desde diferentes puntos de la red y rápidamente multiplicadas en las apropiaciones y derivas que definen la apuesta radicalizada del conjunto de iniciativas. Si la red postal constituía una trama “descentrada”, un circuito móvil a contramano de todo orden jerárquico, cualquier artista correo podía actuar, al mismo tiempo, como receptor y multiplicador de la denuncia, en tanto agente desencadenante de nuevas acciones críticas.

La campaña impulsada desde la red deja claro qué pretendía ser el arte postal más allá de la subversión táctica del correo oficial como canal de circulación. En la gestión de la propia precariedad, el arte correo constituye una práctica colectiva de poderoso anudamiento poético-político, que utiliza (parasitariamente) el circuito postal como soporte para agujerear los bloqueos impuestos a la comunicación e impulsar una transformación radical en las condiciones de existencia a partir de la construcción de redes colaborativas y de comunicación “marginales”⁴.

En coincidencia con la expansión de la denuncia dirigida desde la red de arte correo, Amnistía Internacional tuvo una actuación crucial cuando intervino activamente relanzando circulares a diferentes instancias del gobierno uruguayo, con declaraciones, manifestaciones de protesta y diversas reivindicaciones procedentes de todas partes del mundo. En 1979 Padín y Caraballo, procesados por los cargos de «escarnio y vilipendio a la moral de las Fuerzas Armadas», son liberados “bajo palabra”, condición que, en su desplazamiento del régimen de represión carcelaria al ejercicio de la autocensura, es enfáticamente denunciada por G.E. Marx-Vigo⁵ en una declaración publicada en 1980 en la revista suiza Common Press. «Libertad vigilada» y «autocensura», constituyen, en palabras de G.E. Marx-Vigo, «las formas refinadas de un crimen “no sangriento” cometido contra la creatividad (...) Nuestra respuesta es certificar que aquí, en Latinoamérica, la represión mata. No es la cárcel física el peligro sino la muerte. La muerte que ha matado la palabra y la acción creativa de Padín y Caraballo. La muerte del silencio en una libertad bajo palabra que es sinónimo de ausencia de libertad y pérdida del derecho del hombre, de cualquier hombre, a pronunciar su palabra en un compromiso vital que no puede ni debe ser ordenado y presionado desde afuera»⁶.

Persistencias políticas

En 1981 Padín es invitado a participar en la *XVI Bienal de São Paulo*, comisariada por el crítico Walter Zanini. *El artista está al servicio de la comunidad*, nombre de la propuesta, reedita el proyecto homónimo que, ocho años antes, Padín había presentado en la exposición *Prospectiva 74*, organizada por el mismo Zanini en el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).⁷ En

la dirección crítica inaugurada a comienzos de la década del 70 por los planteamientos disidentes de su «arte inobjetal»,⁸ *El artista está al servicio de la comunidad* desplaza el interés por la obra como eje de gravedad de la experiencia estética a la acción como práctica desencadenante de un proceso abierto que pone en cuestión la tradicional división entre creadores y público. En 1974, no pudiendo asistir a la exposición en el MAC-USP, Padín delega su intervención al actor vasco Francisco Inarra, entonces exiliado en Brasil. Siguiendo las indicaciones del proyecto, Inarra conduce a los espectadores sobre una base con ruedas, informándolos de la muestra y de las obras exhibidas⁹.

Si, frente a los tiempos previstos para la Bienal, Zanini encomienda a varios de los artistas participantes la presentación de proyectos ya realizados, la decisión de Padín de reeditar la intervención de 1974 aspira a reactivar, desde su presente, las opciones radicalizadas que su acción anterior condensaba al postular la creación como un bien público y común. En 1981, todavía bajo libertad vigilada y con la prohibición de salir de Uruguay, Padín vuelve a delegar, como años antes, la concreción de su propuesta. Así, el artista dejaba claro que lo que le interesaba, incluso cuando él mismo no pudiera llevar a cabo sus propias acciones, era sobre todo lo que éstas fueran capaces de desencadenar en sus insubordinadas proyecciones.

En la recuperación de la experiencia de 1974 en el marco de la Bienal, *El artista está al servicio de la comunidad* traza un doble enclave crítico. Por un lado, al tender un puente con esa escena abortada, interpelando las aspiraciones revolucionarias de un programa poético-político cancelado por la violencia de las dictaduras de la región. Por el otro, en la voluntad de mantener (fragmentaria y precariamente) la potencia de ese proyecto radical en sus exigencias utópicas de cambio social, a pesar del horror de la experiencia carcelaria. Persistencia que da cuenta del compromiso de muchos en esa época que, incluso conscientes del riesgo que estaban afrontando, apostaron por abrir un flanco en el hacer artístico, con prácticas colectivas, infiltradas en lo social, capaces de gestionar las propias condiciones de precariedad y provocar, desde desbordamientos múltiples, nuevas subjetividades políticas.

Los autores expresan su agradecimiento a Paulo Bruscky, Clemente Padín y Juan Carlos Romero por las conversaciones y la generosa disposición en la consulta de sus archivos, así como al Centro de Arte Experimental Vigo (La Plata, Argentina) por facilitarles el acceso a materiales del archivo de Edgardo Antonio Vigo.

* Fernanda Nogueira es investigadora, traductora y crítica literaria. Actualmente cursa la beca del Programa de Estudios Independientes del MACBA.

** Fernando Davis es investigador, profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina) y curador independiente.

NOTAS:

1.- En 1975 y 1976 Bruscky había organizado otras dos exposiciones de arte correo en Recife. La *I Exposição Internacional de Arte Postal*, preparada con Ypiranga Filho, tiene lugar en la capilla del Hospital Agamenon Magalhães. La segunda, organizada con Daniel Santiago en el Edifício dos Correios e inaugurada en el horario de mayor flujo de personas, tiene un inmediato desenlace debido a la intervención policial. Como en el caso de la biblioteca en 1978, esas exposiciones de arte correo trastornan, en su incómoda materialidad, no sólo las “naturales” condiciones de recepción estética, sino también el orden sacro, disciplinario o burocrático de los espacios mismos en los que Bruscky elige mostrar estas producciones. En su deliberada ubicación fuera de las instituciones artísticas, la secuencia de muestras propone extender su impacto a un público mayor, ajeno al circuito del arte. Bruscky sostiene que «para el arte correo no había lugar propio (...), las instituciones oficiales eran consideradas como marginales. No importaba dónde, lo importante era conseguir mostrar» (Conversación con Fernanda Nogueira, 24/09/2009).

2.- El mismo Bruscky fue víctima de tales abusos dos años antes, cuando la *II Exposição Internacional de Arte Correio* es cerrada por la Policía Federal después de su inauguración. Bruscky y Daniel Santiago son arrestados y, más tarde, tras su liberación por la insistente presión de varios artistas locales participantes de la red, son secuestrados y llevados a prisión, donde permanecen incommunicados durante quince días. Una vez fuera de la cárcel y movilizado ante la urgencia exigida por las circunstancias, Bruscky redacta, de manera compulsiva, *Arte Correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado* (texto que retomará en 1981). En lo que puede leerse como una elocuente referencia al impacto generado por la clausurada exposición, escribe: «lo subterráneo explotó».

3.- Carta del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, México D. F., 11 de abril de 1978. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo (La Plata, Argentina). El Frente se había constituido en febrero de 1978 a partir de una convocatoria de los grupos Proceso Pentágono y Taller de Arte e Ideología (TAI). Ese mismo año, el colectivo organiza la muestra *América en la mira* en el Museo de Arte Contemporáneo de Morelia (Michoacán, México). Varios de los envíos que integraron la exposición coincidieron en el reclamo por la libertad de Padín y Caraballo.

4.- En 1976 el artista argentino Edgardo Antonio Vigo se refiere al arte correo como una práctica inscrita en las «comunicaciones marginales a distancia». (“Arte-Correio: Una nueva etapa en el proceso revolucionario de la creación”. En *Buzón de Arte*, n° 2. Caracas, marzo de 1976).

5.- Firma conjunta de los artistas argentinos Graciela Gutiérrez Marx y Edgardo Antonio Vigo.

6.- G.E. Marx-Vigo. “Plataforma para nuestra acción marginal latinoamericana”. En *Common Press*, n° 8, 1980.

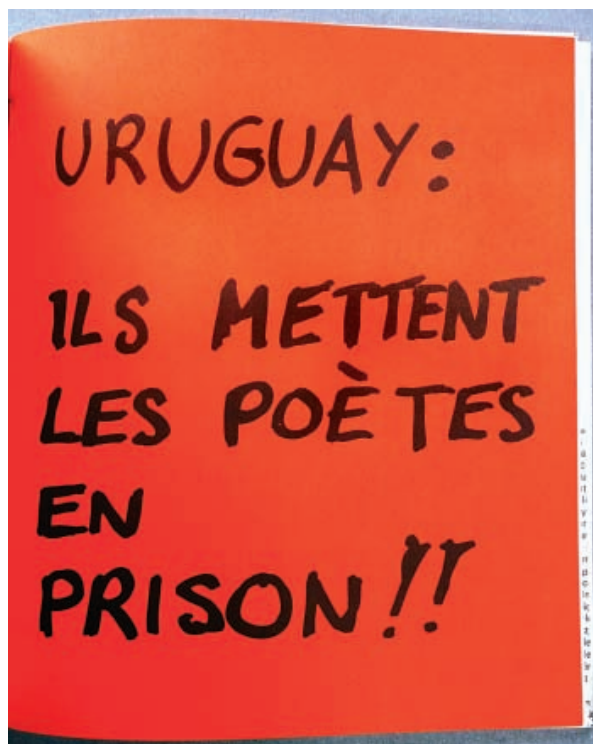
7.- En el curso de los años 70, durante su desempeño como director del MAC-USP, Zanini actuó como un lúcido catalizador de diferentes iniciativas en red, las que contaron con un lugar destacado en una serie de exposiciones colectivas a su cargo. Véase al respecto: Freire, Cristina. *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*. Luminuras. São Paulo, 1999.

8.- En 1971 Padín difunde los postulados de su “poesía inobjetal” en una serie de cuatro manifiestos. En 1975 amplía sus argumentos en el libro *De la Representation a l'Action*, publicado por la editorial DOC(K)S. Véase también: Padín, Clemente. “Arte Inobjetal: de la representación a la acción”. En: Freire, Cristina y Longoni, Ana (Coord.). *Conceitualismos do Sul / Conceitualismos del Sur*. Annablume. São Paulo, 2009.

9.- En 1976 la revista *DOC(K)S*, editada por el poeta francés Julien Blaine, publica en su primer número, dedicado a la vanguardia latinoamericana, una serie de fotografías de la acción de 1974.



PAULO BRUSCKY en la III Exposição Internacional de Arte Correio.
Cortesía: Archivo CP.



Campaña de reclamo por la libertad de PADÍN y CARABALLO
en la revista *DOC(K)S* n° 12, edición de Julien Blaine, 1978.
Cortesía: Archivo CAEV.

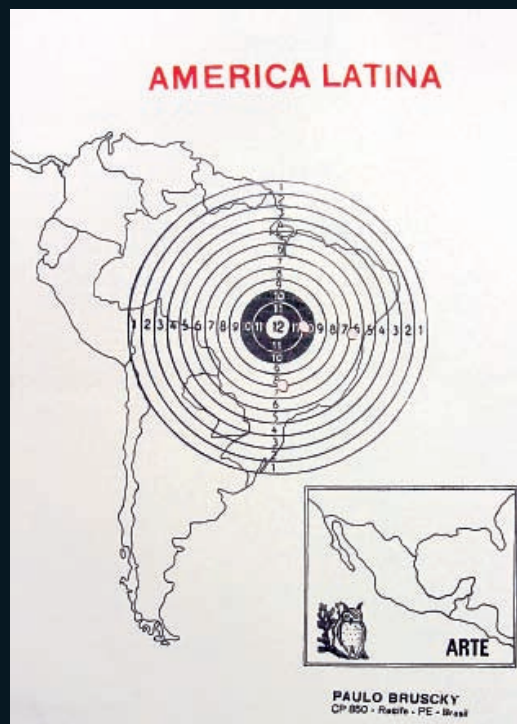
III EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE ARTE CORREIO.

DE 1403 A 1903.78
DIA NACIONAL DA POETIA

(HOMENAGEM A CLEMENTE PADIM E JORGE CARABALLO)

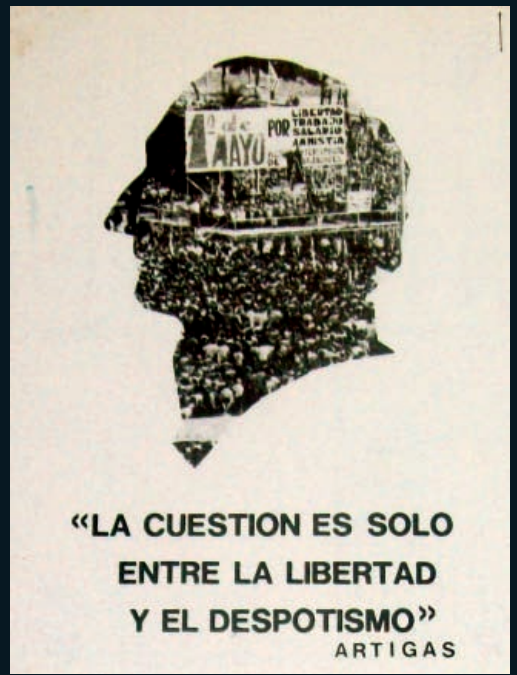


View of the exhibit III Exposição Internacional de Arte Correio, March 1978. Biblioteca Pública Marechal Humberto Castelo Branco de Recife (Pernambuz, Brazil). Courtesy: CP Archive.



PAULO BRUSCKY
CP 850 - Recife - PE - Brasil

PAULO BRUSCKY *América Latina, envió postal.*
Courtesy: CAEV Archive.



“LA CUESTION ES SOLO ENTRE LA LIBERTAD Y EL DESPOTISMO”
ARTIGAS

Postcard by CLEMENTE PADÍN
Published by the Plenario Intersindical de Trabajadores (PIT) in 1983.
Courtesy: Archivo CP

Managing Precariousness. The Poetic-Political Powers of the Mail Art Network

"Mail Art: a homemade bomb"
Dámaso Ogaz

FERNANDA NOGUEIRA* and FERNANDO DAVIS**

Poetics of Urgency

When Paulo Bruscky organised, in March 1978, the *III Exposição Internacional de Arte Correio*¹, at the Biblioteca Pública Marechal Humberto Castelo Branco de Recife (the largest state library in Pernambuco, Brazil), the artist had no doubts regarding the urgency which defined the direction of its intervention. The show, which was set up to support and honour Clemente Padín and Jorge Caraballo, arrested in 1977 in the midst of the Uruguayan dictatorship (which was known at the time for its systematic violation of Human Rights), formed part of the extensive protest campaign demanding the freedom of both artists, organised from the Mail Art network, which appeared condensed into a twofold and reiterated slogan: "Free Padín, Free Caraballo"².

While the circulation of this demand over the postal network aimed to expand the *decentralised* protest, operating as a starting point for subsequent and simultaneous critical interventions, the exhibition organised by Bruscky, with its cluttered arrangement, outlines the opposite strategy: it promotes the demand on the basis of the impact of the multiplied event, within the boundaries of the space "occupied" by the show. In this sense, if the Mail Art network makes it possible to go beyond the boundaries of national states, circulating protests and resistance actions, this bold exhibition challenged the local situation, lending visibility to what would have only been seen through the post. This was intended to alter the very strategy designed to elude censorship and, therefore, to mobilise the scene itself, with regards to what was taking place in the country's neighbour. In contrast

with the tactical transformations which the vindication adopted in the context and mobile register of the post, the exhibition articulated its critical proposal on the basis of its complex arrangement, which reinforced the radical nature of these numerous trends, in the powerful and condensed "network" which the group of objects reactivated through its irregular accumulation. In this way, the exhibition device lent *body* to the protest, interweaving its various paths. However, beyond the concrete demand which it sought to reveal, the show made disturbing allusions not only to the harsh repression which took place in Uruguay, but also to the political situation in Brazil, as well as other countries in the region. At the same time, this interest in generating a critical awareness with regards to this extreme social-political conflict cannot be disassociated, in Bruscky's exhibition project, from the implicit need to make available to others a set of resources and procedures which can be swiftly appropriated and used (postcards and envelopes, rubber stamps, photocopies and various "domestic" printing techniques, etc.). The socialisation of resources made possible by the exhibition went beyond simple protest: it incited the viewer to actively take part in the show.

In April of that year, the Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, a group in which several collectives came together, circulated a letter about the "disappearance" of artists, before concluding with a call "to all informed institutions and individuals in our hemisphere to immediately use all resources available to them to fight for the liberation of Clemente Padín and Jorge Caraballo"³.

The letter of the Frente Mexicano was one of the many protests put into circulation by the Mail Art network at that time. Throughout 1978, the calls for the liberation of Padín and Caraballo grew to an unprecedented level, through simultaneous events and interventions, organised from different locations in the network, and swiftly expanded with new appropriations and trends, which defined the radical approach of this set of initiatives. As the postal network offered a “decentralised structure”, a mobile circuit which went against all hierarchy, any mail artist could operate as both receiver and multiplier of the protest, as well as the agent triggering new critical actions.

The campaign driven by the network made it clear that it intended to take Mail Art beyond the tactical subversion of official mail as a circulation channel. In the management of its own precariousness, Mail Art is a collective practice with great poetic-political power, which uses (in a parasitic way) the postal circuit as a medium to pierce the obstacles imposed on communication, and to drive a radical transformation in existence conditions, on the basis of the construction of “marginal” collaborative and communication networks⁴.

Coinciding with the expansion of the protest organised by the Mail Art network, Amnesty International played a crucial role when it actively intervened by resending circulars to different departments of the Uruguayan government, attaching statements, protest demonstrations and a number of demands expressed by people from all over the world. In 1979 Padín and Caraballo, charged with “insulting and abusing the morale of the Armed Forces”, were freed “on parole”, a fact which, because it forced them to go from being imprisoned to relying on self-censorship, was emphatically condemned by G.E. Marx-Vigo⁵ in a statement published, in 1980, in the Swiss magazine *Common Press*, where he stated that “probation” and “self-censorship” constitute “the refined forms of a “non-violent crime” against creativity (...) Our response is to certify that here, in Latin America, repression kills. It is not physical prison that is the danger, but death. The death which has killed the word and the creative action of Padín and Caraballo. The death of silence in a freedom on parole, which is synonymous with the absence of freedom and the loss of the right of man –any man— to speak his mind in a vital commitment which cannot, and must not, be organised or pressured from the outside”⁶.

Political Persistences

In 1981 Padín was invited to take part in the *XVI Bienal de São Paulo*, curated by the critic Walter Zanini. *The Artist is at the Service of the Community* (the proposal’s name) presented, for the second time, the project of the same name which, eight years previously, Padín had shown at the *Prospectiva 74* exhibition, organised by Zanini himself at the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).⁷ In the context of the critical trend inaugurated in the early-1970s by the dissident approach of his “objectless art”⁸, *The Artist is at the Service of the Community* resituated the interest in the artwork as a gravity-axis for the aesthetics experience towards action as a practice giving rise to an open process which questions the traditional divisions between artists and audiences. In 1974, when he

was unable to attend the exhibition at the MAC-USP, Padín delegated his intervention to the Basque actor Francisco Inarra, who was living in exile in Brazil at that time. Following the project’s instructions, Inarra guided the spectators around the exhibition on a wheeled platform, telling them about the show and the pieces on display⁹.

If, in face of the time in which the Biennial was due to take place, Zanini asked several of the artists taking part to present projects from the past; Padín’s decision to re-edit his 1974 intervention intended to reactivate, from his present, the radicalised options which his previous action had condensed, by postulating the notion of creative work as a public and shared asset. In 1981, still on probation and still unable to leave Uruguay, Padín again delegated, as he had years before, the realisation of his proposal. In this way, the artist made clear that his interests lay, even when he was unable to carry out his own actions, in what these interventions would be able to trigger in their insubordinate projections.

By returning to the 1974 experience in the context of the Biennial, *The Artist is at the Service of the Community* gives rise to a twofold critical enclave. On the one hand, by establishing a connection with that aborted scene, speaking to the revolutionary aspirations of a poetic-political programme that had been cancelled by the violence of the regions’ dictatorships. On the other hand, by preserving (both in a fragmented and precarious way) the power of that radical project in its Utopian demands for social change, despite the horror of the prison experience. This persistence reveals the level of commitment displayed by many at that time, who, although they were aware of the risks they were facing, struggled to open a new path in artistic work with collective practices which were deeply involved in social issues, and were capable of managing their own precarious conditions, giving rise to numerous outbursts, as well as new political subjectivities.

The authors would like to express their gratitude to Paulo Bruscky, Clemente Padín and Juan Carlos Romero for the conversations and the generous access to their archives, as well as to the Centro de Arte Experimental Vigo (La Plata, Argentina), for allowing them to access materials from the Edgardo Antonio Vigo archive.

* Fernanda Nogueira is a researcher, translator and literary critic. She is currently on the scholarship for the Independent Study Programme of the MACBA.

** Fernando Davis is a researcher and teacher at the Fine Arts Department of the Universidad Nacional de La Plata (Argentina), as well as an independent curator.

NOTES

1 In 1975 and 1976 Bruscky had organised two other Mail Art exhibitions in Recife. The *I Exposição Internacional de Arte Postal*, organised with Ypiranga Filho, took place at the chapel of the Hospital Agamenon Magalhães. The second, organised with Daniel Santiago at the Edifício dos Correios, and inaugurated at the time with the greatest flow of people, was quickly dismantled by the police. As in the case of the library in 1978, these Mail Art exhibitions transformed, with their uncomfortably

materialist nature, not only the conditions for aesthetic reception, but also the sacred, disciplinarian and bureaucratic order of the spaces in which Bruscky chose to show these productions. Because of its deliberate position, outside artistic institutions, the sequence of shows attempts to expand its impact to a larger audience, outside the art circuit. Bruscky maintains that “there was no place for Mail Art (...); official institutions were considered to be marginal. What was important was showing the work; it did not matter where” (conversation with Fernanda Nogueira, 24/09/2009).

2 Bruscky himself had been the victim of similar abuse two years before, when the *II Exposição Internacional de Arte Correio* was dismantled by the Federal Police shortly after its inauguration. Bruscky and Daniel Santiago were arrested, and, later on, after their liberation, brought about by the insistent pressure of several local artists who belonged to the network, they were kidnapped and taken to prison, where they remained in solitary confinement for two weeks. After being released, and encouraged by the urgency of the circumstances, Bruscky wrote, in an almost compulsive way, *Arte Correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado* (a text to which he would return in 1981). In what can be interpreted as an eloquent reference to the impact generated by the closed-down exhibition, he wrote that “the subterranean exploded”.

3 Letter from the Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, Mexico D. F., 11th of April, 1978. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo (La Plata, Argentina). The Frente was set up in February 1978 following a meeting attended by the groups Proceso Pentágono and Taller de Arte e Ideología (TAI). That same year, the collective organised the show *América en la Mira* at the Museo de Arte Contemporáneo de Morelia (Michoacan, Mexico). Several of the submissions which made up the exhibition coincided with the demand for Padín and Caraballo freedom.

4 In 1976 the Argentinean artist Edgardo Antonio Vigo referred to Mail Art as a practice belonging to “distance marginal relationships”. (“Una nueva etapa en el proceso revolucionario de la creación” [A New Stage in the Revolutionary Process of Creation]). In *Buzón de Arte*, no. 2. Caracas, March, 1976).

5 Joint signature of the Argentinean artists Graciela Gutiérrez Marx and Edgardo Antonio Vigo.

6 G.E. Marx-Vigo. “Plataforma para nuestra acción marginal latinoamericana” [Platform for our Latin American Marginal Action]. In *Common Press*, no. 8, 1980.

7 During the 1970s, when he was director of the MAC-USP, Zanini acted as a lucid catalyst of several network initiatives, which enjoyed an outstanding position in some of the collective exhibitions he organised. With regards to this, see: Freire, Cristina. *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu. Luminuras*. São Paulo, 1999.

8 1971 Padín circulated the postulates of his “objectless poetry” in four manifestos. In 1975 he expanded his arguments in the book *De la Representation a l’Action*, published by DOC(K)S. See also: Padín, Clemente. “Arte Inobjetal: de la representación a la acción” [Objectless Art: From Representation to Action]. In: Freire, Cristina and Longoni, Ana (Coord.). *Conceitualismos do Sul / Conceptualismos del Sur*. Annablume. São Paulo, 2009.

9 In 1976 the magazine *DOC(K)S*, edited by the French poet Julien Blaine, published, in its first issue, devoted to Latin American Avant-Garde trends, a series of photographs of the action from 1974.



CLEMENTE PADÍN *El artista está al servicio de la comunidad*, 1974.

Action carried out by **FRANCISCO INARRA**.
Photographs published in the magazine *DOC(K)S* no 1, 1976.
Courtesy: Juan Carlos Romero Archive (Buenos Aires, Argentina).



CLEMENTE PADÍN *O artista está a serviço da comunidade*, 1981.
XVI Bienal de São Paulo. Courtesy: CP Archive.



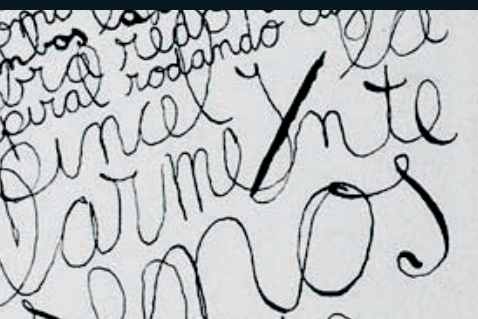
Estos más
colgado
a la derecha
donde el
crecimientos
inventado por
la del
reservador
de sabiduría
la mujer
importante
Los!
encuentra
que se
de a
Trepas
In al
haria tocando
su descanso
para tirarse
tenía los
que se
de a
Trepas
apenas también
el mio
respirar
rayo los
majestuosamente
la siesta a la
mojado los montes en el
unida con el
Di



Yoshua Okón



Esther Ferrer



León Ferrari



Todas las imágenes pertenecen a **YOSHUA OKÓN** *White Russians*, 2008.

Performance en colaboración con la familia Akien para el proyecto High Desert Test Sites, 2008. Foto: © Daiana Feuer. Cortesía del artista.

Entrevista con

Yoshua Okón

a propósito de *White Russians*

ÁLVARO PERDICES*

Este texto surge de una serie de conversaciones tras una performance realizada el pasado año por Yoshua Okón (México, 1970) donde, por cierto, asumí el papel de participante y, en cierto modo, de coprotagonista entre los demás asistentes. La trayectoria artística y la actitud de Okón es sobradamente conocida, baste mencionar su apuesta por La Panadería, de la que fue cofundador, en la Ciudad de México a mediados de los 90, una década marcada por la acomodación y el clasismo en la forma de entender el arte, actitud que se podría clasificar de resistencia cero, un contexto donde este espacio, impulsado por artistas, abría una brecha incómoda, una fisura estimulante mediante unas formas de hacer menos formales y más habitables que las imperantes en el arte establecido, y cuya actividad se prolongó entre 1994 y 2002.

El trabajo que viene desarrollando Yoshua Okón se centra en analizar las complejas y variables relaciones entre obra y espectador así como los comportamientos sociales. La ironía, el humor, el sarcasmo, la irreverencia son mecanismos que utiliza para trazar una crítica, con frecuencia demoledora, sobre las sociedades modernas a través de la rúbrica de las normas y los protocolos que rigen las relaciones entre los individuos y sus entramados de sociabilidad. Su obra, que se podría denominar como “escultura narrativo social”, crea situaciones ficticias que se insertan en la realidad, a menudo a través de intervenciones o performances, que cuestionan los roles de quien actúa en su propio entorno y de quien observa, socavando o invirtiendo a menudo ambas situaciones.

White Russians [Rusos Blancos] fue desarrollado el pasado año por invitación de High Desert Test Sites (HDTS), un programa llevado a cabo en el desierto de California –en el área que comprende Pioneer, Yucca Valley, Joshua Tree, 29 Palms y Wonder Valley– por artistas, gestores culturales y miembros de las propias comunidades locales, que se autofinancia sin ayudas externas, y donde se propone a artistas, sean emergentes o consagrados, crear trabajos de tipo experimental que se inserten en esta zona geográfica estableciendo un diálogo con sus habitantes.

El lugar elegido por Okón es la residencia familiar de los Akien, en el 82.620 de Mesa Road. Llegar hasta allí no resulta fácil, la casa se encuentra en mitad de un descampado apenas habitado en el desierto de Joshua Tree; un lugar en medio de la nada. La carretera de acceso es un camino de arena donde las ruedas del coche corren el riesgo de quedar atrapadas. En torno a la casa múltiples objetos en desuso y abandonados así como unos cuantos perros nos dan la bienvenida; un buen número de coches se encuentran aparcados en las inmediaciones, la puerta de la vivienda unifamiliar está abierta y enseguida reconocemos caras del mundillo artístico de Los Ángeles que charlan animadamente mientras beben un líquido blanquecino y empalagoso difícil de identificar. Los dueños de la casa se muestran encantados y reciben a los forasteros con amabilidad, les invitan a sentarse, les presentan a sus vecinos, a sus perros, a la hermana, a la hija que no se despega de su iPhone, al primo, al tío, a otro primo, mientras relatan cómo conocieron a Yoshua Okón... La gente del arte,



nosotros, estamos encantados con tanta hospitalidad pero, a la vez, nos sentimos observados por ellos, somos “los otros”, con ese aire entre cool y alternativo tan reconocible. La fiesta avanza, la noche se caldea, los Akien, así como sus amigos y los vecinos que integran esta apartada comunidad rural, nos hablan de sus vidas, sus intereses y gustos, cantan, discuten entre ellos y nos muestran con orgullo su colección de platos de cerámica con la efigie de su admirado John Wayne... Corre la bebida: los White Russians, cócteles a base de vodka, licor de café y leche, que el pequeño de la familia nos ofrece continuamente. La fiesta es un verdadero jolgorio.

Yoshua Okón ha emplazado cuatro cámaras en forma de cruz en el salón familiar que graban todo lo que acontece durante la reunión, desde las canciones interpretadas por los Atkien, antiguas baladas del desierto que recuerdan a las bandas sonoras de los *western*, a los gestos y conversaciones de los invitados foráneos sorprendidos y seducidos por una realidad donde se mezcla el melancólico *glamour* de las viejas películas del Oeste con la dureza de una periferia suburbial tardocapitalista que podría encontrarse en cualquier parte del mundo.

El hogar de los Akien y ellos mismos poseen ya todos los ingredientes que pueden entusiasmar a cualquier foráneo. ¿Por qué crees necesario intervenir con performances adicionales en una realidad que aparece ya con tan alto grado de condensación?

La razón es que la finalidad de este performance no es precisamente “entusiasmar a cualquier foráneo”. Más bien me interesa enfatizar el punto en el cual el espectador pasa de una experiencia exotista y voyerista (en la que se construye la ilusión de la realidad del “otro”) a darse cuenta de que lo que está presenciando es una realidad construida: el momento en el cual, en lugar de mirar, se siente mirado. La familia Akien no existe como tal: la hija no es su hija, el hijo es el sobrino, los amigos son en realidad los padres de la hija, etc... Los momentos de evidente ficción, junto a la presencia de las cámaras, asumen la función de dar al espectador la distancia necesaria para hacerle consciente de su propia presencia y subjetividad.

De lo que he sido espectador, o más bien co-participe, poco se diferencia de las más edulcoradas telenovelas, donde los límites de la exageración rozan lo pornográfico. ¿Qué te motiva a usar, o a crear, estas imágenes ficticias de suma hiperrealidad, casi diría de desbordante hiperrealidad?

HDS invita a los artistas a crear piezas que respondan al contexto del desierto. *White Russians* es una pieza *site specific* y para comprenderla es indispensable entender este contexto. A pesar de que este proyecto se llevó a cabo hace tiempo, por lo general los proyectos de HDS no son dirigidos a la comunidad local sino que son a los visitantes urbanos que primordialmente vienen desde Los Angeles y otras grandes ciudades. La interacción entre visitantes y locales es mínima y esto ha creado un resentimiento por parte de los locales subrayando aun más las ya muy marcadas diferencias culturales. Mi pieza es un intento por invertir la mirada: me dirijo a los locales como

espectadores y a los visitantes como actores. Debido a que la pieza toma como punto de partida los muy comunes prejuicios, estereotipos y miedos que en Los Ángeles se tiene respecto a la gente que habita las zonas marginales del desierto (la denominada cultura *White Trash*), he decidido escenificar peleas y escenas clichés, “de desbordante hiperrealidad” como tú mismo señalas, dando al inicio lo que se espera ver finalmente para hacer caer en la cuenta que lo que se está viendo son las propias fantasías y miedos, una mera ficción producto de la predisposición.

Mi participación no sé si es directa o indirecta. Está claro que me obligas a recontextualizarme como espectador y consumidor de arte, me colocas en una situación desubicante. Me pregunto si esta desubicación tiene que ver con la forma en que hemos institucionalizado y banalizado el hecho artístico. En otras palabras, cómo el lenguaje de la recepción y consumo del arte nos ha autodomesticado.

Creo que aquí estas tocando el meollo del asunto. Mi intención es, precisamente, que tu participación sea directa. Me interesa colocarte en el interior de la ecuación, como parte integral de la obra, convirtiéndote en un actor más.

Considero que una relación indirecta con el arte es sumamente problemática ya que nos convierte en consumidores pasivos, en espectadores que miran desde fuera. Más que un tema político es un tema filosófico: a menos que estemos siendo implicados, la representación no puede realmente tocarnos de manera profunda. Para mí esto es lo que diferencia al arte del diseño o del entretenimiento.

Y en cuanto a la desubicación que mencionas, no es en lo más mínimo un fin en sí mismo sino un efecto secundario. Creo que estamos altamente condicionados (o autodomesticados como tú lo llamas) a mirar desde fuera, desde un espacio seguro y supuestamente objetivo y, al ser implicados de forma directa, automáticamente nos sentimos desubicados.

La similitud de la fiesta de los Akien con un *western* en formato de serie televisiva simple y poco ensayada tiñe de escasa solemnidad el performance, e imagino que también el material grabado que posiblemente transformes en una variante del proyecto. ¿Es esta similitud con las imágenes mediáticas de lo popular lo que proporciona a tu trabajo un papel de resistencia al *mainstream* del lenguaje del arte?

Por fortuna solemnidad y arte no son sinónimos. Desde el inicio de la modernidad, y desde mucho antes diría, los lenguajes populares han sido incorporados al *mainstream* del lenguaje artístico. Puedo pensar en muchos creadores, desde Aristófanes y Baudelaire hasta Buñuel, Jodorovsky, Mauricio Cattelan, Paul McCarthy, John Waters etc., quienes a partir de lo popular y la falta de solemnidad han logrado construir lenguajes artísticos que se han integrado en el *mainstream*. Más bien creo que, en el caso de la pieza *White Russians*, lo que se resiste al *mainstream* es el formato. No es coincidencia que, sin cambiar de tono ni contenido, el día en que Paul McCarthy deja de hacer



performance en vivo y comienza a crear objetos consumibles, pasa de ser un artista marginal a convertirse en parte del *mainstream*. Es una cuestión de formato, no de forma ni de contenido.

¿Plantear el lenguaje de esta manera es lo que provoca que la formalización visual sea rotundamente política?

Lo político en el arte es ineludible, solo que cierto tipo de arte apunta de manera más auto-reflexiva a su dimensión política que otro. El hecho de que este lenguaje apunte tan directamente a una dimensión política no quiere decir que no exista también una dimensión formal y estética.

El salón familiar donde discurre prácticamente toda la situación (los Akien, las visitas y la mutua interacción) está flanqueado por cuatro cámaras, dispuestas en cruz, cámaras por cierto de distinto formato. Tengo la sensación que son éstas los elementos más neutrales del set. ¿El hecho de la existencia de estas cámaras y de que un grupo de invitados sean parte de la performance implica que estemos hablando de un proyecto en dos niveles: acción en sí, y su residuo u objetualización? ¿Es una especie de escultura hecha en dos partes?

Aún si no hubieran estado grabando, si hubieran estado apagadas, la presencia misma de las cámaras juega un papel fundamental en el desarrollo de la situación. En este sentido, las cámaras no

tuvieron una función neutral sino que tuvieron la función concreta de resaltar la artificialidad y de recordar al visitante su papel protagonista. La pieza fue concebida esencialmente como una situación en vivo y las cámaras actuaron como objetos evidentes. Los vídeos resultantes tienen en primer lugar la función de documentación y, de llegarse a derivar algo de ellos en post-producción, se entenderá ya como una segunda etapa del proyecto¹.

¿Es esta actitud de crudeza, quizás de cierta rebeldía romántica, la que permite a un artista y a su práctica ser algo así como un agitador social más que un diseñador de imágenes? ¿No corre también, esta manera de trabajar, el peligro de auto-institucionalizarse?

Peligro de auto-institucionalizarse lo corre cualquier tipo de representación, desde la más convencional hasta la más vanguardista. Es por esto que más bien hay que pensar en cómo de

efectiva es una estrategia artística dentro de un contexto específico. Si esa estrategia termina por institucionalizarse pues se cambia de estrategia y ya está. Por otra parte, la pregunta sugiere que uno tendría que definir un rol único del arte y el artista y creo que a estas alturas del partido ya ha quedado claro que existen muchas formas distintas de entender y hacer arte. Para mí, hacer arte tiene una función social y discursiva, es un acto político que va mucho más allá de diseñar imágenes. Sin embargo, existe una diferencia muy grande entre ser un agitador social y ser un artista que opera dentro de un paradigma social: el agitador social responde a una agenda específica, a una meta a lograr, mientras que el artista alude a cuestiones sociales con el fin de provocar reflexión sean cuales sean las conclusiones.

En cuanto a la crudeza, en mi caso, es una estrategia, no un acto de rebeldía. La uso como una manera de recordarle al espectador su papel protagonista.

* Álvaro Perdiges (Madrid, 1971) es artista visual. Vive y trabaja en Los Ángeles.

NOTAS

1.- Nota del editor: *White Russians*, convertido en pieza de vídeo se presenta ahora por vez primera en la exposición *Ventanilla única*, cuyo curador es Roberto Barajas, que acaba de inaugurarse en el Museo de Arte Carrillo Gil de Ciudad de México.





All images are by **YOSHUA OKÓN** *White Russians*, 2008.

Performance in collaboration with the Akien family for High Desert Test Sites, 2008. Photo: © Daiana Feuer. Courtesy of the artist.

Interview with

Yoshua Okón

a propos of *White Russians*

ÁLVARO PERDICES*

This text emerged from a series of conversations following a performance by Yoshua Okón (Mexico, 1970), last year, in which I took part, to a certain degree, as co-protagonist. The artistic career and the approach of Okón is well known: all we need to do is mention his commitment to La Panadería, of which he was co-founder, in the mid-1990s in Mexico City, a decade defined by conformism and classism in the interpretation of art, an attitude which could be described as zero resistance. In this context, this group (supported by artists) opened an inconvenient and stimulating fissure, through less formal approaches which were more easily inhabitable than the prevailing ones in the established art world. The collective's activity took place between 1994 and 2002.

The work which Yoshua Okón produces focuses on the analysis of the complex and variable relationships between work and viewer, as well as social behaviours. Irony, humour, sarcasm and irreverence are the mechanisms he uses to criticise modern societies, in an often devastating way, through the rules and traditions which govern relationships between individuals and their social structures. His work, which could be described as "social-narrative sculpture", creates fictional situations which are inserted into reality, often by means of interventions and performances, which question the roles of those who operate in their own context, and those who observe, delving into, and intervening on, both situations.

White Russians was developed last year, on the invitation of High Desert Test Sites (HDTs), a programme carried out in the Californian desert –the area comprising Pioneer, Yucca Valley, Joshua Tree, 29 Palms and Wonder Valley– by artists, cultural managers and members of several local communities, which is self-financed and receives no

outside help, and which suggests to both new and established artists, the creation of experimental pieces which can be inserted in this geographic area, establishing a dialogue with its inhabitants.

The location chosen by Okón is 82,620 Mesa Road, the residence of the Akien family. It is not easy to get here, as the house is set in the midst of an almost uninhabited plot of land in the Joshua Tree desert; a place in the middle of nowhere. Access is via a dirt road where the car wheels run the risk of getting stuck in the mud. Around the house, we are greeted by numerous discarded objects, as well as a few dogs; quite a few cars are parked nearby, and the door to the house is open. As soon as we go in we recognise a number of members of the Los Angeles art circuit, who are deep in conversation, while they drink a hard-to-identify whitish and sweet cocktail. The owners of the house are pleased to welcome their guests, and motion us to take a seat. They introduce us to their neighbours, their dogs, the sister, the daughter (who is speaking on her iPhone), the cousin, the uncle and the other cousin while they tell the story of how they met Yoshua Okón... We art people are charmed by all this hospitality but, at the same time, we feel observed by them, we are "the others", with that clearly recognisable air of alternative coolness. The celebration continues, and things warm up. The Akiens, like their friends and their neighbours from this remote rural community, tell us about their lives, their interests and tastes; they sing, argue and proudly show us their ceramic plates printed with the face of their beloved John Wayne... Alcohol flows, with *White Russians* (a cocktail made from vodka, coffee liquor and milk) constantly being offered round by the youngest member of the family. The party is an absolute success.

Yoshua Okón has set up four cameras in the shape of a cross

in the family living room, and everything is being recorded, from the songs played by the Akiens (old desert ballads which remind one of the soundtracks of westerns), to the gestures and conversations of the guests, who are surprised and seduced by a reality in which the melancholy glamour of old films is combined with the harshness of a late-capitalist suburban periphery which could be found anywhere in the world.

The Akiens' home, and they themselves, possess all of the ingredients needed to seduce anyone from the outside. Why do you think it is necessary to intervene with additional performances in an already highly concentrated reality?

The reason is that the purpose of this performance is not exactly to “thrill an outsider.” Rather, I am interested in highlighting the moment when the viewer goes from an exoticist and voyeuristic experience (in which the illusion of the reality of the “other” is constructed) to realising that what he or she is witnessing is a constructed reality: the moment when, instead of looking, he or she feels observed. The Akien family as such does not exist: the daughter is not the daughter, the son is the nephew, the friends are really the daughter’s parents, etc. The moments of obvious fiction, along with the presence of the cameras, assume the role of providing the spectator with the necessary distance to make him or her aware of his or her own presence and subjective nature.

Where I have been a viewer, if not a co-participant, there is little difference between these performances and the most saccharine soap-operas, where the limits of exaggeration are bordering on pornography. What is it that drives you to use, or to create, these fictional images of heightened, to the point of almost overflowing, hyper-reality?

HDS invites artists to produce pieces in response to the context of the desert. *White Russians* is a site-specific piece, and, in order to understand it, it is essential to be aware of this context. Despite the fact that this project was produced some time ago, in general HDS projects are not aimed at the local community, but instead at the urban visitors who arrive from Los Angeles and other large cities. The interaction between the visitors and locals is minimal, and this has given rise to a sense of resentment on the part of the locals, highlighting the already noticeable cultural differences. My piece is an attempt to invert the gaze: I speak to the locals as spectators and to the visitors as actors. Given the fact that the piece is founded on the common prejudices, stereotypes and fears felt in Los Angeles toward those who live in the fringe areas of the desert (so-called “white trash” culture), I have decided to stage cliché fights and scenes which display “an overflow of hyper-reality”, as you point out, offering from the beginning what everyone ultimately expects to see, so that they realise, finally, that what they are seeing are their own fantasies and fears, a mere fiction, the product of predisposition.

I’m not sure whether my participation is direct or indirect.

Obviously, by placing me in a situation which confuses me, you are forcing me to re-contextualise myself as an art viewer and consumer. I wonder if this confusion has to do with the way in which we have institutionalised and trivialised the artistic fact. In other words, the way the language in which we receive and consume art has led to self-taming.

I think you’ve hit the nail on the head. My aim is for your participation to be direct. I want to place you inside the equation, as an integral part of the work, where you become just another actor.

I believe that an indirect relationship with art is highly problematic, as it renders us passive consumers, spectators who observe from the outside. Rather than a political issue, it is a philosophical concern; unless we are involved, representation cannot truly touch us. For me this is what differentiates art from design and entertainment.

As for the confusion you mention, this is in no way an end in itself, but rather, it is a side effect. I believe we are highly conditioned (or self-tamed, to use your words) to look from the outside, from a safe and supposedly objective space, and by being involved in a direct way, we automatically feel confused.

The similarity between the party at the Akien residence and a badly-rehearsed, TV western, lends the performance a lack of solemnity, and I imagine the same can be said of the recorded material which you perhaps transform into a variant of the project. Is this similarity with the media representation of the popular what lends your work a role of resistance with regards to mainstream art language?

Fortunately, art and solemnity are not synonymous. Since the start of modernity, and from a long time before, I would say, popular languages have always been included in mainstream artistic languages. I can think of many artists, from Aristophanes and Baudelaire to Buñuel, Jodorovsky, Mauricio Cattelan, Paul McCarthy, John Waters etc., whom on the basis of the popular and a lack of solemnity have succeeded in constructing artistic languages that have become mainstream. In fact, I believe that, in the case of *White Russians*, it is the format that resists the mainstream. It is not by chance that, without changing the tone or the content, the day when Paul McCarthy stopped doing live performances and began to create consumer products, he went from being a fringe artist to becoming part of the mainstream. It is a question of format, not of form and content.

Is it this approach to language that causes the visual formalisation to be undeniably political?

In art, politics is unavoidable; it is just that a certain kind of art is more self-aware of its political dimension than other forms. The fact that this language refers so clearly to a political dimension does not mean the work is without a formal and visual dimension.

The family living room where practically the entire situation takes place (the Akiens, the guests and their interaction) is flanked by four cameras, set out in the shape of a cross, each of which





is different. I have the feeling that these are the most mutual elements on the set. Does the existence of these cameras, as well as the fact that a group of guests are part of the performance, imply that the project functions on two levels: action in itself, and its residue or reification? Is it a sort of two-part sculpture?

Even if they hadn't been filming, if they had been turned off, the very presence of the cameras plays an essential part in the situation's development. In this sense, the cameras did not play a neutral role, but rather, they were specifically intended to highlight the artificial nature of the situation, and to remind the guests of his or her starring role. The piece was essentially conceived as a live event, and the cameras functioned as obvious objects. The resulting recordings are intended, firstly, to document the performance, and, secondly, to be used in post-production, which can be seen as the second stage of the project¹.

Is this attitude of coarseness, or perhaps even of a certain romantic rebelliousness, what allows an artist and his work to be something of a social agitator, rather than a designer of images? Do you not think that this way of working runs the risk of becoming self-institutionalised?

Any kind of representation, from the most conventional to the most Avant-Garde, runs the risk of becoming self-institutionalised. It is because of this that one should assess the effectiveness of an artistic

strategy within a specific context. If this strategy ends up by becoming institutionalised, one should change strategy, and that's it. On the other hand, your question implies that one would have to define a single role for art and artists, whereas I believe that, at this stage of the game, it is clear that there are many different ways of producing and understanding art. For me, producing art has a social and discursive purpose; it is a political act which goes beyond designing images. However, there is a very large difference between being a social agitator and being an artist operating within a social paradigm: the social agitator has a specific agenda, a purpose, while the artist alludes to social issues with the aim of encouraging reflection, regardless of the conclusions obtained.

As for the coarseness you mention, in my case, it is a strategy, not an act of rebelliousness; I use it as a way of reminding the viewer of his protagonist role.

* Álvaro Perdices (Madrid, 1971) is a visual artist. He lives and works in Los Angeles.

NOTES

1.- Editor's note: *White Russians*, in the shape of a video piece, is on show for the first time at the exhibition *Ventanilla única* [Single Window], curated by Roberto Barajas, which has just opened at the Museo de Arte Carrillo Gil, in Mexico City.





Se hace camino al andar, 2008.

Performance realizada en la Galería Àngels Barcelona para la inauguración de la exposición *Esther Ferrer. Autorretrato en el tiempo*. Cortesía de la galería.

Entrevista a Esther Ferrer

“Soy Feminista, con mayúscula”

JOSÉ ÁNGEL ARTETXE *

Con el grupo ZAJ, y en solitario, Esther Ferrer ha llevado la performance por el todo el mundo. La presencia del cuerpo y del autorretrato caracterizan otras vertientes de su producción: desde performances, como *Íntimo y personal* (1990), hasta series como *El libro del sexo*, *Autorretrato en el tiempo* o *El libro de las manos*.

A San Sebastián, donde nació, regresaba el pasado verano para impartir en Arteleku el seminario práctico: *A vueltas con la performance*, y allí charlamos con la artista.

Tu primera participación en un concierto ZAJ, en el Museo de San Telmo, tu ciudad natal, en 1967 y en pleno franquismo, fue objeto de una denuncia policial. Ahora, tras haber recibido el Premio Nacional de Artes Plásticas 2008, esa pinacoteca –actualmente en proceso de ampliación después de décadas de letargo– quiere hacerse con una obra tuya.

No sabía que el Museo de San Telmo tenía una colección de arte contemporáneo, ni que compraba, pensaba que toda su colección estaba compuesta por donaciones. Si quiere comprar algo mío, estupendo, no tiene más que ponerse en contacto con las galerías con las que trabajo. Quizás, si lo hicieran, alimentarían mi narcisismo y mi ego se inflaría como un globo, porque nací en San Sebastián y, en una época, la Asociación Artística de Guipúzcoa, a la que pertencí, estaba precisamente en locales prestados por el Museo. No sé si todavía sigue allí.

Algunos pintores hacen referencia a que pintura y grabado se unen, llegan a confundirse en su obra. En tu caso, performance, obra objetual e instalativa, obra para espacios públicos o “intervenciones artísticas”, como en El Prado, llevada a cabo en Vitoria... Afirmas entenderlo todo como una continuidad.

En mi trabajo hay varias “líneas” o direcciones que sigo durante muchos años: la performance, el trabajo sobre el cuerpo, las instalaciones, las obras basadas en los números primos, etc. Pero en cada una de estas direcciones hay una constante, el tiempo, ese tiempo que pasa y nos transforma. Cuando trabajo en mis autorretratos, como *Autorretrato en el tiempo*, para mí es casi lo mismo que cuando hago una obra con los números primos, donde cuento y cuento y el tiempo pasa a través y yo estoy ahí contando. Son como segundos de mi vida que pasan en ese espacio infinito donde evolucionan los números primos. En las instalaciones está el espacio, seguro, pero también la presencia de los objetos y el tiempo, para recorrerlas, visualizarlas o, incluso, penetrarlas.

La continuidad en la vida de una persona es una cosa extraña: un día estás activa y otros pasiva, a veces alegre y otras veces triste, etc. Y la creatividad, en mi caso, sigue la línea y fluctúa con mis estados de ánimo, mis preocupaciones, mis angustias; evoluciona con ellas. Seguramente, visto desde el exterior, mi trabajo es muy diverso, polimorfo, y es cierto, pero es que en Esther Ferrer hay muchas Estheres, que se manifiestan de formas diferentes.



ESTHER FERRER en Arteleku, 2009. San Sebastián. Fotos: Aitor Bengoetxea (Arteleku_tv). Licencia Creative Commons. Cortesía: Arteleku.

Has dicho que comenzaste con tu cabeza y tu sexo. Cuerpo y autorretrato presentes en tu obra, casi la rubrican.

Visto así es cierto. Siempre parece que la cabeza y el sexo son los elementos fundamentales de un cuerpo, pero yo creo que no es cierto, todo es fundamental en él. En realidad, ¿no crees que hubiera sido más “rúbrica” si hubiera comenzado con la mano, que firma, que tiene las huellas dactilares con las que se identifica sin lugar a dudas a una persona?

Lo cierto es que cuando comencé este trabajo no tenía ninguna intención “personalizadora”, no era mi cuerpo aunque lo fuera, era un cuerpo. Cualquiera hubiera servido, lo que pasa es que hacerlo con el mío me daba más libertad. Al principio pregunté a amigos si me dejaban fotografiarles para realizar este trabajo, pero planteaba muchos problemas, a nadie le gusta ver su sexo o su cara cortada, cosida, etc. Entonces decidí hacerlo con mi cuerpo; quizás el trabajo hubiera sido diferente si lo hubiera realizado con el de otra persona, pero ya es muy tarde para saberlo... De todas formas, creo que fue una buena decisión.

¿Y las matemáticas?

De matemáticas yo sé muy poco, sólo lo que aprendí en el Bachillerato. Me gusta la escritura manual, comprendida la de los números, y me gustan y no sé por qué, pues soy un desastre con las cuentas. En realidad, empecé con los números primos por salirme de una estética que me condicionaba cuando hacía los proyectos de instalaciones con hilos, la primera en 1974. Cada vez los proyectos me parecían “mas bonitos”. Un día pensé que, sometiéndome a la disciplina de los números, me liberaría, y dio la casualidad de que soñé con la serie de los números primos, y me dije: ¿por qué no? Y empecé a trabajar con

ellos porque “resuenan” en mi cabeza, me transportan a un mundo diferente, ¿infinito? ¿no-infinito? Y me sacan de esta vida tan *terre à terre* que vivimos. De todas formas, yo estoy convencida de que los números primos son “números cósmicos”, que tienen una función en esta incógnita que es el universo. Mira, a medida que progresas en la serie, hay más espacio entre un número primo y otro; es como si se expandieran, como el propio universo...

Creatividad y placer unidos, sin más condicionantes que uno mismo, «lo mismo que en el anarquismo», has escrito.

Sí, para mí la creación es el único espacio de libertad que conozco; limitada sólo por mis propias limitaciones (valga la redundancia). Aunque me crea problemas intelectuales, muchos, muchísimos. Me pregunto tantas veces si lo que hago sirve a alguien más que a mí, y si debo continuar o no... El arte, por llamarlo así, me introduce en un mundo en el que me siento libre. Cuando trabajo yo no pienso en absoluto en otra cosa; primero simplemente reflexiono sobre si la idea me parece válida o no, luego vienen los problemas técnicos y la realización, y es como si estuviese en otro lugar. Si el resultado me parece bien, de verdad que lo que se diga o cómo se interprete lo que hago, me da lo mismo. Además, pienso que todas las interpretaciones son válidas, incluso las negativas, y valen tanto o tan poco como la mía.

En los últimos años se vive una revitalización de la performance. Ahora impartes un seminario en Arteleku para, entre otras cosas, debatir si tiene una pedagogía específica.

Esa es una de las cuestiones a debatir en este seminario. Creo, pero es sólo mi opinión, que la performance no se enseña. Cuando doy un seminario “sobre performances”, no enseño a hacerlas, sino que in-



tento simplemente que los asistentes tengan la oportunidad de hacerlas, de inventarlas, como nosotros las inventamos. Que sean capaces de analizar lo que han hecho, por qué lo han hecho y si han llegado o no hasta el final de su deseo. Es decir, que sepan al final si la performance les interesa o no y, si piensan dedicarse a ella, que comiencen por inventar su propia manera de hacer. Me repito mucho, pero una vez más diré que la performance es la “obra abierta” por excelencia, que todo puede entrar en ella, que no hay una teoría sobre la performance, sino teorías; que no hay una definición, sino definiciones, cuantas más mejor; que cada cual haga la suya. Me gusta mucho la idea de hacer un arte tan difícil de definir. Pero si quieren enseñarla como asignatura en las Universidades y Escuelas de Bellas Artes, que lo hagan; yo no lo haré nunca.

¿Esa pedagogía puede enseñarse? ¿Es posible formar discípulos?

Creo que te he contestado ya, pero añadiré simplemente que no pretendo, ¡por favor!, hacer escuela; sería horroroso, ¡pensando como pienso!

En otro lugar decías que nunca has hecho arte feminista. ¿Cómo valoras la incidencia del feminismo en el ámbito de la performance?

Repito, también una vez más, yo SOY FEMINISTA, con mayúsculas, venticuatro horas sobre venticuatro, es decir, toda mi vida. Pero no hago un arte feminista sistemáticamente. Cuando trabajo, en general, no me planteo si estoy haciendo arte feminista o no, salvo, y digo bien, salvo excepciones. Por ejemplo, cuando ocurre un hecho que me da ganas de gritar, de protestar, entonces mi grito o mi protesta, sale en forma de obra, no sé si artística o no, ni me importa. Y si, al ser la consecuencia de un hecho en general contra la libertad de la

mujer, resulta que puede definirse como feminista, estupendo. Pero también puedo hacer algo con respecto a otro tipo de explotación o injusticia que no tiene forzosamente como protagonista a la mujer. Ser feminista es luchar por las libertades, las de todos, las de los hombres y las de las mujeres. Lo que ocurre es que, hoy por hoy todavía, pese a lo que se ha logrado gracias a las luchas de las sufragistas y las feministas, la mujer es la más explotada, humillada y privada de sus derechos.

El feminismo, por contestarte más concretamente, ha hecho evolucionar el arte del siglo XX. No sólo por la relectura que se ha hecho, gracias a críticas, universitarias e intelectuales feministas, de la Historia del Arte en general y el papel de las mujeres en ella en particular, lo cual nos ha enseñado mucho, por lo menos a mí, sobre los criterios, las normas y las limitaciones impuestas, sino y, sobre todo, porque ha introducido en la práctica artística, además de mentalidades liberadas de todas las telarañas machistas, temas hasta entonces considerados como no-artísticos. O ha tratado los “antiguos” temas de otra manera; ha dado otra visión de la belleza, del cuerpo, tanto el de la mujer como el del hombre, de la sexualidad, tanto lesbiana, homosexual como heterosexual, de la maternidad, etc. Ha introducido modos de hacer, incluidas las técnicas, hasta entonces marginadas por ser consideradas “femeninas”; ha roto, ha desmontado muchos tabúes ideológicos; ha ampliado el campo experimental del arte de una forma muy particular y diversa, como es diversa la interpretación del feminismo, felizmente. Y, por supuesto, esto incluye también el mundo de la performance.

* José Ángel Artetxe es crítico de arte y comisario de exposiciones.



Interview with Esther Ferrer

“I’m a Feminist with a capital F”

JOSÉ ÁNGEL ARTETXE *

As part of the ZAJ group, as well as on her own, Esther Ferrer has taken performance art all over the world. The presence of the body and the self-portrait characterise other aspects of her work, which is comprised of everything from performances, such as *Íntimo y personal* [Private and Personal] (1990), to series such as *El libro del sexo* [The Book of Sex], *Autorretrato en el tiempo* [Self-Portrait in Time] and *El libro de las manos* [The Book of Hands].

She returned to her birthplace, San Sebastián, last summer, to teach at Arteleku, the practical seminar: *A vueltas con la performance* [Another Look at Performance Art], and we met up with her there.

You first took part in a ZAJ concert at the Museo de San Telmo, in your home city, in 1967, at the height of Franco’s dictatorship, and you were all reported to the police. Now, after being awarded the National Visual Arts Prize 2008, that museum –which is currently being expanded, after decades of slumber– wants to get hold of one of your pieces.

I wasn’t aware that the Museo de San Telmo had a contemporary art collection, nor that it was interested in purchasing works. I thought its collection was made up only by donations. If they want to buy one of my pieces, that’s fine; all they have to do is get in touch with the galleries with which I work. Perhaps, if they did this, they might feed my narcissism, causing my ego to swell up like a balloon, because I was born in San Sebastián at a time when the Artistic Association of Guipúzcoa, to which I belonged, was based in premises loaned by the museum. I don’t know if it’s still there.

In their work, some painters find that painting and engraving blend together, to the extent that they cannot be told apart. In your case,

one feels that performance art, objectual and installation work, public space works, and “artistic interventions”, such as El Prado, which you conducted in Vitoria, all form part of a continuum.

There are several “lines”, or directions, in my work, which I have been following for many years: performance art, body work, installations, works based on prime numbers, etc. However, they all share the element of time, which is something that passes and transforms us. When I work on my self-portraits, such as *Autorretrato en el tiempo*, it is almost the same as when I produce a prime numbers piece, where I count and count, and time passes through me as I speak. They are like seconds of my life which travel through that infinite space where prime numbers evolve. Installations feature space as well, of course, but also objects and time, which play a part as we travel through them, visualising and even penetrating them.

Continuity is a strange thing in a person’s life: one day you’re active, and other times you’re passive; sometimes you’re happy and others you’re sad, and so on. Creativity, in my case, follows the direction of my fluctuating moods, my worries, the things that scare me; it evolves alongside them. From the outside, my work probably seems very varied and polymorphous, and this is an accurate perception, as there are many Esthers in Esther Ferrer, all of whom express themselves in different ways.

You have said that you began with your head and your genitalia. Both the body and the idea of self-portrait are present in your work, to the extent that they almost define it.

From that perspective, you’re right. It always seems that the head and genitalia are the essential elements of a body, but I don’t feel this way—for me, everything is essential in the body. Don’t you think,



in fact, that my work would have been more greatly “defined” if I had begun with the hand, which, ultimately, is the part of the body which signs things, and which contains the fingerprints which identify, beyond any doubt, a person?

The truth is that when I began this work I didn’t have any “personalising” intention; although it was my own body, it was just a body, really. Any body would have served the purpose, but, by using my own, I had greater freedom. At the beginning I asked friends to let me take photographs of them, but this entailed lots of problems, as nobody likes to see their face or genitalia cut, sewn up, etc. So I decided to do it with my own body; perhaps my work would have been different if I had used someone else’s body, but it’s too late to know now. In any case, I think it was the right decision.

What about maths?

I don’t know much about maths, just what I was taught in secondary school. I like handwriting, which includes numbers; I like them, and I don’t really know why, as I am useless at adding up. I actually began working with prime numbers in order to move away from an aesthetics which defined my string installation projects, which I began producing in 1974. The projects seemed increasingly “pretty”. One day I realised that, by following the discipline of numbers, I would find a way to liberate myself, and it so happened that I dreamt about the series of prime numbers, and thought, why not? So I began to work with them because they “resonate” in my head, transporting me to a different world, which may be infinite or non-infinite. And they remove me from this *terre à terre* life we all have. In any case, I am convinced that prime numbers are “cosmic numbers” which play a role in the mystery that it is the universe. Look, as you move through the series, the space between a prime number and the next increases; it is as if they expanded, like the universe itself.



Creativity and pleasure come together, conditioned by nothing but oneself, “the same as Anarchism”, you have written.

Yes, for me, creation is the only space of freedom I know; at the risk of repeating myself, its limits are defined only by my own limitations. However, it does give rise to many intellectual problems. I often wonder whether or not what I do serves anyone other than me, and whether I should carry on. Art, if we are to call it that, transports me to a world where I feel free. When I work I don’t think about anything else at all; first of all I simply reflect on whether the idea seems valid or not, and then I deal with the technical issues and the production of the work, but it is as if I were somewhere else. If the result seems right, I truly do not care about what people say about my work, or about the way they interpret it. I also believe that all interpretations, even the negative ones, are valid, and have as much or as little weight as my own.

The last few years have seen a revitalisation of performance





Recorrer un cuadrado con sillas, 1990. Performance at the Polyphonix Festival, CIPM, Marseille. Photo: Jean-Marc de Samie. Courtesy: Galería Àngels Barcelona

art. You are now teaching a seminar at Arteleku where, among other things, you'll be discussing whether or not it can be taught as a specific subject.

That is one of the issues to be debated during this seminar. I believe, and this is only my opinion, that performance is not something one can teach. When I teach a seminar “on performance”, I don’t teach students how to plan them, but how to invent them, in the same way as we do; to help them analyse what they have done, why they have done it and whether or not they have succeeded in reaching their objectives. In other words, to enable them to determine, ultimately, whether or not performance interests them, and whether or not it is something that they would want to do professionally, if so, they can invent their own way of going about it. I tend to repeat myself a lot, but, once again, I will say that performance is the “open opus” par excellence; that everything can be part of it; that there is no single theory on performance, but many different ones; that there is no single definition of it, but many –the more the better–, and that each person should choose his or her own. I love the idea of creating an Art which is hard to define. However, if they want to teach it as a subject at universities and Fine Arts schools, that’s fine, but I’ll never do it.

Can that discipline be taught? Is it possible to train disciples?

I think I have already answered that question, but I will add that nothing is further from my intentions than setting a trend; it would be horrifying, given the way I feel about it.

You have previously said that you have never produced feminist art. What is your assessment of feminism in the field of performance?

I repeat, once again, that I am A FEMINIST, with capital letters, 24/7, i.e. my whole life. But I don’t systematically produce feminist art. When I work, in general, I don’t think about whether or not I am producing

feminist art, except on certain occasions. For example, when something happens which makes me want to scream, or protest, it comes out in the shape of a work, which may or may not be artistic—it does not matter. And yes, as it is the consequence of an event which goes against women’s freedom, it can be described as feminist, which is great. But I can also act in regards to any other type of exploitation or injustice; it does not necessarily have to be related to women. To be a feminist means fighting for freedom, everyone’s freedom, both men and women’s. What happens today is that, despite everything which has been achieved thanks to the struggle of the suffragettes and the feminists, women find themselves more likely to be exploited, humiliated and deprived of their rights.

To give you a more specific answer, feminism has caused 20th-century art to evolve. This is not only as a result of the reinterpretation it has conducted, thanks to feminists critics, academics and intellectuals, of the History of Art in general, and, more concretely, to the role played by women in this field. In my opinion, this has taught us a lot about the criteria, rules and limitations imposed on us. In addition, feminism has introduced in the field of artistic practice issues which had been seen as non-artistic, as well as ways of thinking which are free from sexist constraints. On occasion, feminism has explored “old” issues in a new way, offering a new vision of beauty and the body, both male and female, sexuality, applied to lesbianism, homosexuality and heterosexuality, motherhood, etc. It has introduced new methods, and even legitimised techniques which had been disregarded as “feminist”; it has dismantled many ideological taboos, expanding the experimental field of art in a diverse and unique way, offering, likewise, a diverse interpretation of feminism. And, undoubtedly, this also influences the field of performance.

* José Àngel Artetxe is an art critic and exhibition curator.

Un encuentro con

León Ferrari

SONIA PRIOR*

Hemos quedado con León Ferrari (Buenos Aires, 1920) en su taller a las 13.00h. Abre la puerta, apoyado en su bastón y en sus 89 años. Con una cálida sonrisa nos invita a entrar. Una vez en el pasillo, casi colapsado por enormes cuadros con escrituras, nos anima a llegar hasta el fondo, a la cocina, para enseñarnos algo en el patio. Pienso que nos va a mostrar las nuevas obras que está haciendo, quizá un hongo atómico de poliuretano o esas esculturas que suenan con el viento y que él llama «artefactos para dibujar sonidos». Pero no, nos ha llevado hasta allí para enseñarnos a sus gatos desde la ventana de la cocina. Ríe y espera que aparezcan tras las plantas o bajo la gran plataforma de madera o por la escalera de caracol. Ahí asoma uno rayado. León dice: «Ahí está, miren qué lindo». Mientras se ríe prosigue: «y... miren ahí, ahí está el otro». Alguien le pregunta: Y ¿no les pusiste nombre? Y León dice: «No». Como quien improvisa, añade: «Bueno, Negro y Gris». Ah, entonces tienen nombre... Negro y Gris.

A pesar de que su padre, Augusto César Ferrari, era artista no le animó nunca a dedicarse al arte y León estudió ingeniería. A mediados de los años 50, por una serie de circunstancias estaba en Roma y decidió comenzar unas clases de cerámica. Ahí se dió cuenta de que sentía una gran atracción por las formas, por el modelado. Al escucharle hablar, uno se da cuenta de que se trata de un artista del todo intuitivo, desinteresado por formar parte de un movimiento u otro, ajeno desde siempre a las corrientes dominantes y al mercado. Se trata de un artista apasionado por la

experimentación. Es un demiurgo que se deja sorprender por sus propias criaturas y que lucha constantemente por hallar la forma de decir, siempre una forma nueva, una imagen antes no vista que se haga escuchar, que se deje ver. Parecería que en el trabajo de León se da una suerte de hallazgo conceptual posterior a la experiencia plástica. Esa intuición creadora, vitalmente humana, motivada por la curiosidad y el carácter lúdico de trabajar con las formas y comunicar desde ellas, le ha llevado a ser uno de los artistas más prolíficos del arte latinoamericano.

Así, esa constante e incansable búsqueda le conduce de las cerámicas y los yesos abstractos de los años 50 a las esculturas en metal levantadas con hilos de acero inoxidable soldados, donde mezcla materiales, grosores, formas rectas con curvas, planas con rugosas y halla, tras jugar con esas estructuras, el deseo de convertirlas quizá en “jaula para militares” o en obra colectiva, *Torre de Babel*, hecha por diferentes manos y lenguajes. Años después, durante su exilio en Brasil, esas mismas esculturas funcionarán como inspiración formal para sus instrumentos musicales.

León realiza sus primeros diseños en papel alentado por Arturo Schwartz –coleccionista de arte surrealista y dadá– que le invita a participar en una carpeta de grabados. Ahí, el artista juega con el trazo de tinta, lo ensancha, lo retuerce como si fuera hilo metálico y descubre un idioma nuevo donde la pintura se escribe y se deforma, se reinventa, se cuestiona. De esas pinturas iniciales en relieve pasa a utilizar nuevos materiales como el delineador



La civilización occidental y cristiana, 1965. Plástico, óleo y yeso, 200 x 120 x 60 cm.
Cortesía: Colección Alicia y León Ferrari. © Fundación Augusto y León Ferrari, Arte y Acervo.

textil en donde la pintura se desliza por el lienzo, se disemina. En ese experimentar con la materia pictórica se abre una vía expresiva donde León se encuentra con *Músicas*, *Alfabetos*, *Diccionarios*, *Cartas a un general* o toda la serie de *Manuscritos* que llegan hasta la actualidad y que tratan contenidos diversos, tanto de carácter meta-artístico, caso de la obra *Cuadro escrito* (1964), como de alcance crítico y de denuncia, como ocurre en la serie *Infiernos* (2006).

El carácter poliédrico e inagotable de los “conceptualismos” generados en Latinoamérica a partir de los años 60, vinculado a la realidad social, nada tuvo que ver con las tendencias ortodoxamente analíticas del movimiento en los países anglosajones. Tucumán Arde ilustra perfectamente esa vía en la que artistas argentinos encontraban en el arte conceptual el modo más efectivo para denunciar el atropello de los obreros del azúcar en la provincia de Tucumán. Para la primera reunión del grupo, en agosto de 1968, León Ferrari escribió un texto titulado *El arte de los significados* en el que, tras explicitar la importancia del arte como transmisor y amplificador de ideas, describía la naturaleza propia de la actividad artística diciendo: «La obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente, en cierto modo, a la de un atentado terrorista en un país que se libera».

El arte es tomado entonces como un arma política, como un motor de cambio social. Así, en *Carta a un general* –obra que se ha convertido en icono del arte conceptual latinoamericano de los años 60– la escritura se deforma hasta lo ininteligible y el gesto gráfico se presenta como una realidad herida que reconoce no saber hablar, no saber decir. Le sigue a ésta, en el año 1965, una obra clave que acabó siendo censurada desde el mismo Salón que organizaba el concurso para el que fue realizada. León recuerda aquel momento: «Yo estaba haciendo esculturas abstractas de metal y dibujos, también abstractos, y se cruzó la invitación que me hicieron para participar en el Premio Nacional del Instituto Di Tella. En aquellos días me afectó mucho leer en los diarios cómo los bombardeos que estaban haciendo en Vietnam los norteamericanos tenían según ellos el propósito de defender la civilización occidental y cristiana. Además, contaban con cierto apoyo del Pablo

VI y de una parte del catolicismo norteamericano, caso del Cardenal Francis Spellman. Se me ocurrió entonces hacer una síntesis entre la religión y la guerra, y puse un Cristo en un bombardero norteamericano». Rafael Alberti, con quien mantuvo una estrecha amistad, le envió una carta tras el incidente en la que le decía: «Sería muy bello no tener que hacer lo que estás haciendo, ni yo escribir lo que a veces escribo, pero basta abrir el diario en la mañana para comprender que eso ya no es posible. Es la hora de vomitar. Vomitemos. Es lo decente.»

Se puede decir que *La civilización occidental y cristiana* inaugura una de las líneas esenciales en la plástica de Ferrari que, basada en la asociación de objetos preexistentes, expresa una crítica feroz a la religión y a la violencia. Tras años de fijar su atención en las Sagradas Escrituras, el artista no ha dejado de denunciar, levantando polémica, el modo en que la religión católica ha vertebrando veinte siglos de historia sobre la idea de castigo al diferente, la existencia del infierno, el Juicio Final, la intolerancia... Respecto a esto León afirma: «Esa intolerancia del cristianismo que contaminó toda la civilización occidental, aún la de los no creyentes (...), de no haber tenido consecuencias, no sería un tema para atacar; más bien sería un tema de orden académico, para hacer un análisis de esa religión; pero, a mi criterio, buena parte de las intolerancias de Occidente son un reflejo, o tienen como origen, las intolerancias de su religión.»

De las primeras obras abstractas hasta las exuberantes figuras realizadas en poliuretano de la actualidad, el corpus de León abarca toda clase de recursos; algo que, en la trastienda de su taller, echando un vistazo rápido a los estantes, repletos de cajas con juguetes de plástico (ratones, gatos, tanques, aviones, figurillas humanas, insectos, monstruos; y santos, muchos santos) queda perfectamente claro. Hombrecillos que se desplazan perdidos por los laberintos de sus heliografías, biberones en cuyo interior hay lápices, flores, la Declaración de los Derechos Humanos, tableros de ajedrez donde se enfrentan bandos siempre desiguales, montajes donde aviones de guerra se esconden entre flores y plumas, esculturas de viento, nidos o jaulas de huesos, recortes de periódicos con noticias sobre los desaparecidos..., por citar sólo algunas de las materias primas, ilustran la tendencia a realizar una suerte de *readymades*, accidentes surrealistas, donde la descontextualización de los objetos y la asociación entre ellos generan imágenes altamente significantes.

La obra más reciente de León incluye piezas que retoman todo lo aprendido durante cincuenta años y aquello nuevo que se va incorporando. Sentado en su taller, mientras enciende un puro, habla entusiasmado



Carta a un general, 1963. Tinta sobre papel, 34 x 17,5 cm.

Cortesía: Colección Alicia y León Ferrari. © Fundación Augusto y León Ferrari, Arte y Acervo.

El día que amanecí muerto, mi cuerpo de alma y humo se fue al Infierno. Abajo, es decir, arriba, quedó el que ya era otro: mi inseparable y carnudo soporte, el que hacía y aguantaba todas las perrerías y el de los huesos y radiografías penetrantes que me arrinconaban contra el pellejo como a latigazos, tirado vado en las sábanas, terminado y sin sueños donde hammacarse. ¿Que le pasó? Se cayó de la hamaca, se rompieron las sogas inventadas justo donde estaban prolijamente y anudadas a un árbol inexistente y que además era blando, injertado y de hojas caducas en verano. Se miró desde afuera y no vio nada: el SOL estaba arriba EXACTAMENTE en la vertical, el aire ya se había ido dejando el árbol clavado en la loma de arena, las hojas estaban todas en el suelo y habían bajado sin cambiar de forma ni de actitud siguieron una a una a su sombra, inmóviles y rígidas verticalmente geométricamente para terminar tapándola, cada respectiva sombra como ingeniosamente algunas además sombra de las ramas; parecía desde el revés, que para todos ^{marían pronto} y ^{durante todos los atardeceres} inopinadamente de mi vida, había sido el derecho, mi desconocida superficie externa, y ^{aperibirme} entonces que detrás de eso no había más que un montoncito de arena y un árbol sin hojas e enero



de las posibilidades que da la espuma mágica, o poliuretano, que ha empleado en sus monstruosos músicos. Tiene ganas de seguir experimentando y descubriendo a través de la forma y los materiales: «Ahora deseo hacer pruebas con papeles. Sí, investigarlos un poco.»

León Ferrari, escasamente conocido en España, ha recibido diversas distinciones y premios internacionales, como el León de Oro de la 52° Bienal de Venecia (2007), que le han catapultado en el mercado en la última década. Numerosos museos e instituciones, entre los que figuran La Tate Modern o el MoMA, cuentan con obras del argentino en sus colecciones. Mientras esperamos que se celebre una retrospectiva individual del artista en España, podemos ver una importante selección de sus obras en la muestra: *El Alfabeto Enfurecido: León Ferrari y Mira Schendel* que desde el museo neoyorquino y comisariada por Luis Pérez-Oramas, conservador de Arte Latinoamericano del MoMA, llega a Madrid, al MNCARS a partir del próximo 25 de noviembre.

* Sonia Prior es crítica de arte.

Referencias bibliográficas:

- 1.- Ferrari, León. "El arte de los significados, 1968". En *Prosa política*. Editorial Siglo XXI. Buenos Aires, 2005. P. 27.
- 2.- Ramírez, M.C. «Tactics for Thriving on Aversity: Conceptualism in Latin America, 1960- 1980». En VV.AA. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950's- 1980's*. Queens Museum of Art. New York, 1999.
- 3.- Carta de Rafael Alberti, recogida en el catálogo de la retrospectiva *León Ferrari 1954- 2004*. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2004.
- 4.- *Po-éticas de Ferrari*. Vídeo de la entrevista a León Ferrari realizada en Buenos Aires, en noviembre de 2006. Producciones Paciencia. Madrid, 2009.



Infierno, 2000.

Jaula con palomas y santos, 83 x 47 cm.

Cortesía: Colección Alicia y León Ferrari.

© Fundación Augusto y León Ferrari, Arte y Acervo.

Juramento de 10/12/99, 2000.

Escritura en acrílico sobre sanitario, 42 x 38 x 53 cm.

Colección Juan y Tiny Cambiaso.

Unión libre, 2004. Texto en braille sobre fotografía de Augusto César Ferrari (c. 1924). Unión libre, de André Breton, traducción al español de Aldo Pellegrini. 18 x 24 cm.
Cortesía: Colección Alicia y León Ferrari. © Fundación Augusto y León Ferrari, Arte y Acervo.



A meeting with

León Ferrari

SONIA PRIOR*

We arranged to meet with León Ferrari (Buenos Aires, 1920) at his workshop, at 1 pm. He opened the door, leaning on both his stick and his 89 years. With a warm smile he beckoned us in. Once we were in the corridor, whose walls were weighed down by huge paintings with writing on them, he invited us to go all the way to the back, almost to the kitchen; he wanted us to see something on the patio. I imagined he was going to show us some new work, perhaps an atomic polyurethane fungus, or one of those sculptures which ring with the wind, which he calls “artefacts to draw sounds”. In fact, he wanted to show us his cats, which could be seen from the kitchen window. He laughed and waited for them to emerge from behind his plants, or from under a large wooden platform, or the spiral staircase. When a tabby cat appeared, León said, “There he is. Look how pretty he is”. While he laughed, he went on, “And... look over there. There’s the other one.” When asked if they have names, León said, “No”. And then, like someone improvising, he added, “Well, Black and Gray”. Ah, so they do have names... Black and Gray.

Despite the fact that his father, Augusto César Ferrari, was an artist, he never encouraged him to work in the same field, so León studied engineering. In the mid-1950s, he happened to be in Rome, and decided to take some pottery lessons. He realised he was very attracted to forms, to modelling. When one hears him talk, it is clear that he is an entirely intuitive artist, who is not interested in belonging to any sort of movement, and who has always been outside the prevailing trends and the market. He is passionate about experimentation, and, as an artist, he is a demiurge who allows himself to be surprised by his own creatures, as he constantly struggles to find the right way to say things, a new form, and a never-seen-before image which demands to

be heard and seen. It would seem that León’s work is based on a sort of conceptual discovery which takes place after the experience. This creative and crucially human intuition, driven by curiosity, as well as his playful way of working with form and communicating through it, has led him to become one of the most prolific artists in Latin American art. Therefore, that constant and tireless search has taken him from the abstract ceramics and casts of the 1950s to the metal structures erected with soldered stainless steel wires, where he mixes materials, thicknesses, straight forms, curved forms, flat and textured surfaces in order to find, after playing with these structures, the desire to turn them into “cages for military personnel”, or into the collective work *Torre de Babel* [Tower of Babel], which is made by different hands and in different languages. Years later, during his exile in Brazil, these same sculptures functioned as a formal inspiration for his musical instruments. León produced his first designs on paper with the encouragement of Arturo Schwartz—a collector of surrealist and Dada art—who invited him to contribute to an engraving portfolio. Here, the artist toyed with the ink stain, widening it and twisting it as if it were metal wire, discovering a new language where painting is written and deformed, reinvented and questioned. From these initial relief paintings he went on to use new materials, such as a textile outliner, which allows the paint to slide and disseminate across the canvas. This experimentation with pictorial matter opened the way to an expressive path where León encountered *Músicas* [Musics], *Alfabetos* [Alphabets], *Diccionarios* [Dictionaries], *Cartas a un general* [Letters to a General] and the entire *Manuscritos* [Manuscripts] series, which extends to the present day and deals with a wide range of themes, going from meta-artistic subjects, as is the case of the work *Cuadro escrito* [Written Painting] (1964), to social

Sábado 3 de julio de 1976

LA RAZÓN

Página 4

Aparecieron Esta Mañana Numerosos Cadáveres OCHO FUERON LOCALIZADOS EN UNA PLAYA DE S. TELMO

MACABRO hallazgo realizado esta mañana en una playa de arenosa del barrio de San Telmo, en la zona de la Plaza de Mayo, Allí fueron descubiertos otros nueve cuerpos, los cuales se hallaban en estado de descomposición. Los cuerpos fueron encontrados en un grupo de viviendas que se hallan en un terreno baldío que se halla en la zona de Mataderos hallando aproximadamente en el sector de los edificios que pertenecen a los cuerpos presentaban impetigo de bala.

2 de los encontrados se hallaban en estado de descomposición. Una donación de la Brigada de Explosivos de la Policía Federal, que se halla en la calle Chacabuco 729, a dos cuadras de la seccional 2ª de la Policía Federal y a siete de la Plaza de Mayo, según informaciones aparecidas en la víspera en los vespertinos *Crónica*, *La Razón* y *La Tarda*.

De acuerdo con esos diarios los vecinos hicieron el macabro hallazgo alrededor de las siete de la mañana, dando inmediato aviso a la Policía. Poco más tarde, la plana mayor de la repartición de la zona procedió a cortar el tránsito por la cuadra correspondiente al 700 de la calle Chacabuco y a iniciar los peritajes y el relevé de los cuerpos. Según las versiones —porque el hermetismo oficial fue total— los cadáveres pertenecerían a cinco hombres y tres mujeres y habrían sido muertos a balazos.

El diario *La Razón* dice que los cadáveres yacían uno junto a otro, cubiertos con una lona, y sobre ellos había un cartel indicando que se trataría de extremistas. Todos eran jóvenes y vestían ropas sport, con pantalones tipo vaquero.

Asimismo, la agencia *Noticias Argentinas* informó que, según trascendidos, los cuerpos presentaban numerosos impactos de bala, pero de acuerdo con todos los indicios habrían sido ultimados en otro lugar. Los vecinos denunciaron que durante la noche no se oyeron detonaciones de armas de fuego; si, en cambio, cierto movimiento de automóviles dentro de la playa, que los llamó la atención, pues generalmente a esas horas permanecen desiertos.

También dijeron que luego de retirados los cuerpos —según la información de la agencia— la Brigada de Explosivos de la Policía Federal procedió a detonar dos explosivos que habrían sido dejados junto a los cadáveres, con el presumible propósito de destruirlos, pero que no llegaron a estallar.

Respecto a la identidad de las víctimas y al grupo sedicioso implicado nada se pudo precisar.

Ocho cadáveres en San Telmo

Ocho cadáveres fueron encontrados ayer por la mañana en el barrio San Telmo en la playa denominada "El Abuelo" sita en la calle Chacabuco 729, a dos cuadras de la seccional 2ª de la Policía Federal y a siete de la Plaza de Mayo, según informaciones aparecidas en la víspera en los vespertinos *Crónica*, *La Razón* y *La Tarda*.

De acuerdo con esos diarios los vecinos hicieron el macabro hallazgo alrededor de las siete de la mañana, dando inmediato aviso a la Policía. Poco más tarde, la plana mayor de la repartición de la zona procedió a cortar el tránsito por la cuadra correspondiente al 700 de la calle Chacabuco y a iniciar los peritajes y el relevé de los cuerpos. Según las versiones —porque el hermetismo oficial fue total— los cadáveres pertenecerían a cinco hombres y tres mujeres y habrían sido muertos a balazos.

El diario *La Razón* dice que los cadáveres yacían uno junto a otro, cubiertos con una lona, y sobre ellos había un cartel indicando que se trataría de extremistas. Todos eran jóvenes y vestían ropas sport, con pantalones tipo vaquero.

Asimismo, la agencia *Noticias Argentinas* informó que, según trascendidos, los cuerpos presentaban numerosos impactos de bala, pero de acuerdo con todos los indicios habrían sido ultimados en otro lugar. Los vecinos denunciaron que durante la noche no se oyeron detonaciones de armas de fuego; si, en cambio, cierto movimiento de automóviles dentro de la playa, que los llamó la atención, pues generalmente a esas horas permanecen desiertos.

También dijeron que luego de retirados los cuerpos —según la información de la agencia— la Brigada de Explosivos de la Policía Federal procedió a detonar dos explosivos que habrían sido dejados junto a los cadáveres, con el presumible propósito de destruirlos, pero que no llegaron a estallar.

Respecto a la identidad de las víctimas y al grupo sedicioso implicado nada se pudo precisar.

O 4/7/76

Encuentran muerto a un ex dirigente radical tucumano

En las últimas horas del viernes pasado, fue hallado en Tucumán el cadáver del ex dirigente radical Ángel Pisarello, secuestrado hace aproximadamente diez días por un grupo de desconocidos que se hallaban encapuchados y que lo sacaron de su domicilio, ubicado en la capital provincial.

La información, que fue suministrada en la víspera por la agencia oficial de noticias *Telam*, agrega también que el cuerpo de Pisarello presentaba numerosos impactos de bala de grueso calibre.

El ex dirigente, que contaba 60 años de edad, había sido legislador nacional entre los años 1958 y 1960 y era considerado un virtual caudillo político en la provincia de Tucumán.

De acuerdo a diversos trascendidos, pudo saberse que el sepelio se llevará a cabo en el cementerio central de la capital tucumana, una vez que se hayan cumplimentado las pertinentes judiciales correspondientes.

O 4/7/76

Hallóse un cadáver junto al Obelisco

Ayer, a las 3.45, fue hallado el cadáver de un hombre asesinado a balazos en la intersección de las avenidas Corrientes y Nueve de Julio. El cuerpo se encontraba en la plaza de la República, luego a la costa Este del Obelisco. Tomó intervención en el hecho personal de la comisaría I. A., que investiga el suceso y trata de identificar al muerto.

N 5/7

Four bodies near Congress

TWO bombs were dismantled at a San Fernando co-educational school and four bodies were found shot several times in a car near the Congress in yesterday's instalment of daily violence.

Authorities also announced that policeman Ramón Arias had died in the Churraca police hospital on Tuesday of wounds sustained when a bomb exploded at the police dining room, killing it and wounding 8.

The four dead yesterday were found inside a Peugeot car, parked on Rivadavia, between Río Barro and Calles, not far from the entrance to the Chamber of Deputies.

In San Fernando, police reported they had

dismantled two bombs at the Gervasio Arigas school. A group of girls had discovered one bomb in one of the toilets. In the search that followed, a second bomb was found in a piano in the music room.

In an unexplained incident yesterday, sources said a policeman had committed suicide while on duty at the Security Superintendency.

In developments concerning anti-subversive measures, the government yesterday ruled by decree (1208) new regulations concerning maximum security prisons and the transport of dangerous prisoners. The decree established that the Justice and Interior ministries should coordinate action with the army command on prison systems. (NA)

BAH 8/7/76

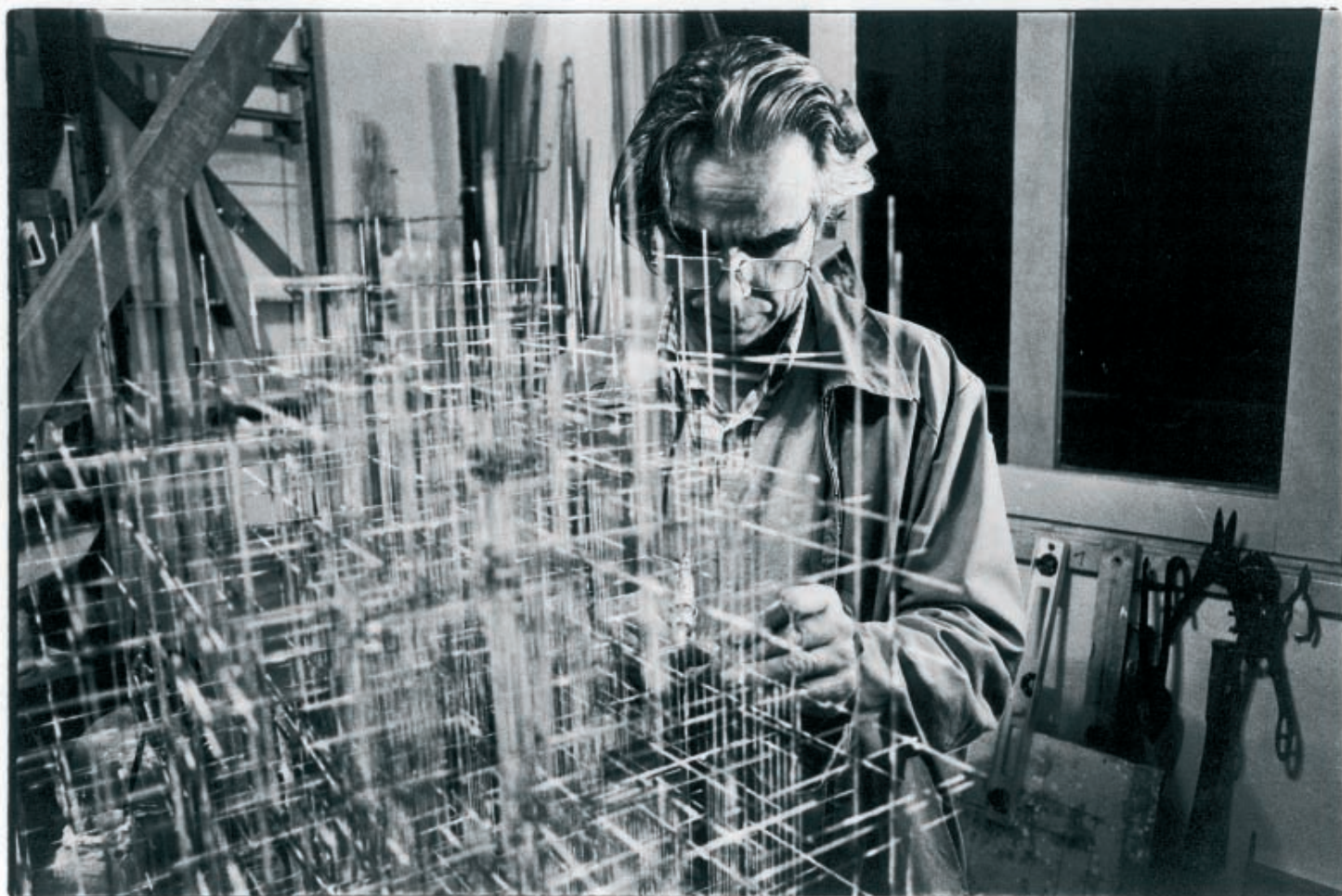
criticism, as can be seen in *Infiernos* [Hells] (2006).

The polyhedral and inexhaustible nature of the "conceptualisms" generated in Latin America from the 1960s onwards, which were linked to social reality, had nothing to do with the conventionally analytical trends of the movement in Anglo-Saxon countries. The collective project *Tucumán Arde* perfectly illustrated the way in which Argentinean artists found in conceptual art the most effective way to protest the abuse suffered by sugar workers in the Tucumán province. For the first meeting of the group, which took place in August 1968, León Ferrari wrote a text entitled *El arte de los significados* [The Art of Meanings], where, after specifying the importance of art as a transmitter and amplifier of ideas, he described the nature of art activity, saying, "The successful work of art will be that which, in the context in which the artist operates, has an equivalent impact to that of a terrorist attack in a country which is being liberated".

Art is thus seen as a political weapon, an engine for social change. In this way, in *Carta a un general* —a work which has become an icon of Latin American conceptual art from the 1960s— the writing is deformed until it is unintelligible, while the graphic gesture is presented as an injured reality which does not know how to speak, how to say. This work was followed, in 1965, by a key piece which was ultimately censured at the same Salón which organised the competition for which it had been produced. León still remembers that moment: "I was making abstract sculptures, using metal and drawings, which were also abstract, and I came across the invitation they sent me to take part in the Premio Nacional of the Instituto Di Tella. At the time I was very disturbed by news reports of what the Americans were doing in Vietnam, which, according to them, was meant to defend Western and Christian civilisation. In addition, they had some support from Paul VI and from some North American Catholics, such as Cardinal Francis Spellman. So I thought I should combine war and religion, and I put Christ on an American bomber plane". Rafael Alberti, who was a close friend of the artist, sent him a letter after the incident, where he said: "It would be lovely for you not to have to do what you are doing, and for me not to have to write what I sometimes write, but all one has to do is open the newspaper in the morning in order to realise that is no longer possible. It is time to throw up. Let us throw up. It is the only decent thing to do".

It could be said that *La civilización occidental y cristiana* [Western and Christian Civilisation] inaugurated one of the essential characteristics

Nosotros no sabíamos, 1976.
 Compilation of newspaper clippings on the repression carried out during 1976. 25,5 x 21 cm.
 Courtesy: Colección Alicia y León Ferrari. © Fundación Augusto y León Ferrari, Arte y Acervo.



LEÓN FERRARI 1975. Courtesy: © Fundación Augusto y León Ferrari, Arte y Acervo.

in Ferrari's visual universe, which was based on the association of pre-existing objects, expressing a ferocious criticism of religion and violence. After years of looking at the Holy Scriptures, the artist has not ceased in his criticism, causing controversy with his views on the way the Catholic religion has structured 20 centuries of history around the idea of punishing anyone who is different, the existence of Hell, the Final Judgment, intolerance, etc. With regard to this, he says: "Christianity's lack of tolerance infected the entire western civilisation, even non-believers (...); had it not had consequences, it would not be something which needs to be attacked. Rather, it would be an academic issue, something to be analysed. However, in my opinion, a large part of the intolerance of the West is a reflection, or the result, of the intolerance of this religion."

From his early abstract works to the exuberant figures made from polyurethane that he makes today, León's body of work encompasses all sorts of resources; something which can clearly be seen in the back of his studio. If we take a quick look at the shelves crammed with boxes full of plastic toys (mice, cats, planes, human figures, insects, monsters and saints, lots of saints), little men who wander aimlessly through the labyrinths of his heliographies, baby bottles containing pencils and flowers, the Declaration of Human Rights, chess boards where unequal forces face off against one another, montages where war planes hide amongst flowers and feathers, wind sculptures, nests and cages made out of bones, cuttings from newspapers, with reports on the disappeared, etc., to mention only a few of his raw materials, we can see they illustrate his tendency to produce a

whole range of readymades, of surrealist accidents, where the decontextualisation of objects and the relationships between them generate highly meaningful images.

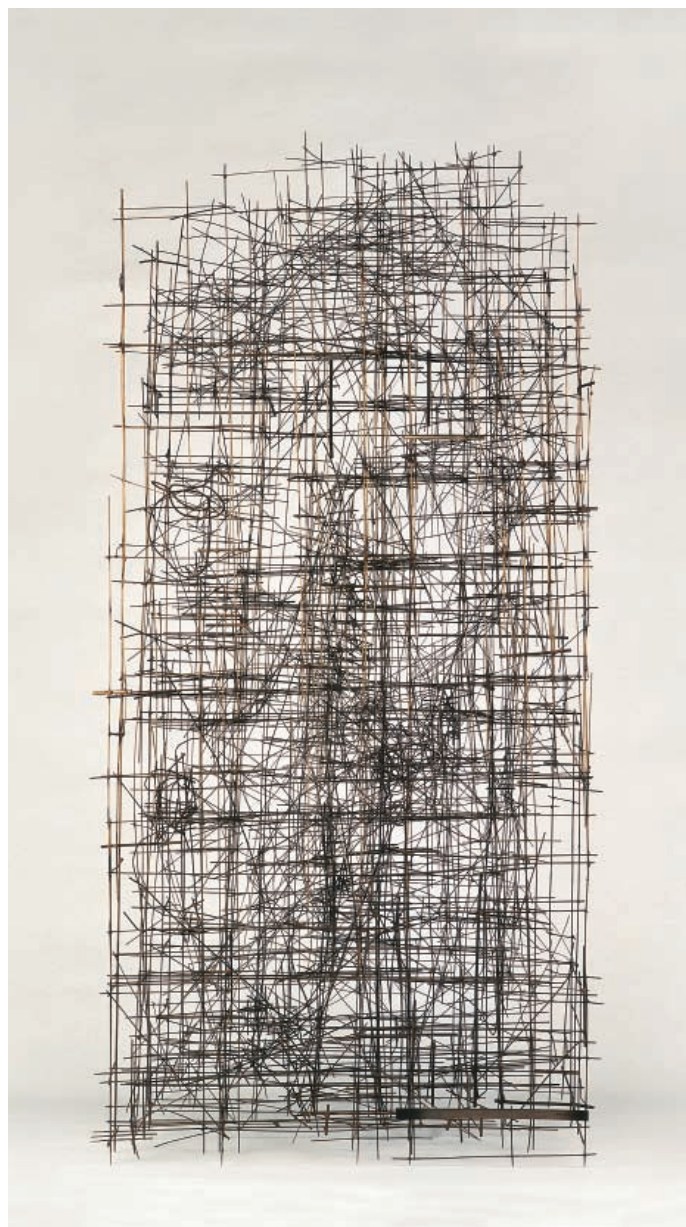
León's most recent piece includes items which return to all he has learnt over 50 years, as well as the new knowledge he is acquiring. Sitting in his studio, while he smokes a cigar, he speaks enthusiastically of the possibilities of magic foam, or polyurethane, which he has used to make his monstrous musicians. He is looking forward to continuing experimenting and discovering things through form and materials: "I am now looking forward to experimenting with paper." He smiles, holding his cigar and his 89 years: "Yes, we shall investigate a bit."

León Ferrari, who is not very well known in Spain, has received many international awards and distinctions, such as the Golden Lion, at the 52nd Venice Biennial (2007), which hugely increased his popularity in the market of the last decade. Numerous museums and institutions, such as the Tate Modern and the MoMA, feature pieces by the Argentinean artist in their collections. While we wait for an individual retrospective show on the artist in Spain, we can see a good selection of his works in the show *El Alfabeto Enfurecido: León Ferrari y Mira Schendel* [Tangled Alphabets: Leon Ferrari and Mira Schendel] which will arrive at the Madrid MNCARS, on the 25th of November, from the MoMA, and which has been curated by Luis Pérez-Oramas, Curator of Latin American Art at the New York Museum.

* Sonia Prior is an art critic.

Bibliographical references:

- 1.- Ferrari, León. "El arte de los significados, 1968". In *Prosa política*. Editorial Siglo XXI. Buenos Aires, 2005. P. 27.
- 2.- Ramírez, M.C. "Tactics for Thriving on Aversity: Conceptualism in Latin America, 1960- 1980". In several authors. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950's- 1980's*. Queens Museum of Art. New York, 1999.
- 3.- Letter from Rafael Alberti, published in the catalogue for the retrospective show *León Ferrari 1954- 2004*. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2004.
- 4.- *Po-éticas de Ferrari*. Video of the interview with León Ferrari, conducted in Buenos Aires, in November, 2006. Producciones Paciencia. Madrid, 2009.



Hombre, 1962. Stainless steel sculpture, 70 x 35 x 35 cm.

Courtesy: Colección Alicia y León Ferrari. © Fundación Augusto y León Ferrari, Arte y Acervo.

Geopolítica y redes

Por MARÍA FERNANDA CARTAGENA

Desde los 60, varias prácticas artísticas de carácter crítico apuntaron con fuerza a cuestionar la supuesta neutralidad y transparencia de una poderosa esfera: los medios de comunicación. Al develar su lógica, manipulación y vínculos con el poder disputaban la capacidad de modelar conocimientos, subjetividades y acciones. Resaltemos que la intervención artístico-política Tucumán Arde (1968) fue una acción de contrainformación y sobreinformación mediática ante la propaganda oficial del gobierno. En la sociedad del conocimiento e información, Internet ha permitido activar posibilidades, en lo que a la esfera pública se refiere, como canal especialmente propicio para la producción (colectiva y colaborativa), circulación y distribución democrática de contenidos. Desde Latinoamérica, la creación y articulación de redes, de plataformas de autorepresentación, de dispositivos

de acción, experimentación y reflexión reviste especial importancia al permitir la emergencia y conexión de voces y lugares silenciados o invisibilizados que abren posibilidades para deconstruir la matriz colonial de poder, operativa en todos los sistemas, incluyendo los del arte.

La simetría subyacente en los proyectos aquí seleccionados, tiene que ver con la singular convergencia de lo estético y político desde condiciones geopolíticas descentradas como son: la restitución de un proyecto en los 70 donde se retroalimentó el marxismo y la cibernética; una nueva revista sobre la experiencia política que desborda los órdenes instituidos; un centro de creación multimedia para proyectos urbanos de naturaleza crítica; y un proyecto de activismo transfeminista.



CYBERSYN: Sinergia cibernética

www.cybersyn.cl

Entre 1972 y 1973 nace en Chile CYBERSYN, un proyecto de cibernética y computación para el cambio social, que incluía entre sus componentes a CYBERNET, una suerte de prototipo de "Internet Socialista". Este fue uno de los proyectos cibernéticos más revolucionarios y de avanzada en el mundo. Promovido por Salvador Allende durante la transición de la economía del capitalismo al socialismo, fue desmantelado después del golpe militar. A grandes rasgos consistía en un sistema de gestión de la economía para transferir y controlar la información de las empresas de propiedad social. Buscaba sobreponerse a la burocracia, tecnocracia y contemplaba la participación de diferentes actores sociales, incluyendo a los trabajadores. El sitio es el resultado de una impresionante investigación del CYBERSYN llevada a cabo por or_am.cl –estudio de vídeo y multimedia– que recupera de manera muy creativa esta singular experiencia en el sur, reactivando las posibilidades críticas del cruce entre tecnología, ciencia, arte y diseño.



des-bordes

www.des-bordes.net

Introducir la revista des-bordes no es una tarea fácil, sencillamente porque resiste cualquier imposición ya sea de clasificación o definición. Su vector se expresa en la disputa que plantea frente a los relatos centrales y oficiales, al orden y la Historia, a los conceptos y categorías hegemónicas, o a las certezas y encapsulamientos. Se trata de un posicionamiento crítico que advierte las formas en las que el poder se actualiza. Dispara preguntas acuciantes como «¿Qué es lo que celebramos?» al hilo de la ola de bicentenarios, o convoca de manera inquietante el contagio –la influencia– para pensar el biopoder. La revista reúne y conecta voces inspiradoras e influyentes que apuntan distintos modos pensar, ser y actuar, a través de cruces y desbordes poético-políticos. A tono con su espíritu, la revista se encuentra disponible en la red y se puede descargar. Además, está diseñada e ilustrada por iconoclastas, un laboratorio de comunicación y recursos contrahegemónicos de libre circulación.



BijaRi

www.bijari.com.br

Es un centro de creación de artes visuales, diseño y multimedia en São Paulo, integrado por arquitectos y artistas. Paralelamente a su trabajo comercial, como grupo viene realizando estudios y propuestas sobre el dramático impacto en la urbe del liberalismo económico, globalización y crisis medioambiental. A través de intervenciones y performances, con diferentes colectivos, develan las relaciones de poder y exclusiones sociales mientras promueven la apropiación radical del espacio favoreciendo la relación entre ciudadanía y vida pública. Manejan un impactante vocabulario estético-gráfico en el plano de la información mediática urbana subvirtiendo sus contenidos. De su web se puede descargar, entre otros productos audiovisuales, un libro de arte que compila su propuesta de "arquitectura de la resistencia" con textos, fotografías, gráficos, líneas de investigación y acciones llevadas a cabo en Brasil y en otros contextos latinoamericanos.



Proyecto TRVNSGEN3RO

www.proyecto-transgenero.org

El Proyecto TRVNSGEN3RO de Quito es un ejemplo de activismo radical, cotidiano y colectivo de transfeministas. Elizabeth Vásquez, quien ha marcado las líneas políticas y discursivas del proyecto, describe su práctica como "activismo paralegal", por el uso alternativo del Derecho pensado desde la calle. La "subversión desde dentro" es uno de los principios rectores del proyecto que hace referencia al uso creativo de los dispositivos legales, así como a otras apropiaciones y contestaciones desde agendas propias. Sus logros son muchos, como el reconocimiento por parte del Estado Ecuatoriano de una "ciudadanía trans" que comprende una distinción jurídica entre sexo y género. El proyecto activa múltiples estrategias combinadas en su lucha por el respeto a la libertad sexual, de género y estética. Estrategias desde la adversidad que, para nombrar algunas, incluyen el diálogo intercultural y de estéticas alternativas, activismo a través del arte y el teatro, y el reconocimiento del poder de la imagen-representación para sus reivindicaciones políticas.

PROYECTO
TRVNSGENERO
CUERPOS DISTINTOS, DERECHOS IGUALES

ENTRAR YAREJUNA ENTER

Geopolitics and Networks

By MARÍA FERNANDA CARTAGENA

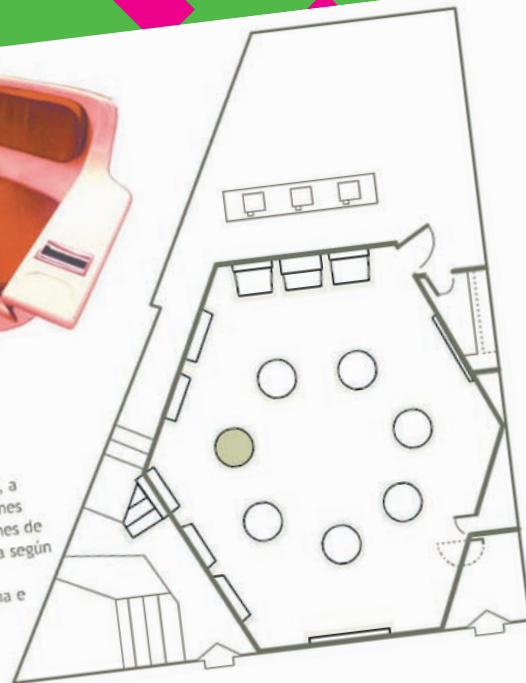
Since the 60s, several critical art practices have intensely encouraged the questioning of the alleged neutrality and transparency of a powerful sphere: the media. By revealing its logic, manipulation and ties with power, they examined its ability to give rise to knowledge, subjectivities, and actions. We should emphasise the fact that the artistic-political intervention *Tucumán Arde* (1968) was an act of counter- and over-information in the face of the government's official propaganda. In the society of knowledge and information, the internet has opened up a number of possibilities regarding the public sphere, as a particularly appropriate channel for the (collective and collaborative) democratic production, circulation and distribution of contents. In the Latin American context, the creation and

articulation of networks (platforms for self-representation, action, experimentation and reflection devices) are particularly important, as they make it possible for voices and places which had hitherto been silenced or hidden to emerge and become connected, offering the chance to deconstruct the colonial matrix of operative power at all levels, including the art world.

The underlying symmetry in the projects selected here is linked to the unusual convergence of the aesthetic and the political from decentralised geopolitical conditions, such as the restitution of a 1970s project which was based on Marxism and cybernetics; a new magazine on the political experience which goes beyond the established order; a multimedia creation centre for critical urban projects; and a trans-feminist activism project.



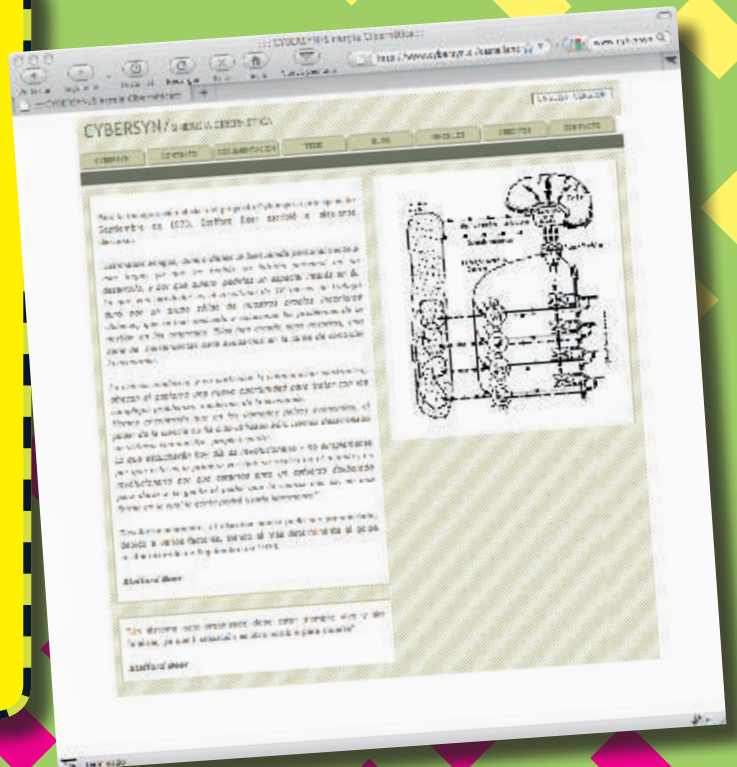
La silla tenía en su brazo derecho un dispositivo de control interactivo que, a través de la combinación de sus botones (objetos geométricos) activaba ordenes de proyección en las pantallas de la sala según los requerimientos de los usuarios, optimizando la comunicación externa e interna



CYBERSYN: Cybernetic Synergy

www.cybersyn.cl

Between 1972 and 1973 Chile witnessed the emergence of CYBERSYN, a cybernetics and computing project for social change, which included among its members the group CYBERNET, a sort of prototype for the "Socialist Internet". This was one of the most revolutionary and advanced cybernetic projects in the world, and was promoted by Salvador Allende during the transition of the economy from capitalism to socialism, before being dismantled after the coup d'état. Essentially, it consisted of a management system for the economy which was aimed at transferring and controlling the information of community-owned companies. It strived to overcome bureaucracy and technocracy, and contemplated the participation of different social actors, including workers. This site is the result of an impressive research process on the part of the CYBERSYN, conducted by or_am.cl – a video and multimedia studio– which returns, creatively, to this unique experience in the south, reactivating the critical possibilities of the combination of technology, science, art and design.



des-bordes

www.des-bordes.net

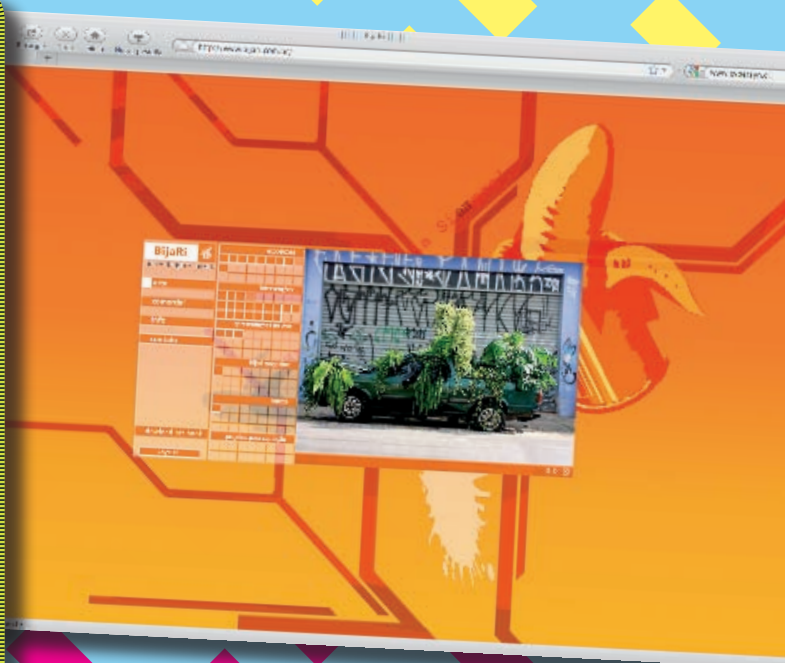
It is not an easy task to introduce the des-bordes magazine, simply because it resists any sort of classification and definition. Its aim is expressed through its opposition to central and official narratives, order and history, hegemonic concepts and categories, as well as certainties and closed-off definitions. It provides a critical approach which observes the way in which power is renewed. It raises urgent questions like "what is it that we're celebrating?", in response to the wave of bicentennials, and uses the idea of infection –influence– as a way to think about bio-power. The magazine brings together and connects inspiring and influential voices that suggest different ways of thinking, being, and acting, by means of poetic-political hybrids and excesses. In keeping with the magazine's spirit, it is available to be downloaded from the internet. Additionally, it is designed and illustrated by Iconoclastas, a laboratory for communication and free –circulation counter– hegemonic resources.



BijaRi

www.bijari.com.br

The BijaRi is a centre for visual arts, design and multimedia in São Paulo, made up of architects and artists. In parallel to its commercial activity, it has produced reports and proposals detailing the dramatic impact on the city by economic liberalism, globalisation, as well as the environmental crisis. By means of interventions and performances, featuring work by a range of collectives, the centre exposes power relations and social exclusion, as it promotes the radical appropriation of space, favouring the relationship between citizens and public life. They display an impressive aesthetic-graphic vocabulary in the field of urban information, whose content they aim to subvert. At its website, users can download an art book (among other audio-visual products) which compiles the centre's "architecture of resistance", with texts, photographs, graphics, lines of investigation, and actions carried out in Brazil and other Latin American contexts.



The TRVNSGEN3RO Project

www.proyecto-transgenero.org

The TRVNSGEN3RO project, in Quito, is an example of radical, daily and collective activism by trans-feminists. Elizabeth Vásquez, who has defined the political discursive outline of the project, describes its practices as "paralegal activism", in which the law is used in an alternative way, by everyday people. "Subversion from within" is one of the main characteristics of the project, referring to the creative use of legal devices, as well as other appropriations and responses based on personal agendas. The project has achieved many of its aims, such as the Ecuadorian state's recognition of "transcitizenship", which allows for a legal distinction between sex and gender. The project activates a number of strategies which come together in the struggle for sexual, gender and aesthetic freedom. These strategies, which have their source in adversity, include intercultural and alternative aesthetic dialogue, activism based on art and theatre, and the recognition of the power of the image-representation for the group's political demands.





MALDITOS BASTARDOS

Director: Quentin Tarantino

153 min

2009

EDUARDO BRAVO

Era de esperar que, en un momento u otro de su carrera, Quentin Tarantino se adentrara en el territorio de las películas Naziexploitation, ese género que acoge por igual títulos tan dispares como *Ilsa, la loba de las SS*, *Evasión o victoria*, *Portero de noche*, *Odessa o La cruz de hierro*.

Sólo él, defensor confeso de géneros cinematográficos denostados y uno de los realizadores más innovadores de las últimas décadas, podía abordar un tema tan peliagudo como el del nazismo con la irreverencia, sentido del humor y desparrajo que precisa toda película bélica de aventuras que se precie.

Sin embargo, y aunque sus *Malditos Bastardos* resulta tan entretenida como pueden ser *Los violentos* de Kelly o *Doce del Patíbulo*, Tarantino ha sabido aderezar su última película con magníficos diálogos, detalles técnicos de impecable factura y un planteamiento cinematográfico que la alejan de esos referentes y harán que muchas de sus escenas sean estudiadas en las escuelas de cine, y sirvan de inspiración a *spots* publicitarios y programas televisivos. Estos últimos recrearán sin pudor escenas de la película, como sucedió en el pasado con *Reservoir dogs*, *Pulp fiction* o *Kill Bill*.

Aunque serán muchos los espectadores que, a consecuencia de su dosis de violencia, su lenguaje obsceno y algún que otro chiste racista –imposible de reproducir en cualquier medio de comunicación actual y por otro que no sea el personaje que lo hace en la película–, saldrán de la sala indignados y ofendidos. Aquellos que acepten el juego planteado por Tarantino disfrutarán de la experiencia cinematográfica como no lo hacían desde su infancia, gracias a la asombrosa inteligencia de un realizador capaz de reescribir la historia del cine y la del siglo XX con un final tan espectacular como delirante y divertido.



LA NARANJA MECÁNICA

Director: Stanley Kubrick

137 minutos

1971

E.B.

Con motivo del 38 aniversario de su estreno mundial (aquí hubo que esperar algún tiempo por motivos obvios) y diez desde el fallecimiento de Stanley Kubrick ha llegado a nuestras pantallas una versión restaurada de *La Naranja Mecánica* en formato analógico y digital.

A diferencia de lo que sucede con cintas similares, alabadas por el mero hecho de ser clásicos del cine, el reestreno de esta película venía precedido de críticas que advertían la obsolescencia de la que fuera una obra revolucionaria.

Sin embargo, la revisión de este título no hace más que ratificar la genialidad de Kubrick y su capacidad para inventar nuevos lenguajes cinematográficos. Si bien el paso del tiempo y los hechos recientes han hecho que muchas de las cosas que se narran resulten inocentes –como las torturas sufridas por Álex en comparación con otras sucedidas en Irak; la proliferación de bandas juveniles que hacen que los *drugos* resulten hermanitas de la caridad; o la pomposa denominación de ultraviolencia a la vista de la reciente Clasificación X de *Saw VI*–, *La Naranja Mecánica* continúa sorprendiendo, tanto técnica como visualmente.

En el primer aspecto, destaca el empleo de las ópticas, el audio –tanto en lo que se refiere a la banda sonora de ese pionero de la transexualidad que fuera Walter Carlos, como en los efectos de sonido– o las diferentes velocidades a las que están rodadas algunas escenas. En el segundo, nadie podrá negar, ni siquiera los que afirman que ha envejecido mal, que la puesta en escena de la novela de Burgess y el diseño de personajes resultan tan eficaces que, desde su estreno, las reediciones de la novela contienen en su portada elementos referentes a la película, sean éstos el bombín del protagonista, el bastón, sus gemelos con globos oculares, el ojo con la pestaña postiza o las esculturas del Moloko.

Por ello, tal vez la mayor pega que se pueda sacar a *La Naranja Mecánica* treinta años después es ser de las pocas cintas de ciencia ficción cuyo contenido se ha hecho realidad. Mientras que *Metrópolis*, *Alien* e incluso *El Dormilón*, mantienen la magia de lo irreal, las predicciones de la cinta de Kubrick se han cumplido. A algunos, eso, en lugar de maravillarlos, los suma en ese tedio que provoca lo conocido y lo cotidiano.

LOOS ORNAMENTAL

Director: Heinz Emigholz
72 minutos
2008

«Ningún sentido tiene tratar de separar
una edificación de su medio ambiente»
Heinz Emigholz

ABRAHAM RIVERA*



Villa Mueller Aussen, Praga. Fotograma de *Loos ornamental*, 2008.

En 1973 Aldo Rossi presenta en la trienal de Milán, de la que es director de la Sección de Arquitectura, su película *Ornamento e Delitto*. La obra muestra una amalgama de construcciones arquitectónicas y fragmentos de películas, una forma de proyectar el discurso de la arquitectura en el acontecer diario. La referencia a Adolf Loos no es gratuita para Rossi, gran admirador de la obra del vienés en cuya mirada aprecia un modo de vincular la arquitectura con la cultura de su tiempo. En estos momentos de relativo aislamiento de la arquitectura contemporánea con el tejido urbano que la circunda, es acertado recorrer las imágenes que Heinz Emigholz nos ofrece de los edificios contruidos por el pionero de la arquitectura moderna. Un recorrido cronológico por veintisiete de estas obras, que no prescinden de un entorno que a cada instante se introduce en sus interiores.

Emigholz se vale de planos estáticos, donde prima el montaje de la imagen, y de un breve letrero de cada edificio que nos indica su nombre, ubicación, fecha de construcción y fecha de grabación. La única banda sonora son los sonidos incidentales de lo que sucede en ese momento, ya sea un pájaro o un motor. Esto nos obliga a prestar una gran atención a lo que sucede ante nosotros, guiándonos por algo más que la poética de la imagen: los ángulos de los encuadres desde los que se filma aparecen dislocados y la fragmentación de su interior y exterior hace que cada parte sea vista como algo autónomo; de este modo debemos construir la totalidad del edificio en nuestra cabeza.

Desde sus comienzos, percepción y movimiento han sido dos de los principales intereses del cineasta alemán: sus películas acaban siendo construcciones arquitectónicas y mentales. Intereses que en la última década se han acentuado mediante su serie *Fotografía y más*

allá; ésta traza un paseo complejo por la arquitectura de nuestro tiempo y nos permite crear líneas muy estimulantes en torno a los procesos urbanos que han guiado a la sociedad occidental: las construcciones de residencias familiares de Los Ángeles donde se integran naturaleza y arquitectura (*Schindler's Houses*, 2007), los interiores de la Villa Cargnaco del escritor fascista Gabriele d'Annunzio como afirmación del poder (*D'Annunzio's Höhle*, 2005), las edificaciones etéreas de Bruce Goff que modifican el paisaje (*Goff in der Wüste*, 2003), los puentes de Robert Maillart que simbolizan «los esfuerzos humanos de arreglarse con las circunstancias de este mundo» según Emigholz (*Maillarts Brücken*, 2000) y aquellos edificios que custodian la realidad del capital como “construcciones democráticas” (*Sullivans Banken*, 2000).

Esta manera de analizar el presente, mediante las huellas que la arquitectura y el urbanismo imprimen en nuestra sociedad, es utilizada por otros cineastas que se valen de una mirada esquiva y estática, en la mayoría de los casos, para narrar otra historia. Parece como si posando la mirada fijamente en un lugar, consiguiéramos ver a través de ella como quien mira a través de una lente de aumento. Así nos encontramos con cineastas como James Benning (*One Way Boogie Woogie / 27 Years Later*, 2007), John Gianvito (*Profit Motive and the Whispering Wind*, 2007) o Sharon Lockhart (*Pine Flat*, 2006) que de algún modo complementan el trabajo de Emigholz, detallando y ampliando su marco de acción en torno a nuestras formas de vida. Más información: <http://www.filmgalerie451.de/en/dvd/regisseure/emigholz/>

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



INGLORIOUS BASTERDS

Director: Quentin Tarantino
153 min
2009

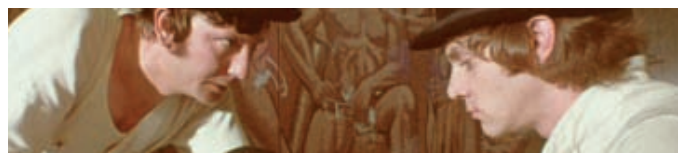
EDUARDO BRAVO

It was to be expected that, at some point or another of his career, Quentin Tarantino would delve into the field of Nazisploitation films, a genre which includes such varied titles as *Ilsa*, *She-Wolf of the SS*, *Escape to Victory*, *The Night Porter*, *Odessa* and *The Iron Cross*.

Only he, a self-confessed apologist of unappreciated film genres, and one of the most innovative filmmakers in recent times, could tackle such a thorny subject as Nazism with the irreverence, sense of humour and savoir faire required of any respectable war/adventure film.

However, although *Inglorious Basterds* is as entertaining as *Kelly's Heroes* or *The Dirty Dozen*, Tarantino has wisely embellished his latest film with magnificent, impeccably accomplished technical details, a cinematographic approach which distances the film from those reference points, and will lead to many of its scenes being studied at film schools, as well as serving as inspiration for advertising and television programmes, through the unabashed recreation of scenes from the film, as happened with *Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction* and *Kill Bill*.

Although there will be many filmgoers who, because of its violence, obscene language and the odd racist joke –which could not be reproduced in any other of today's media, by anyone other than the character who tells them in the film–, will be left angry and offended by the movie, those who go along with the game proposed by Tarantino will enjoy the film experience in a way they have not felt since their childhood, thanks to the astounding intelligence of a filmmaker who is able to rewrite the history of cinema and the 20th century with an ending which is as spectacular as it is fun and hilarious.



THE CLOCKWORK ORANGE

Director: Stanley Kubrick
137 minutes
1971

E.B.

To celebrate the 30th anniversary of its global release (in Spain, for obvious reasons, we had to wait a little while longer), and ten years after the death of Stanley Kubrick, a restored version of *The Clockwork Orange* is being released, in both analogue and digital format. Unlike some similar films, which were praised for the mere fact of being cinema classics, the re-release of this film has been preceded by reviews which warned their readers of the obsolescence of what was once a revolutionary piece of work.

However, a look back at this film not only confirms Kubrick's genius, but also his ability to invent new cinematic languages. Although the passing of time, and certain recent events, have rendered many of the things shown quite harmless –such as the torture to which Alex is subjected in comparison with what took place in Iraq; the proliferation of youth gangs which makes the Droogs look like saints; the pompous description of ultra-violence in light of the recent X-rating of *Saw VI*–; *The Clockwork Orange* continues to be surprising both on a technical and visual level.

With regards to the first point, it is worth noting the use of optics, audio –both in terms of the soundtrack by that pioneer of trans-sexuality, Walter Carlos, and of the sound effects– and the different speeds at which some scenes were filmed. With regards to the second point, it cannot be denied (even by those who claim it has become dated), that the adaptation of the novel by Burgess and the character development are so convincing that since later editions of the novel feature elements of the film on their covers, whether these are the main character's bowler hat, his walking stick, his eyeball cufflinks, his fake eyelashes, or the sculptures of the Moloko.

Because of this, the greatest criticism which can be levelled at *The Clockwork Orange*, on its 30th anniversary, is the fact that it is one of the few sci-fi films whose content has come true. Whilst *Metropolis*, *Alien* or *Sleeper* preserve the magic of fantasy, the predictions made in Kubrick's film have come true. For some, this fact, instead of being fascinating, plunges them into the tedium caused by the ordinary and day-to-day.

ORNAMENTAL LOOS

Director: Heinz Emigholz
72 minutes
2008

“There is no sense in trying to separate
a building from its environment”
Heinz Emigholz

ABRAHAM RIVERA*



Villa Mueller Innen, Prague. Still from *Ornamental Loos*, 2008.

In 1973, Aldo Rossi presented his film *Ornamento e Delitto* at the Milan Triennial –an event where he was also the director of the Architecture Section. The movie displays an amalgamation of architectural constructions and fragments from films, in what is a way of projecting the discourse of architecture in day-to-day life. The reference to Adolf Loos is not a coincidence, given that Rossi was a great admirer of the Viennese architect’s work, whom he felt was trying to connect architecture with the culture of his time. At this time, when contemporary architecture is relatively isolated from the urban fabric around it, it is worth taking a look at Heinz Emigholz’s images of the buildings designed by the modern architecture pioneer, in what is a chronological journey through 27 of these buildings, which are not removed from a surrounding area which constantly becomes part of their interior spaces.

Emigholz uses static plans, where the main focus is the set-up of the image, with a brief caption for each building –telling us its name, location, date of construction and the date on which it was filmed. The only soundtrack we can hear are incidental sounds which occur at that particular moment in time, whether they come from a bird or an engine. This forces us to pay close attention to what is happening in front of us, allowing ourselves to be guided by something greater than the poetics of the image: the framed angles used in the film are dislocated, and the fragmentation of the interior and exterior spaces makes it seem as though each section is to be seen as an autonomous entity; in this way, we must construct the entire building in our minds.

Perception and movement have been two of the main interests of the German filmmaker since he began his career: his films ultimately become architectural and mental constructs. His interest in these

issues has become more noticeable with series such as *Photographie und Jenseits* [Photography and the Great Beyond], which takes us on a complex journey through the architecture of our time, offering a stimulating view of the urban processes which have defined Western society: the buildings of family houses in Los Angeles, where nature and architecture are brought together (*Schindler’s Houses*, 2007), the interior spaces of Villa Cargnaco, which was built as an affirmation of power for the Fascist writer Gabriele d’Annunzio (*D’Annunzios Höhle*, 2005), the ethereal buildings by Bruce Goff, which modify the surrounding landscape (*Goff in der Wüste*, 2003), Robert Maillart’s bridges, which symbolise “the attempts by humans to deal with the circumstances of the world”, in Emigholz’s words (*Maillarts Brücken*, 2000) and the buildings which guard the reality of capital, in the form of “democratic constructions” (*Sullivans Banken*, 2000).

This way of analysing the present by means of the traces left by architecture and urban planning on our world has also been used by other filmmakers, who, in most cases, adopt an elusive and static view, to tell a different story. It would seem that, by fixing our gaze on a place, we would be able to see through it, just as if we were looking through a magnifying glass. With regards to this, we find filmmakers like James Benning (*One Way Boogie Woogie / 27 Years Later*, 2007), John Gianvito (*Profit Motive and the Whispering Wind*, 2007) and Sharon Lockhart (*Pine Flat*, 2006), which, in a way, complement Emigholz’s work, adding nuances to, and expanding on, his frame of action, which focuses on our ways of living.

More information: <http://www.filmgalerie451.de/en/dvd/regisseure/emigholz/>

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



HEARING METAL

Álbum: Hearing Metal
 Autor: Michael Pisaro
 Sello: Edition Wandelweiser

ABRAHAM RIVERA

Edition Wandelweiser ha aparecido para quedarse. Con más de una década de vida y cincuenta grabaciones a sus espaldas, su producción ha empezado a despuntar este último año. Cercano a aquello que se llamó reduccionismo, sus postulados y su obra también beben de la música contemporánea y sus grabaciones basculan entre la improvisación y la electrónica experimental. Entre sus compositores tenemos a Antoine Beuger, Makiko Nishikaze, Jürg Frey, Tim Parkinson, Burkhard Schlotahuer, Michael Pisaro...

Este último es un compositor norteamericano que trabaja en el Calarts y atesora unas ochenta composiciones. En su música suele hacer uso del tono senoidal y su estética se encuentra tan cercana a la del gran experimentador del drone Phil Niblock como a la del maestro de la guitarra Taku Sugimoto.

Hearing Metal rinde homenaje a Constantin Brancusi pues sus tres composiciones toman sus nombres de obras del escultor. En ellas el percusionista Greg Stuart manipula un tam-tam, instrumento que nos remite a la obra *Mikrophonie I* de Stockhausen, aunque con resultados diferentes. Si en la obra de Stockhausen el tam-tam es martilleado y rasgado de manera salvaje, Stuart toca el instrumento como si de una obra escultórica se tratase, rozando sus bordes para producir una suave resonancia sobre la que Pisaro sitúa sus tonos senoidales. Cada una de las tres composiciones se adentra en la resonancia del instrumento de manera diferente, alternado silencios con breves golpes sobre el tam-tam que se multiplican. Una obra que permite al instrumento profundizar en su propia estructura.



WARP20

Álbum: Warp20 (Box Set)
 Autor: Varios
 Sello: Warp

A. R.

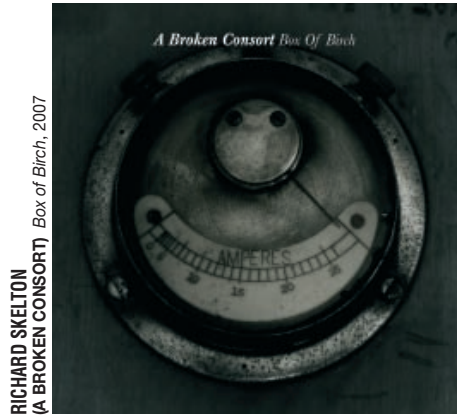
Desde su fundación en el año 1989, Warp ha sido ejemplo de innovación; su catálogo se ha movido del techno inteligente de Black Dog al hip hop instrumental de Prefuse 73, del ambient de Aphex Twin al noise de Satanstornade, del folk pastoral de Boards of Canada al indie con secuenciadores de Broadcast. Sin embargo, debemos constatar que su etapa dorada ya pasó (1992-1998) y quizás la edición de *Warp20 (Box Set)* deba hacer acopio de los logros del pasado y dar algo de luz sobre el presente con gente como Hudson Mohawke, Flying Lotus o Harmonic 313 y dejar de lado aquellos grupos que han copado las listas de venta y no han aportado sino descrédito creativo al sello.

Desde Sheffield, Steve Beckett y Rob Mitchell crearon algo más que un sello. Hicieron grande a toda la electrónica de la década de los 90 y dieron carta blanca a obras maestras como *Tri-Repetae*, *Selected Ambient Works*, *Music Has the Right To Children*, *Frequencies*... Hasta ese momento la música techno era facturada desde Detroit y Chicago, mayormente por artistas negros. El sello potenció una mirada a la electrónica más introspectiva, que todavía asociamos con el artista que trabaja con un ordenador en su dormitorio y que popularizó la serie *Artificial Intelligence* y artistas como Autechre, B12, FUSE, Speedy J o LFO.

Warp además apostó desde el comienzo por lo visual, con portadas de Designers Republic o Julian House y videos de Chris Cunningham o Alex Rutherford. Cuando alguien te hablaba de un disco de Warp sabías que se estaba refiriendo a una mezcla de futurismo, tecnología, electrónica, diseño gráfico e IDM. Unos valores que han ido desapareciendo, aunque aún podemos encontrar grandes discos como el *When Machines Exceed Human Intelligence* de Mark Pritchard. Todos sabemos que el mundo ya no gira en torno a las 12 pulgadas de Warp.

¿RECUERDAN LOS ANDROIDES UN PASADO ELÉCTRICO?

JOSÉ MANUEL COSTA*



RICHARD SKELTON
(A BROKEN CONSORT) Box of Birch, 2007

Sucede que en los últimos meses han aparecido varias ediciones significativas que tratan el Recuerdo. Es un tema nada original, el recuerdo, la memoria, la remembranza, lleva apareciendo en la música vocal casi desde que el mundo es mundo. De hecho, las canciones servían sobre todo para recordar. Sólo que aquí no estamos hablando de canciones sino de música electrónica donde, sólo de vez en cuando, aparecen las palabras. Es decir, estamos ante la expresión no verbal de los recuerdos o, al menos, ante la búsqueda de algo que se le acerque.

Recuerdos los hay de muchos tipos. Tomemos el ejemplo de Richard Skelton, que bajo el alias A Broken Consort ha editado *Box Of Birch*, en principio una caja artesanal muy bellamente manufacturada que también está disponible en formato algo más industrial pero igualmente cuidado. Skelton solía salir al campo con su mujer, Louise, para colaborar con ella en lo que podría llamarse land-art. Louise murió hace unos cinco años y Skelton se propuso celebrar su recuerdo y aliviar su pérdida regresando a los lugares que frecuentaban, grabando a micrófono abierto, incluidos los sonidos ambientales, y procesando el conjunto de vuelta a casa. El resultado es un álbum de una bella melancolía y, si el oyente se encuentra en humor sintonizado, de tristeza casi lacerante.

Una aproximación diferente es la de William Basinski. Su *Disintegration Loops* del 2003, estaba basado en la idea del decaimiento material de la información y de los recuerdos asociados a esa información. Según parece, Basinski tenía grabadas infinidad de cintas que el tiempo y una mala conservación habían degradado al límite. Cuando trató de recuperar ese material, Basinski se dio cuenta de que la película magnética de las cintas se iba despegando, creando unos sonidos que aparecían como fantasmas de lo que una vez fueron. En 92982 el método viene a ser parecido, aunque el resultado formal sea algo diferente a loops para quien esté familiarizado con su trabajo. La palabra melancolía surge de nuevo. No se trata del dolor casi físico como en Skelton, sino de un tipo de recuerdo más complejo, mediado por las cintas y su decaimiento. Y también aparece la idea de romanticismo... Quizás... O quizás se trate de la melancolía del cyborg, tal y como plantea Dona Haraway, o como explica el replicante Roy Batty al final de *Blade Runner*.

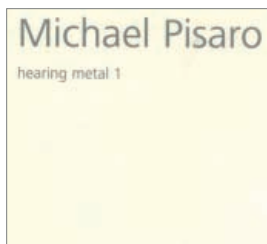
Hay más, por ejemplo el disco de Lydia Lunch y Jacob Kierkegaard en torno a las ruinas de Belchite, pueblo fantasma tras haber sido destruido en la Guerra Civil española. Aquí hay textos más pronunciados que cantados por Lunch pero Kierkegaard aporta tratamientos que pueden aparecer en todos estos ejemplos. Para que explicar más... El disco se llama *Amnesia*...

Puestos a precisar esa alteración del recuerdo, The Caretaker editó en 2006, y reedita ahora, los CDs de su *Theoretically Pure Anterograde Amnesia* [Amnesia Anterógrada Teóricamente Pura]. Éste es un tipo de amnesia en el cual el sujeto es incapaz de recordar nada de lo que suceda tras el incidente que provocó ese estado amnésico, mientras sí es capaz de evocar sin problemas sucesos previos al incidente. The Caretaker simboliza esos recuerdos lejanos en otro elemento tecnológico ya periclitado, los discos de 78 rpm cuyos surcos somete a manipulaciones extremas (como todo el material mencionado, por otra parte), son un intento de recorrer lugares de la mente que algunos blogs y comentarios coinciden en calificar como oscuros.

Ya digo, el tema del recuerdo es uno de los más habituales en la poesía o en la escultura monumental y está presente en casi todas las ramas del arte. Pero no deja de resultar sorprendente que en un solo año se hayan editado, o reeditado, tantos trabajos significativos sobre el tema dentro del reino electrónico. Es posible que tenga que ver con la aceleración, no ya de la información sino de su fugacidad, y de cómo esto se simboliza en la obsolescencia de las tecnologías que transmitían o almacenaban dicha información.

Quizás este interés renovado por el Recuerdo y sus sentimientos concomitantes: dolor, pérdida, carencia, nostalgia o melancolía expresa otro momento tecno-social donde las personas somos más agudamente conscientes de lo efímera que es nuestra existencia al comprobar, no ya sólo la pérdida de un ser querido, como Skelton, sino de los recuerdos almacenados en cualquier tipo de hardware externo. Polvo somos, como el acumulado sobre un disco de baquelita, en el que se transforma una cassette, la degradación del CD...

* José Manuel Costa es crítico de arte y música.



HEARING METAL

Album: Hearing Metal
 Author: Michael Pisaro
 Label: Edition Wandelweiser

ABRAHAM RIVERA

Edition Wandelweiser is here to stay. It was founded over a decade ago, and with fifty recordings under its belt, its production has begun to really stand out this year. The label's postulates and releases, which are reminiscent of so-called reductionism, are inspired by contemporary music, while their recordings seesaw between improvisation and experimental electronica. Among its composers we find Antoine Beuger, Makiko Nishikaze, Jürg Frey, Tim Parkinson, Burkhard Schlotahuer, Michael Pisaro, etc. The latter is a North American composer who works at the Calarts and has produced around 80 pieces. In his music he tends to use sine tones, while his aesthetics is close to that of the wonderful drone pioneer Phil Niblock and to the guitar virtuoso Taku Sugimoto.

Hearing Metal pays homage to Constantin Brancusi, with its three compositions taking the names of works by this sculptor. In the pieces, the percussionist Greg Stuart manipulates a tam-tam, an instrument which is reminiscent of the work *Mikrophonie I*, by Stockhausen, although with different results. While Stockhausen's piece features a tam-tam which is savagely hammered and torn, Stuart plays the instrument as if it were a sculpture, stroking its edges to produce a slight resonance over which Pisaro plays his sine tones. Each of the three compositions delves into the instrument's resonance in a unique way, alternating silences with brief and ever-increasing thumps on the tam-tam. This work enables the instrument itself to get closer to its own structure.



WARP20

Album: Warp20 (Box Set)
 Author: Various
 Label: Warp

A. R.

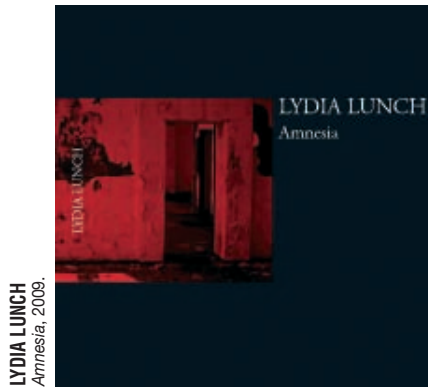
Since its creation in 1989, Warp has been an example of innovation; its catalogue has gone from the intelligent techno music of Black Dog to the instrumental hip hop of Prefuse 73; from the ambient music of Aphex Twin to Satanstornade's noise; from the pastoral folk of Boards of Canada to Broadcast's indie with sequencers. However, perhaps we should mention that the label's golden era took place between 1992 and 1998, and that it may be that the *Warp20 (Box Set)* release should have taken advantage of its past achievements and shed some light on the present, with people such as Hudson Mohawke, Flying Lotus and Harmonic 313, leaving aside the bands which have stormed the charts, doing nothing but to discredit the label.

From their Sheffield offices, Steve Beckett and Rob Mitchell created more than a label. They elevated the entire electronica production of the 1990s, and opened the way for such masterpieces as *Tri-Repetae*, *Selected Ambient Works*, *Music Has the Right to Children*, *Frequencies*, etc. Up until that time techno music had been produced in Detroit and Chicago, and was mostly made by black artists. The label offered a more introspective view of electronica, which we still associate with the idea of the artist working with a computer in his bedroom, which was popularised by the series *Artificial Intelligence* and by artists such as Autechre, B12, FUSE, Speedy J and LFO.

From the beginning, Warp also focused on its albums' visual elements, with covers by Designers Republic and Julian House, and videos by Chris Cunningham and Alex Rutterford. When someone told you about a Warp record you knew they were talking about a combination of futurism, technology, electronica, graphic design and IDM (intelligent dance music). This approach has gradually become less noticeable, although we can still find excellent albums, such as *When Machines Exceed Human Intelligence*, by Mark Pritchard. We all know that the world no longer revolves around Warp's 12-inch records.

DO ANDROIDS REMEMBER AN ELECTRIC PAST?

JOSÉ MANUEL COSTA*



It just so happens that in the last few months several important albums have been released, all of which deal with the issue of Memory. This is not an original subject, as memory, or remembrance, has been sung about since the dawn of man. In fact, songs have often been used to remember events. In this case, however, we are not speaking about songs, but about electronic music where words appear only occasionally. To put it another way, we are faced with a non-verbal expression of memories, or at least, with the search for something which resembles them.

There are many kinds of memories. Let us take the example of Richard Skelton, who, under the alias A Broken Consort, has released *Box of Birch*, a beautiful handmade box containing a CD –though it is also available in a more industrial, yet equally well-finished, format. Skelton used to go out to the countryside with his wife, Louise, to work together on what could be called land-art. Louise died five years ago, and Skelton decided to celebrate her life and ease the pain of her loss by returning to the places they used to visit together, using a microphone to record ambient sound, and processing the result once he was back home. The resulting album is beautifully melancholic, and, if the listener is in the right sort of mood, it conveys an almost lacerating sadness.

William Basinski has taken a different approach. His *Disintegration Loops*, released in 2003, is based on the idea of the material decay of information and the memories tied to it. Apparently, Basinski has hundreds of recordings which were degraded by time and the unsuitable conditions in which they were preserved. When he tried to recover the material, he realised that the magnetic film of the cassettes was becoming unstuck, creating sounds which were like the ghosts of what had once been. In *92982*, the method is similar, although the formal result is somewhat different from *Loops*, for those who are familiar with his work. The word melancholy comes to mind once again. It is not a question of almost physical pain, as in Skelton's work, but of a more complex memory, mediated by the tapes and their decay. We also find the idea of romanticism, perhaps, or maybe it is just the melancholy of the cyborg, as suggested by Dana Haraway, or as explained by the replicant Roy Batty at the end of *Blade Runner*.

We also have the record by Lydia Lunch and Jacob Kierkegaard, which revolves around the ruins of Belchite, a place which became a ghost town after being destroyed during the Spanish Civil War. Here, we find texts which, instead of being sung, are merely uttered by Lunch, but Kierkegaard contributes treatments which could appear in all the examples above. The album is entitled *Amnesia*... need we say more?

Now that we are elaborating on that alteration of memory, in 2006, and again in 2009, The Caretaker released the CD box set *Theoretically Pure Anterograde Amnesia*. The title refers to a type of amnesia in which the sufferer is incapable of remembering anything after the event which caused the amnesic state, although he can remember everything prior to the incident. The Caretaker symbolises these faraway memories with another decayed technological element, 78rpm records, whose groove he subjects to extreme manipulation (in the same way as all the material mentioned here, it must be said), in an attempt to travel through places in memory which have been described as dark by some blogs and commentaries.

As we say, the issue of memory is one of the most frequently examined by poetry and monumental sculpture, and it can be found in almost all art disciplines. However, it is still surprising to see that, in a single year, this many relevant albums have been released or re-released in the field of electronica. This may be linked to acceleration, not just of information but of fleetingness itself, and to the way this is symbolised by the obsolescence of the technologies used to convey and store this information.

Perhaps this newfound interest in memory and its inherent feelings: pain, loss, absence, melancholy and nostalgia, expresses a new techno-social moment, in which people are more sharply aware of the ephemeral nature of their existence, not just through the loss of a loved one, as happened to Skelton, but through the loss of the memories stored in any sort of external hardware. We are dust, just like the dust which settles on a Bakelite record, the dust which a cassette eventually becomes, the decay of a CD...

* José Manuel Costa is an art and music reviewer

EL ARTE FUERA DE SÍ (Y OTROS ENSAYOS)

Autor: Ticio Escobar
 Editado por el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM)
 96 Páginas
 Valencia, 2009



ALICIA MURRÍA

Ministro de Cultura de Paraguay desde 2008, Ticio Escobar cuenta con una extensísima trayectoria como ensayista, crítico de arte y también como promotor cultural, aspecto que le gusta resaltar, y es autor de referencia para el análisis del contexto latinoamericano y su producción artística. Esta publicación reúne tres ensayos, el primero de los cuales repite el título de un libro que publicó en 2004, *El arte fuera de sí*; junto a éste, *La irrepensible aparición de la distancia* y *El marco incompleto*, delinean un pequeño corpus de reflexiones sobre teoría estética, donde, entre otros temas, desarrolla una relectura de las posiciones benjaminianas en torno al aura, o incide en la capacidad enunciativa de la forma frente a un arte convertido en texto. Ideas que sustentan su empeño por limpiar de esencialismos la etiqueta “latinoamericano”, para subrayar la permeabilidad entre los discursos “centrales” y “periféricos”, señalando la necesidad de atender sus desplazamientos y mutuas contaminaciones.

Esta publicación se enmarca en la política de aproximación a Latinoamérica desarrollada por Consuelo Ciscar y cuyo principal motor han sido los Encuentros que, en la ciudad del Turia y a lo largo de los últimos 5 años, han reunido a los más activos agentes culturales (críticos, ensayistas, directores de museos, gestores) de aquellas latitudes, y cuyos exclusivos interlocutores por parte española han sido los directores de estos encuentros, Fernando Castro y Kevin Power; este último coordinador también de la colección *IVAM Documentos Iberoamericanos*, a la que pertenece este librito pequeño en formato pero no en interés.

EL SILUETAZO

Compiladores: Ana Longoni y Gustavo A. Bruzzone
 Editorial: Adriana Hidalgo
 515 Páginas
 Buenos Aires, 2008



FERNANDA NOGUEIRA

El trazado de la silueta humana, práctica común a la labor policial, aparece de forma completamente subvertida en *El Siluetazo*. Así se le llamó a la acción popular que tuvo lugar en la III Marcha de la Resistencia en 1983 en Argentina y que da nombre también a esta notable compilación de documentos, testimonios, textos críticos y lecturas de su legado. El volumen, editado por Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, está organizado en tres bloques, y se inicia con escritos sobre el proyecto de los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel presentado a las Madres de la Plaza de Mayo, quienes convocan la marcha y se encargan de difundir la táctica de la protesta aún en plena dictadura.

En su conjunto el libro muestra cómo aquella movilización logra denunciar y dejar expuesta la herida y la huella de miles de desapariciones forzadas. Los procedimientos que permitieron a las multitudes apropiarse de la acción tuvieron como resultado un tremendo impacto en la esfera pública, a través de la ocupación gráfica y simbólica de las siluetas. En ese contexto todos devienen productores y partícipes de la manifestación.

Si los relatos a varias voces y las críticas revelan hoy parte de una posible genealogía intermitente que cruza arte y activismo, impulsan, por otro lado, el cuestionamiento sobre los dispositivos y sus posibilidades. Aquella tensión e imprevisibilidad se actualizan en esta publicación restableciendo la pelea contra la opresión desde múltiples coordenadas y en donde lo artístico y lo político son indisociables. Una oportuna circunstancia para plantear insistentemente la pregunta sobre qué puede el arte cuando es capaz de “poner el cuerpo”.

DIDÁCTICA DE LA LIBERACIÓN.

ARTE CONCEPTUALISTA LATINOAMERICANO

Autor: Luis Camnitzer
 Editorial: CENDEAC
 429 Páginas
 Murcia, 2009

DESCENTRAMIENTOS POLÍTICOS, DILEMAS IRRESUELTOS

JAIME VINDEL*

En el panorama global de la historia y del circuito internacional del arte contemporáneo son pocos los intentos por generar quiebras epistemológicas que politicen sus discursos y sus formas de visibilidad. Una de las tentativas más significativas de la última década se relaciona con el proceso de reescritura de la historia canónica del arte conceptual. Hace justo diez años se inauguraba en el Queens Museum de Nueva York la exposición *Global conceptualism. Points of origin*, que venía a expandir geopolíticamente el horizonte conceptual de una categoría ya inscrita en los manuales académicos. De su equipo curatorial formó parte el artista uruguayo Luis Camnitzer, autor del libro que aquí nos ocupa. Publicado inicialmente en Estados Unidos, el volumen retoma algunas de las tesis que vertebraban aquella muestra. Una de ellas es la distinción entre el arte conceptual, entendido como una prolongación formalista del minimalismo, y el conceptualismo pensado como un conjunto de estrategias que permiten resolver problemas cuyo ámbito de relevancia no se restringe al campo artístico. Camnitzer retoma este argumento con el objetivo manifiesto de superar una visión disciplinaria del arte. Tal aspiración se concreta al señalar la confluencia entre los procedimientos implementados por experiencias artísticas adscritas al conceptualismo latinoamericano y –entre otros ejemplos– la metodología operativa de la guerrilla uruguaya Tupamaros o la pedagogía de Simón Rodríguez.

Sin el ánimo de minusvalorar el interés de este volumen ni dejar de alabar la intrepidez del punto de vista adoptado, señalaremos a continuación algunas de las dudas que su lectura nos deja. En primer lugar llama la atención que su discurso se produzca a partir de la revocación de una categoría que remite a la historiografía de prácticas “centrales” cuyo descrédito parece legitimar, a priori y por oposición, a aquellas calificadas como “periféricas”. Lejos de constituir estrictamente un problema nominalista, esta catalogación guarda un propósito que el propio Camnitzer desvela en algunos pasajes del libro. Frente al posicionamiento de diversos artistas de finales de los

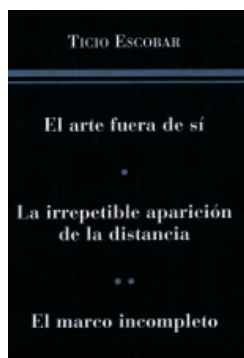
sesenta y principios de los setenta contra la inclusión de sus prácticas en los relatos del conceptualismo (ya fuera éste adjetivado como “lingüístico” o “político”), al que se identificaba con una «nueva moda de la crítica», la apuesta que Camnitzer pone en juego se justifica como una tentativa de restituir una comunidad (la de los artistas latinoamericanos en particular y la de una cultura de resistencia en general) que, de un modo implícito, se da por perdida. La persecución de ese fin sacrifica el análisis de las diferentes estrategias poético-políticas y pedagógicas que se inscriben dentro del bloque supuestamente homogéneo del «conceptualismo político latinoamericano», delimitado de esa manera como un territorio sin fricciones. La segunda interrogante que deseamos plantear es la siguiente: dejando al margen los argumentos que apuntan hacia la idealización de la actividad de Tupamaros como caso singular dentro de las guerrillas latinoamericanas (que aunque certeros se sobrecargan de demandas éticas que mantienen irresuelto el problema de la violencia), resulta peliagudo obviar que el influjo foquista¹ sobre prácticas tan “politizadas” como Tucumán Arde (a la que su consagración mitológica acaba por hacer invulnerable a cualquier aproximación crítica) más que alentar el desarrollo del “modo de hacer” inédito alumbrado por esa experiencia, comprometió su pervivencia en el tiempo, pues el paso a la lucha armada tendió a presentarse en el itinerario vital de sus protagonistas como un destino tan lógico como inasumible.

*Jaime Vindel es historiador, crítico de arte y docente de la Universidad de León. Su tesis doctoral se centra en la relación entre arte y política en las prácticas “conceptualistas” argentinas de las últimas décadas.

1.- Nota del editor: término enunciado por Ernesto “Che” Guevara y Regis Debray para designar la fundación de pequeños focos de resistencia guerrillera de corta duración.

EL ARTE FUERA DE SÍ (Y OTROS ENSAYOS)

Author: Ticio Escobar
 Published by the Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM)
 96 Pages
 Valencia, 2009



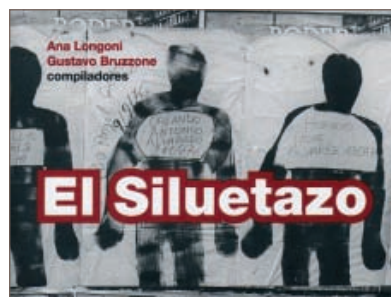
ALICIA MURRÍA

Ticio Escobar, Paraguay's Minister for Culture since 2008, has had a long career as an essayist, art critic and cultural promoter, which is something he likes to point out, as well as being a crucial authority in the analysis of the Latin American context and its artistic production. This publication features three essays, the first of which carries the same title as a book he published in 2004, *El arte fuera de sí* [Art beside Itself] along with two other texts, *La irrepitible aparición de la distancia* [The Unrepeatable Appearance of Distance] and *El marco incompleto* [The Incomplete Frame]. Together, they offer a small body of reflections on aesthetics theory, where, among other issues, the author reinterprets Walter Benjamin's approach to the aura, delving into the enunciative power of form in the face of an art which has been transformed into text. These ideas support his desire to remove essentialisms from the "Latin American" label, to highlight the permeability between "central" and "peripheral" discourses and to emphasise the need to examine their mutual connections and contamination.

This publication forms part of the policy developed by Consuelo Ciscar to bring Latin American art closer to Spain, which has been promoted most recently in the meetings that have been taking place over the last five years in Turia, bringing together the most active cultural agents (critics, essayists, museum directors, managers) from the area, and whose Spanish interlocutors had been the directors of these meetings, Fernando Castro and Kevin Power; the latter is also the coordinator of the collection *IVAM Documentos Iberoamericanos*, to which this book, which may be small in size but is hugely interesting, belongs.

EL SILUETAZO

Compilers: Ana Longoni and Gustavo A. Bruzzone
 Editorial: Adriana Hidalgo
 515 Pages
 Buenos Aires, 2008



FERNANDA NOGUEIRA

The tracing of the human outline, a common practice in the police world, appears in a completely subverted way in *El Siluetazo*. This was the name given to the community action which took place during the 3rd Resistance March in 1983 in Argentina, and it is also the title of this outstanding compilation of documents, testimonies, critical texts and interpretations of its legacy. The volume, edited by Ana Longoni and Gustavo Bruzzone, is organised into three sections, and begins with texts about the project, written by Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores and Guillermo Kexel, introducing the Madres de la Plaza de Mayo, who called for the demonstration and circulated the tactics to be followed even in the midst of the Argentinean dictatorship.

Ultimately, the book reveals the way the demonstration succeeded in protesting and revealing the wound and the traces of the thousands of forced disappearances which had taken place. The events which allowed the crowds to take over the demonstration had a tremendous impact on the public sphere, thanks to the graphic and symbolic use of the human outlines. In this context, everyone there became the engine of, as well as a participant in, the demonstration.

While the multi-voiced narratives and criticism today reveal part of a possible intermittent genealogy which combines art and activism, they also encourage the questioning of devices and the possibilities they offer. That tension and unpredictability are updated in this publication, returning to the fight against oppression from a wide range of positions, where the artistic and the political are inseparable. This is an appropriate moment to insistently pose the question of what art can do when it is willing to "lay down its body".

DIDACTICS OF LIBERATION. LATIN AMERICAN CONCEPTUAL ART

Author: Luis Camnitzer
Publishing house: CENDEAC
429 Pages
Murcia, 2009

POLITICAL DECENTRALISATIONS, UNSOLVED DILEMMAS

JAIME VINDEL*

In the global panorama of history and the international contemporary art circuit, there have been few attempts to provoke epistemological fissures which may politicise its discourses and its forms of visibility. One of the most important attempts made in the last decade is linked to the process of rewriting the canonical history of conceptual art. Exactly 10 years ago, at New York's Queens Museum, the exhibition *Global Conceptualism. Points of Origin*, which was designed to geopolitically expand the conceptual horizon of a category which was already part of academic literature. Its curatorial team included the Uruguayan artist Luis Camnitzer, the author of the book discussed here. Originally published in the United States, the book returns to some of the theses around which the exhibition was structured. One of them is the distinction between conceptual art, interpreted as a formalist prolongation of minimalism, and conceptualism, interpreted as a group of strategies which attempt to resolve problems whose relevance is not restricted to the field of art. Camnitzer returns to this argument with the manifest aim of overcoming a disciplinary vision of art. This aspiration is specified by highlighting the confluence between the procedures implemented by artistic experiences belonging to Latin American conceptualism, and –among other examples– the operative methodology of the Uruguayan Tupamaros guerrilla group, or the pedagogical approach of Simón Rodríguez.

Without wanting to underestimate the value of this book, or to fail to praise the boldness of the point of view it presents, we shall now point out some of the questions we are left with after reading it. Firstly, it is striking that its discourse is articulated on the basis of the revocation of a category reminiscent of the historiography of “central” practices the discrediting of which seems to legitimise, both a priori and by opposition, so-called “peripheral” practices. Far from constituting a strictly nominalist problem, this cataloguing has a purpose which Camnitzer himself reveals in some of the book's passages. In the face

of the opposition of different artists from the late 60s and early 70s to the inclusion of their practices in the narratives of conceptualism (whether these were described as “linguistic” or “political”), which was identified with a “new critical trend”, Camnitzer's proposal justifies itself as an attempt to resituate a community (that of Latin American artists in particular, and a culture of resistance in general), which, in an implicit way, has been given up for lost. By seeking this end, the author sacrifices the analysis of the different poetic-political and pedagogic strategies which form part of the supposedly homogeneous field of “Latin American Political Conceptualism”, which is thereby presented as a frictionless territory. The second question we would like to bring up is the following: leaving aside the arguments which point toward the idealisation of Tupamaros as a unique case within Latin American guerrilla groups (which, although accurate, are overloaded with ethical demands which stop the problem of violence from being resolved), it is dangerous to disregard the fact that the *foquista*¹ influence on such “politicised” practices as *Tucumán Arde* (whose legendary status rendered it immune to any kind of critical examination), rather than promoting the development of the new “way of working” brought about by that experience, compromised its survival over time, as the move towards armed conflict tended to appear in its protagonists' journey through life as a destiny which was as logical as it was unacceptable.

*Jaime Vindel is a historian, art critic, and professor at the Universidad de León. His doctoral thesis centers on the relation between art and politics in the Argentinian “conceptualist” practices of the last few decades.

1.- Editor's note: term coined by Ernesto “Che” Guevara and Régis Debray to describe the foundation of small pockets of short-term guerrilla resistance.

Chile Triennial

SANTIAGO
VARIOUS SPACES

PAULINA VARAS ALARCÓN

The First Chile Triennial, which takes place in seven of the country's cities, proposes a territorial model based on "decentralisation", i.e. the dissemination and circulation of a series of events and activities throughout the north, south and centre of the country. This decentralisation is not only a discourse which has been proposed on several occasions –to offset the complex domestical cultural theorizing which regularly shields the capital from an entire country– but it also makes possible, from several local and cultural Chilean topographies, a possible, unequal visibility which, in terms of policy and economy, is mostly administered from the capital.

The Triennial is defined by its international nature, as well as by its relatively large budget. The curator, art theoretician, and current minister for Paraguay, Ticio Escobar, proposes "the exploration of the limits of art" as the starting point for his work.

Escobar's approach has been to delve into the "limit itself as a fold", establishing a reflection on the institutional nature of art, "an

obsessive problem which has accompanied modernity throughout its long history, and which is relevant to each new critical scene of reflection", and, on the other hand, "to turn into artworks those situations which, because of lack of awareness of the empire of form [...] take place beyond the scene of a presentation". This has been possible by bringing together Latin American and Spanish curators who have set up exhibitions in a variety of spaces in various Chilean cities, on the basis of a general plan. The exhibitions, which vary in their format and realisation, examine as many issues as have been permitted by the curators and artists, conducting a constant reflection on documentation and the archive, as well as contemporary practices in the fields of video and photography.

One of the most striking works, because of its relationship with the past, is the project by the Chilean artist Lotty Rosenfeld, entitled *Estadio Chile* [Chile Stadium], which consists of a series of sound interventions in three different locations: the Bolsa de Comercio and the Estadio Víctor Jara, in Santiago, and the abandoned coal mine El Chiflón del Diablo, set in Lota, in the south. The piece brings together sounds from the artist's video work, produced in the 1980s. Rosenfeld's work insistently refers to memory, whether it is aesthetic, social or political, shedding light on that which, since Chile's return to democracy, still has not been effectively shown: the social process which will one day make it possible to speak about past events as part of a complex, collective memory.

Along with the exhibitions of visual arts and public interventions, the Chilean theoretician Nelly Richard has organised a programme of international talks, *El arte en diálogo y tensión con las transformaciones sociales y culturales del mundo contemporáneo* [Art in Dialogue and Tension with the Social and Cultural Transformations of the Contemporary World], which has brought together a large number of Chilean and foreign thinkers, intellectuals and policy-makers. The program will take place in three of the country's cities: Santiago de Chile, Valparaíso and Valdivia. Aimed at a specialised audience, Richard's proposal has been to move the issues found in contemporary forms of production from the field of art to a possible dialogue with the social context.

The challenge is in rethinking the link which artistic contexts share with the public sphere particularly in countries where access to critical artistic manifestations must compete with an increasingly radical spectacularisation of culture. Perhaps, this first Triennial in Chile will make it possible, in the local context, to think about those situations, their inner workings and their boundaries.



LOTTY ROSENFELD *Estado de Chile III - Mina Lota*, 2009. Intervention. Courtesy: Chile Triennial.

Trienal de Chile

SANTIAGO
VARIOS ESPACIOS

PAULINA VARAS ALARCÓN

La I Trienal de Chile, emplazada en siete ciudades del país, propone un modelo territorial que denomina “descentrado”, es decir diseminar y desplegar los diversos eventos y actividades artísticas al norte, centro y sur del país. Esta descentralización no sólo ha sido un discurso propuesto en varias ocasiones –para desmarcar la difícil teorización cultural nacional que habitualmente blinda la capital a todo un país– sino que permite accionar, desde diversas topografías locales y culturales de Chile, una posible visibilidad “desigualada” que tanto la política y la economía administran en su gran mayoría desde la capital.

La Trienal se define desde un carácter internacional y con un amplio presupuesto para el contexto nacional. El curador, teórico del arte y actual ministro de Cultura de Paraguay, Ticio Escobar, propone «Explorar los límites del arte» como punto de partida de su trabajo.

La idea de Escobar en su proyecto ha sido indagar el «límite mismo como pliegue» y establecer una reflexión sobre la institucionalidad del arte, «un problema obsesivo que acompaña el largo camino de la modernidad y mantiene vigencia en cada escena nueva de reflexiones críticas» y por otro lado «convertir en obra situaciones que, por desconocer el imperio de la forma [...] ocurren más allá de la escena de la representación». Esto ha sido posible convocando a curadores latinoamericanos y españoles para proponer exposiciones en distintos espacios de diversas ciudades chilenas a partir del guión general. Las exposiciones, de variados formatos y puestas en escena, abordan tantas posibilidades como sus comisarios y creadores han permitido, siendo una constante la reflexión sobre la documentación y el archivo, así como las prácticas contemporáneas en el vídeo y la fotografía.

Una de las obras más impactantes, por su relación con lo liminar, es el proyecto realizado por la artista chilena Lotty Rosenfeld *Estadio Chile*, quien realiza una serie de intervenciones sonoras en tres puntos

distintos: Bolsa de Comercio y Estadio Víctor Jara, en Santiago, y en la mina de Carbón cerrada El Chiflón del diablo, ubicada en la ciudad de Lota, al sur del país. Se trata de una recopilación de sonidos pertenecientes a la obra videográfica de la artista realizada en los 80. La obra de Rosenfeld hace referencia insistentemente a la memoria estética, social y política, que provoca una inflexión sobre aquello que desde la recuperación de la democracia en Chile aún no se ha visibilizado efectivamente: aquel proceso social que permitirá en algún momento volver a nombrar los acontecimientos pasados como parte de una memoria colectiva compleja.

Junto a las exposiciones de obras visuales e intervenciones públicas en la Trienal, la teórica chilena Nelly Richard ha desarrollado un programa de coloquios internacionales que se titulan *El arte en diálogo y tensión con las transformaciones sociales y culturales del mundo contemporáneo* que ha convocado a un importante número de



MÓNICA BENGÓA *El terremoto de Chile*. Cortesía: Trienal de Chile

pensadores, intelectuales y gestores tanto nacionales como extranjeros y que se presenta en tres ciudades del país: Santiago de Chile, Valparaíso y Valdivia. Dirigido a un público especializado, la propuesta de Richard ha sido tensionar aquellos temas que problematizan los modos de producción contemporáneos desde el arte hacia un posible diálogo con el contexto social.

El desafío es repensar en aquel vínculo que los contextos artísticos han tejido con la esfera pública, sobre todo en países donde el acceso a las manifestaciones artísticas críticas debe competir con una espectacularización de la cultura cada vez más radical. Tal vez, esta I Trienal “en” Chile permitirá repensar en el contexto local aquellas situaciones, sus entramados y sus límites.

31st Panorama da Arte Brasileira

SÃO PAULO

MUSEO DE ARTE MODERNO (MAM)

AGNALDO FARIAS

The most traditional artistic retrospective in our country, the Panorama da Arte Brasileiro –a biannual show promoted by the Museo de Arte Moderno de São Paulo– constitutes an event which arises great expectations, by rethinking and renovating its format every year. This year, the event has been curated by Adriano Pedrosa and appears under the unpronounceable –even for Brazilians– title of *Mamõyguara opá mamõ pupé*. The museum’s advisers chose this name because of its similarity to the expression used by Tupi Indians when faced with Portuguese explorers as they disembarked in Brazil: “People! There are foreigners everywhere!” Whatever its meaning, the Panorama, even before its inauguration, was a source of controversy. Its curator, in what was an unusual move, particularly for those who complain about the lack of space offered to national artists, decided to include only foreign artists in the show. In this way, some 30 authors from different countries, all of whose work is inspired by Brazil, have been selected. In some cases, these works are the results of short stays in the country, whilst in others they are linked to an interest in Brazil, with

its continental dimensions and problems, on the part of people who have never set foot in the place, to the surprise of the Brazilians who take pride in “not being proud”.

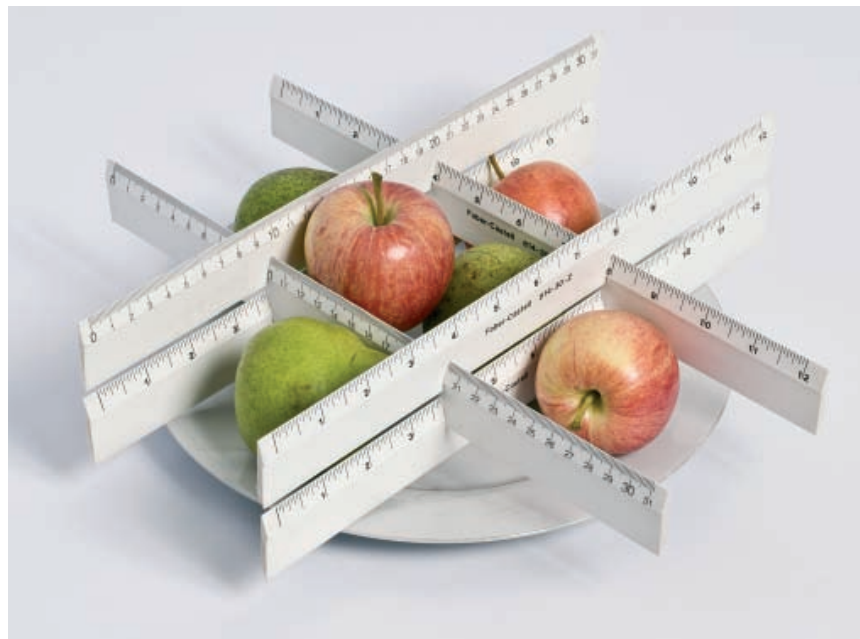
Pedrosa’s argument seems fitting, as Brazil, like any other nation in the world, is a construction founded essentially on foreign interpretations. The fact that these interpretations surprise us is linked, in part, to the nature of the process, and even to the fact that we Brazilians are, to a certain degree, responsible for them. This idea can be observed throughout the 800m² occupied by the show. A first journey through the space reveals the fact that the image projected by Brazil in the last 50 years has served to distance us from the usual coffee, football and carnival associations. This was largely thanks to the somewhat uncoordinated action of artists and intellectuals. In this way, they expressed their commitment to a development programme which gave rise to a firm and heterogenous urbanisation, in defence of a modern project which they felt was the most appropriate for a nation which wanted to focus on the future. Carmen Miranda, decked with bananas and pineapples, left the scene, and was replaced by the intimate music of João Gilberto.

At least this is the impression we are left with after seeing the paintings, drawings and models by Juan Araujo, Carlos Gairacoa, José Dávila and Armando Tudela, the photographs by Luisa Lambri and Sean Snyder, and the sculptures and objects by Allora & Calzadilla, Cerith Wyn Evans and Damián Ortega. The views of Brasília, the angles of the buildings by Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi and Paulo

Mendes da Rocha, and the explicit references to the neo-concrete work by Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica and Franz Weissmann all confirm our belief that the best of Brazil was produced at that time. In the field of music, Mauricio Lupini arrived from bossa nova, and, as for literature, it was at this point that concrete poetry emerged.

Few invest in the present like Marjetica Potrc, who establishes a contrast between Brasília and vernacular, architectural and urban practices, and Sandra Gamarra, who has “acquired” works by Brazilian contemporary artists for her virtual museum.

The only discrepancy, which is to the advantage of this intimate and pleasant although somewhat homogenous show, can be found in the slideshow by Tamar Guimarães, a Brazilian artist who has eluded her position as a national author by living abroad. She is the one responsible for the fascinating biographical narrative of 20th-century Brazil, which appears along with images from crucial moments in the country’s history from that period. The lingering suspicion we are left with is that, perhaps because she is Brazilian, Tamar is the only one who has produced a work which does not repeat any clichés from the past or the present.



GABRIEL SIERRA *Sin título (soporte para clase de matemáticas (blanca))*, 2007. Courtesy: MAM São Paulo.

31º Panorama da Arte Brasileira

SÃO PAULO

MUSEO DE ARTE MODERNO (MAM)

AGNALDO FARIAS

La retrospectiva artística más tradicional de nuestro país, Panorama de Arte Brasileño –muestra bianual promovida por el Museo de Arte Moderno de São Paulo– supone un evento que despierta amplias expectativas al saber repensar y renovar su formato cada nueva edición. La exposición de este año, comisariada por Adriano Pedrosa, se presenta bajo el impronunciable título –incluso para los brasileños– de *Mamõyguara opá mamõ pupé*. La asesoría del museo eligió este nombre al corresponderse con la exclamación empleada por los indios tupis cuando se enfrentaron a los portugueses que estaban desembarcando y descubriendo Brasil: «¡Gentel! ¡Hay extranjeros en todo lugar!». Significase lo que significase, la muestra Panorama, incluso antes de abrir sus puertas, ya fue objeto de controversia. Su comisario, en una medida inusual, sobre todo para aquellos que se quejan de la falta de espacio para los artistas nacionales, determinó que la muestra estaría compuesta sólo por artistas extranjeros. De esta manera, se han seleccionado treinta autores de diferentes procedencias cuyas obras están inspiradas en Brasil. En algunos casos como resultado de distintas experiencias tras estancias cortas. En otros, asociadas al interés que suscita nuestro país, con sus dimensiones y problemas continentales, en personas que ni siquiera pusieron el pie en él, para sorpresa de los brasileños que se sienten orgullosos de “no estar orgullosos”.

El argumento de Pedrosa resulta adecuado ya que Brasil, como cualquier nación del mundo, es una construcción alimentada sustancialmente de lecturas ajenas. El hecho de que esas lecturas nos sorprendan reside en la naturaleza del proceso e incluso en que los propios brasileños seamos, en parte, responsables de ellas. Esta idea transita a través de los 800 m² de la muestra. Un primer recorrido por este espacio nos sirve para constatar que la imagen que Brasil proyectó de sí mismo a lo largo de los últimos 50 años, sirvió para alejarnos de la asociación exclusiva con el café, el fútbol y el carnaval. Esto se debió en parte a la acción, algo descoordinada, en la que participaron artistas e intelectuales. De este modo, se comprometieron con un programa de desarrollo que redundó en una urbanización firme y desigual, en defensa de un proyecto moderno que valoraron como el más adecuado para una nación que se pretendía volcada hacia el futuro. Carmen Miranda abandonó los escenarios con su sombrero lleno de plátanos y piñas dejando en su lugar el intimismo de João Gilberto.

Al menos esa es la impresión que se obtiene al ver las pinturas, dibujos y maquetas de Juan Araujo, Carlos Garaicoa, José Dávila, Armando Tudela, las fotografías de Luisa Lambri y Sean Snyder o las esculturas y objetos de Allora & Calzadilla, Cerith Wyn Evans y



JUAN ARAUJO *Torre Italia*, 2007. Cortesía: MAM de São Paulo.

Damián Ortega. Vistas de Brasilia, ángulos de los edificios de Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi y Paulo Mendes da Rocha, referencias explícitas a las obras neoconcretas de Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica y Franz Weissmann que nos ratifican la creencia de que lo mejor de Brasil fue lo que se produjo y derivó de ese periodo. Cuando el objetivo fue la música, Mauricio Lupini vino de la bossa nova y cuando fue la literatura, surgió la poesía concreta.

Pocos invierten en el presente, como Marjetica Potrc contraponiendo Brasilia a las prácticas arquitectónicas y urbanísticas vernáculas o Sandra Gamarra, “adquiriendo” obras de artistas brasileños contemporáneos en su museo virtual.

El punto discrepante, para bien de esta muestra intimista y agradable, aunque algo homogénea, recae en el *slide show* de Tamar Guimarães, una brasileña que elude su condición de artista nacional al vivir en el extranjero. De ella es la fascinante narrativa biográfica sobre el mayor médium brasileño del siglo XX, alternada con imágenes de momentos cruciales del país en ese mismo periodo. La sospecha es que tal vez, por ser brasileña, Tamar sea responsable del único trabajo que no se hace eco de ningún cliché de ayer o de hoy.

DOUG AITKEN

LOS ANGELES
REGEN PROJECTS



Free, 2009. Courtesy: Regen Projects.

MICOL HEBRÓN

On the surface Los Angeles is a city rife with semiotic stimuli that provide pervasive visual overload. Signs, billboards, LED screens, custom cars, surgically tailored bodies, designer dogs and non-native Palm trees comprise a pseudo-utopian landscape that residents and tourists alike refer to as “LaLa Land”. In this context, the works in the Californian debut of Aitken’s exhibition take on some particularly striking affiliations. Like the realia from the interstices of the Los Angeles streets, Aitken’s pieces are impeccably fabricated and lusciously aestheticized. Their slickness evades an easy assessment, as the work simultaneously embodies and queries what the future may (or may not) hold for a society that has lost track of nature and is addicted to consumption and development.

The exhibition unfolds in four parts. Inside one of the two gallery spaces is a series of 7 sculptural lightboxes, each in the shape of a word or a symbol. In the other gallery is a 3/4-scale billboard cum

projection screen that features Aitken’s 24-minute film, *Migration*, which is also projected on two of the exterior walls of the gallery from dusk to dawn. The last component is an actual billboard in the city, featuring an image of one of the lightbox sculptures in the form of the word “FATE”.

Aitken’s lightboxes toy with gimmicky semiotic associations. In *the handle comes up, the hammer comes down*, 2009, the word “Fate” contains photos of a used car lot, and in *Free*, 2009, we see an image of a defunct and demolished casino. Three silhouetted figures in *Heatwave*, 2009, have an image of the opening of a cave where their hearts would be. The overall message is didactic and cynical, cautioning against the inevitable ills of capitalism. It is hard not to ponder the paradox of such highly produced sculptures which are no doubt available for purchase.

Somewhat more nuanced in its signifiers, *Migration* retraces the course of Manifest Destiny, moving westward across North America as seen from inside iconic yet impersonal cheap roadside motel rooms. The interior scenes are intercut with exterior shots of railroads, power plants, oil derricks, and urban developments. Each motel room is uncannily inhabited by a different animal, presumably those indigenous to North America, including a horse, buffalo, cougar, beaver, rabbits, and others. Aitken is adept and strategic with tried-and-true mechanisms of cinematography – close-ups, slow pans,

insert shots, Eisensteinian editing – to anthropomorphize the totemic animals in their unnatural surroundings. They appear nervous and distressed, confused by the absurdity and artifice of man’s domain. Our culture is their nightmare. The animals interact with different elements of the room – the cougar tears at the bedsheets, a deer rifles through the minibar looking for food, a beaver swims cautiously in a bathtub, the buffalo paws at the phone. In a Disney film, such actions would be delightfully comedic, but here they are disconcerting. Like the talismanic Native American animal spirits, Aitken’s animals warn us not to displace and forget about nature.

Upon my second visit to the show, a homeless person had camped out alongside one of the exterior projections, on an atypically cold Los Angeles evening. Images of the animals in rooms flashed on the wall and some drunk partiers walked past and made animal noises. Continuing on, I walked past Beverly Hills boutiques with couture furs in the windows, and pondered freedom and fate.

DOUG AITKEN

LOS ÁNGELES
REGEN PROJECTS

MICOL HEBRÓN

A primera vista, Los Ángeles es una ciudad plagada de estímulos semióticos que pueden llegar a causar una continua sobrecarga visual. Señales, vallas publicitarias, pantallas LCD, coches hechos a medida, cuerpos modelados quirúrgicamente, perros de diseño y palmeras no autóctonas se unen para crear un paisaje pseudo-utópico que, tanto los residentes como los turistas, denominan “LaLa Land”. En este contexto, las obras que aparecen en el debut californiano de Aitken cobran significados especialmente llamativos. Al igual que los elementos que surgen de las calles de Los Ángeles, las piezas de Aitken han sido fabricadas con esmero y estetizadas de forma suculenta. Su estilización dificulta el análisis, ya que las obras cuestionan, a la vez que reflejan, lo que depara el futuro a una sociedad adicta al consumo y al desarrollo, que se ha alejado de la naturaleza.

La exposición se despliega en cuatro secciones. En el interior de uno de los espacios están situadas siete cajas de luz, cada una de las cuales adquiere la forma de una palabra o símbolo. En el otro espacio encontramos una valla publicitaria/pantalla de proyección a tamaño tres cuartos donde se muestra la película, de 24 minutos de duración, rodada por Aitken y titulada *Migration*, que también aparece proyectada en dos de los muros exteriores de la galería, desde el amanecer hasta el atardecer. El último componente de la muestra se halla en una de las vallas publicitarias de la ciudad, en la que aparece una imagen de una de las escultóricas cajas de luz, colocada de forma que pueda leerse la palabra FATE [Destino].

Las cajas de luz de Aitken juegan con efectistas asociaciones semióticas. En *the handle comes up, the hammer comes down* [La manivela sube, el martillo cae] (2009), la palabra FATE contiene fotos de un concesionario de coches de segunda mano, mientras que en *Free* [Libre] (2009) vemos una imagen de un casino abandonado. En *Heatwave* [Ola de calor] (2009), tres siluetas observan una imagen de la entrada de una cueva donde se encuentran sus corazones. A grandes rasgos, el mensaje de estas obras es didáctico y cínico, una advertencia sobre los inevitables males del capitalismo. Es difícil no pararse a pensar en la paradoja que esconden estas esculturas fabricadas con tanto esmero y que, sin duda, están a la venta.

Por otro lado *Migration*, que muestra una mayor sutileza en sus significantes, traza el curso de la obra *Manifest Destiny*, donde

a medida que cruza los Estados Unidos de este a oeste retrata habitaciones de moteles, icónicas a la vez que impersonales. Las escenas interiores se entrecruzan con planos exteriores de ferrocarriles, plantas eléctricas, torres de perforación y urbanizaciones. Cada habitación de hotel está misteriosamente habitada por un animal diferente, autóctono de Estados Unidos, entre los que se incluyen un caballo, un búfalo, un puma, un castor y un grupo de conejos, entre otros. Aitken muestra gran habilidad táctica con los mecanismos cinematográficos: primeros planos, panorámicas a cámara lenta, planos insertados, montaje Eisensteiniano, para antropomorfizar a los totémicos animales en sus ambientes artificiales. Las criaturas



Migration, 2009. Cortesía: Regen Projects.

aparecen nerviosas y asustadas, perdidas en lo absurdo y falso del mundo de los hombres. Nuestra cultura es su pesadilla. Los animales interactúan con diversos elementos de las habitaciones—el puma rasga las sábanas, un ciervo vacía el minibar en busca de comida, un castor nada cautelosamente en la bañera, el búfalo toca el teléfono con las patas. En una película de Disney estas acciones serían cómicas pero aquí resultan desconcertantes. Al igual que los espíritus animales que los nativos americanos toman como talismán, los animales de Aitken nos advierten sobre los riesgos que conlleva desplazar y olvidar la naturaleza.

En mi segunda visita a la muestra, en una noche sorprendentemente fría para Los Ángeles, una persona sin hogar dormía frente a una de las proyecciones exteriores. Las imágenes de los animales aparecían proyectadas en el muro, mientras un grupo de jueguistas pasaba ante ellas imitando sus sonidos. Seguí caminando hasta llegar a las boutiques de Beverly Hills, con sus escaparates llenos de pieles de alta costura, y reflexioné sobre la libertad y el destino.

Reflections on the Electric Mirror: New Feminist Video

NEW YORK
BROOKLYN MUSEUM



SHANNON PLUMB *Stills from Commercials*, 2002. Courtesy of the artist and the Sara Meltzer Gallery.

Same Feminism, New Visions

SEMA D'ACOSTA

The first exhibition to be held in Spain based on purely feminist foundations was curated by Mar Villaespesa in 1993. By that time, the United States had already seen more than two decades of gender-related movements, an artistic sub-category born naturally from the social movements which claimed equality and a central position for women. Around the same time, following the implosion of the *Fluxus* movement and the experimental work conducted by Nam June Paik and Wolf Vostell, video camera recordings had become a tool that was frequently used in any creative expression. When video emerged as a new form of expression in the early 1970s, the first feminist artists adopted it as a suitable medium to explore issues relating to their own body, to experience and identity. This unexplored land, which, in addition to providing a new perspective, also approached subject-matters that were previously silenced, required different and innovative formulae which were not conditioned by the preceding vices. Surprisingly, many of

these women, unaccustomed as they were to expressing their opinions and feelings, preferred to film themselves with an unmoving camera, in what was an encounter with themselves –a look in the mirror, free from the prejudices which conditioned it–, enabling them to conduct investigations in the fields of desire, motherhood, the domestic realm, independence and self-imposed silences.

Reflections on the Electric Mirror: New Feminist Video presents a selection of several videos produced by a new generation of feminist artists. Like their predecessors, these young 21st-century women pay particular attention to their video performances, creating complex narratives which distance themselves from work revolving around life experiences (the pieces, in general, are more parody than autobiography), but which share the same vindication: they rebel against imposed ties and stereotypes. The approaches and perspectives are different, with today's artists opting for alterity, appropriation, humour and irony, while earlier works were based on dramatisation and masking. Although the world has changed a great deal in the last few decades, a large number of aspirations with regards to gender equality are still unresolved.

The selected artists, most of whom are from the United States, are: Kate Gilmore (whose performance, recorded especially in the museum itself, is magnificent); Jen DeNike, who condemns cinema's happy endings; the duo formed by Stanya Kahn and her partner Harry Dodge, who criticise the thoughtlessness of housework; Klara Liden, from Sweden, whose three looped videos are direct and suggestive; Cathy Begien, who is presenting a fun and refreshing piece which is similar to a music video; the K8 Hardy and Wynne Greenwood duo, who use humour to caricature TV news programmes; and Shannon Plumb, who pays ironic homage to the films by Charlie Chaplin and Buster Keaton, which contained a great many seemingly innocuous yet profoundly sexist clichés. The metaphorical and very apt title of the exhibition has been taken from a 1970 essay written by the filmmaker Lynn Hershman, who examined the relationship between television and video-art. Here, the mirror is used as an allegory to define the work by those artists who used their own image as a resource to conduct self-analytical practices.

It is worth pointing out that this show has been organised by the first feminist art centre in the United States, the Elizabeth A. Sackler Center, based in the Brooklyn Museum, which boasts as its most emblematic piece the well-known installation by Judy Chicago, *The Dinner Party*, considered by many to be the first great feminist masterpiece in history.

Reflections on the Electric Mirror: New Feminist Video

NUEVA YORK
BROOKLYN MUSEUM

El mismo feminismo, nuevas visiones

SEMA D'ACOSTA

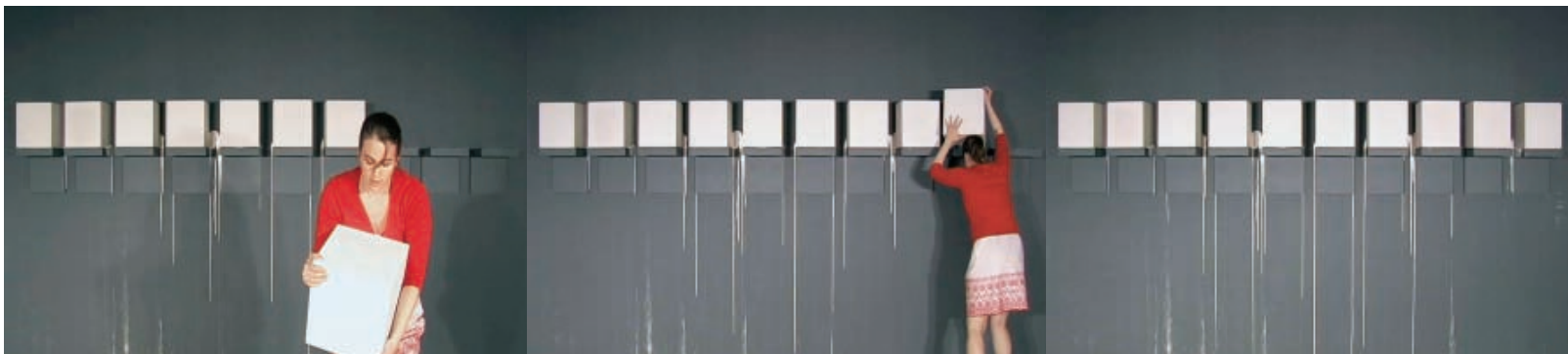
La primera exposición celebrada en España con fundamentos completamente feministas fue comisariada por Mar Villaespesa en 1993. A esas alturas, en Estados Unidos llevaban ya más de dos décadas con las reivindicaciones de género, una subcategoría artística que nace de manera natural a raíz de los movimientos sociales que demandaban igualdad y protagonismo para las mujeres. Por esas mismas fechas, tras la implosión de *Fluxus* y las experimentaciones de Nam June Paik y Wolf Vostell, las grabaciones con cámara se habían convertido en herramientas habituales para cualquier manifestación creativa. Cuando aflora el vídeo como nuevo instrumento expresivo a principios de los años setenta, las incipientes artistas feministas lo adoptan como un medio adecuado para explorar asuntos relacionados con su propio cuerpo, la experiencia y la identidad. Ese terreno inédito, que además de aportar un punto de vista insólito tocaba temáticas silenciadas, requería fórmulas diferenciadas de la tradición que no estuviesen condicionadas por los vicios precedentes. Curiosamente, muchas de estas mujeres, desacostumbradas a exteriorizar sus opiniones o sentimientos, preferían grabarse solas frente a una cámara estática, un encuentro con ellas mismas –una contemplación ante el espejo desposeída de los prejuicios que las condicionaban–, que les servía para desarrollar investigaciones en torno al deseo, la maternidad, el contexto doméstico, la independencia o los silencios autoimpuestos

Reflections on the Electric Mirror: New Feminist Video presenta

una selección de siete vídeos realizados por una nueva generación de artistas feministas. Como sus precursoras, estas jóvenes del siglo XXI ponen el máximo énfasis en sus actuaciones ante la cámara, creando complejas narrativas que se desmarcan de las iniciadoras en lo vivencial (las piezas en general son más paródicas y menos autobiográficas), pero comparten con ellas idéntica demanda: se rebelan contra las ataduras impuestas y los estereotipos. Cambian los enfoques y planteamientos, las creadoras de hoy optan por la alteridad, el apropiacionismo, el humor o la ironía; las de antes, por la dramatización y el enmascaramiento. Aunque el mundo se ha transformado significativamente en las últimas décadas, un gran número de las aspiraciones en relación con la igualdad de sexo todavía no se han resuelto.

Las artistas seleccionadas, en su mayoría estadounidenses, son: Kate Gilmore (su *performance* grabada en el propio museo *ex profeso* es magnífica); Jen DeNike, que reprueba los finales felices del cine; el dúo formado por Stanya Kahn y su pareja Harry Dodge, que critican la inconsciencia de las tareas domésticas; la sueca Klara Liden, cuyos tres vídeos en bucle son directos y sugerentes; Cathy Begien, que presenta una pieza con apariencia de videoclip divertida y fresca; el tándem K8 Hardy y Wynne Greenwood, que invocan al humor para caricaturizar los informativos de la tele; y Shannon Plumb que homenajea con ironía las películas de *Charlot* o Buster Keaton por sus clichés, aparentemente inocuos, pero profundamente machistas. El título de la exposición, metafórico y muy acertado, está tomado de un ensayo de 1970 escrito por el cineasta Lynn Hershman que examinaba la relación entre la televisión y el *video art*. El espejo es usado aquí como alegoría para definir el trabajo de estas artistas que recurrían a su imagen para registrar prácticas autoanalíticas.

Es muy importante destacar que esta muestra está organizada y gestionada por el primer centro de arte feminista de Estados Unidos, el Elizabeth A. Sackler Center, una institución con sede en el Museo de Brooklyn que alberga como pieza más emblemática la conocida instalación *The Dinner Party* de Judy Chicago, considerada por muchos la primera gran obra feminista de la Historia.



KATE GILMORE *Blood from a Stone*, 2009. Video. Cortesía de la artista y Smith-Stewart.

Le Printemps de Septembre à Toulouse: *Là où je suis n'existe pas*

TOULOUSE
VARIOUS SPACES



VICTOR BURGIN *Hôtel D*, 2009. Partial view of the installation. Photo: Damien Aspe.

The Ambiguity of the Great Beyond

JUAN ANTONIO ÁLVAREZ REYES

While last year's edition of the Toulouse September Spring Festival was entitled *Wherever I am going I am already there*, this year's festival has an equally strange and insignificant title: *Here where I am doesn't exist*, which is again directed by the curator Christian Bernard, director of the Geneva MAMCO. In the same way, the insufficient catalogue has been designed in the shape of a dictionary of words, instead of including curatorial texts; the event's ambiguity and polysemy is boundless. It seems that, just because we are speaking about a festival of exhibitions and interventions spread all over the city, we should accept, as if it were the most natural thing in the world, the diversity, miscellany, lack of interpretation and heterogeneous nature of the event. The aim, therefore, is not to justify the unjustifiable, on either a theoretical or a curatorial level, which might be permissible as an honest attitude, but cannot be celebrated on an intellectual basis.

This is all despite the fact that the September Spring Festival used to have, and still has, huge potential, as it was originally devoted

to visual culture and live art forms (performance and music, mainly). The fact that it is a festival –and therefore requiring less consistency and fewer critical propositions than, for example, a biennial– should not reduce the event's capacity for interpretation and its ability to build a discourse. In fact, the best pieces and interventions are those which display clear objectives and establish a complex dialogue with their context. In comparison with the previous edition, in which the main aim was to “humiliate” the setting (“fuck the context”, to use Koolhaas's words), this year some artists have preferred to establish a critical and amplifying dialogue with some of the festival's venues.

This is the case of Victor Burgin, at the Hôtel-Dieu, an old hospital on the Way to Santiago de Compostela. On the basis of the production by the Jeu de Paume, Burgin has rethought the old pilgrim room and the chapel by means of a video-installation and a sound intervention. It is also worth noting, at Les Abattoirs, the city's contemporary art museum, the project by Jim Shaw, which is connected to two theatre curtains, intervened by Picasso (in the museum's collection) and Dalí. The result is a sort of stage setting, reminiscent of comic books, paying homage to Jonathan Borofsky. Not far from this excellent intervention we find a show by Cosima von Bonin, whose work can be linked to that of Jim Shaw, with its effectively-conveyed critical and childish undertones. At Les Abattoirs, which is the main art venue of the festival, the curator has focused on a series of dialogues (or tensions, as he points out) between works by very different artists, in homage to the idea of the museum. In comparison with what John Armleder did last year, the result is not very satisfactory. In the huge entrance space, organisers have wisely installed a construction by Tobias Putrih, one of his excellent and complex sculptural architectures for film- and video-screening, which, by the way, shows a very interesting set of movies. Unfortunately, only a short distance away, we find the giant skeleton by Adel Abdessemed, which gives rise neither to a dialogue nor to tension, and is instead merely an accumulation of elements. As for the film section, a nearby theatre rehearsal space shows one of the most recent films by Cyprien Gaillard, with one of his beloved building demolitions, which on this occasion takes place by night, emphasising its strangeness and ghostliness.

It is worth mentioning a small but remarkable exhibition entitled (in what is an allusion to the well-known show by Harald Szeemann), *When Attitudes...* which includes the work of four historic yet not very famous conceptual artists: Július Koller, Jirí Kovanda, Klara Kucht and Tony Morgan. As for the outdoor interventions, one of the most outstanding is the projection by Cécile Bart onto the riverside façade of the Hôtel-Dieu, a well-produced abstraction in tenuous cinematic movement. Lastly, we find a neon sign, also on the river, by Maurizio Nannucci, which reads “Going from Nowhere. Coming from Nowhere”. It is practically the only piece which clearly refers to the festival's possibly agglutinating nature.

Le Printemps de Septembre à Toulouse: *Là où je suis n'existe pas*

TOULOUSE
VARIOS ESPACIOS

La ambigüedad del más allá

JUAN ANTONIO ÁLVAREZ REYES

Si en la edición del año pasado el raro y ambiguo título de la Primavera de Septiembre de Toulouse fue *Allá donde voy, ya estoy*, este año, en el que vuelve a repetir como comisario Christian Bernard, director del MAMCO de Ginebra, se ha optado por otro igual de extraño y de insignificante: *Allá donde estoy, no existe*. Como el pobre catálogo se organiza a modo de diccionario de palabras y no hay en sí un texto curatorial, la ambigüedad y polisemia no puede ser acotada. Parece que, por el hecho de encontrarnos ante un festival de exposiciones e intervenciones diseminadas por la ciudad, se aceptara como algo natural lo variopinto, la diversidad, la falta de interpretación y lo heterogéneo. No se busca, por tanto, justificar lo injustificable ni teórica ni curatorialmente, algo que puede ser aceptado como honestidad, pero no celebrado intelectualmente.

Y eso que la Primavera de Septiembre tuvo y tiene un gran potencial en tanto que dedicada originariamente a la cultura visual y con derivaciones a las artes en vivo (performance y música, principalmente). Ser un festival –que supone un grado menos en la exigencia de coherencia y proposición crítica que, por ejemplo, una bienal– no merma capacidades interpretativas y posibilidad de establecimiento de discurso. De hecho, las mejores piezas o intervenciones son las que tienen una clara intencionalidad y establecen un diálogo no simple con el contexto. Frente a la edición anterior, en la que la primera intención era “humillar” el lugar («fuck the context», en palabras de Koolhaas), este año algunos artistas han preferido establecer un diálogo crítico y amplificador con algunas de las sedes del festival.

Es el caso de Victor Burgin en el Hôtel-Dieu, un antiguo hospital en el camino de Santiago. Con producción del Jeu de Paume, Burgin ha repensado la antigua sala de los peregrinos y la capilla mediante una videoinstalación y una intervención sonora. También destaca en Les Abattoirs, el museo de arte contemporáneo de la ciudad, el

proyecto de Jim Shaw, que se interrelaciona con dos telones de teatro intervenidos uno por Picasso (en la colección del museo) y otro por Dalí. El resultado es una especie de escenografía casi de cómic como homenaje a Jonathan Borofsky. Próxima a esta gran intervención, hay una muestra de Cosima von Bonin que puede ser relacionada con Jim Shaw por cierto sentido infantil y crítico bien resuelto. En les Abattoirs, que es la principal sede artística del festival, el comisario se ha enfrascado en una serie de diálogos (o tensiones, señala también él) entre obras de artistas muy diferentes entre sí, como homenaje a la idea de museo. En comparación con lo que John Armleder hizo el año pasado, el resultado no es muy satisfactorio. En la gran nave de entra-



JIM SHAW *Labyrinth: I dreamed I was taller than Jonathan Borofsky, 2009*. Cortesía: Galerie Praz-Delavallade. Foto: Damien Aspe.

da se ha tenido el buen criterio de instalar una construcción de Tobias Putrih, una de sus acertadas y complejas arquitecturas escultóricas para el visionado de cine y vídeo, que tiene, por cierto, una más que interesante programación. Desgraciadamente, a poca distancia se ha montado el esqueleto gigante de Adel Abdessemed, provocando no un diálogo o una tensión, sino simplemente una acumulación. Por el lado cinemático, en una sala de ensayo teatral cercana, se proyecta uno de los últimos filmes de Cyprien Gaillard, con una de sus queridas demoliciones de edificios, en este caso nocturna, lo que acentúa la extrañeza y su carácter fantasmagórico.

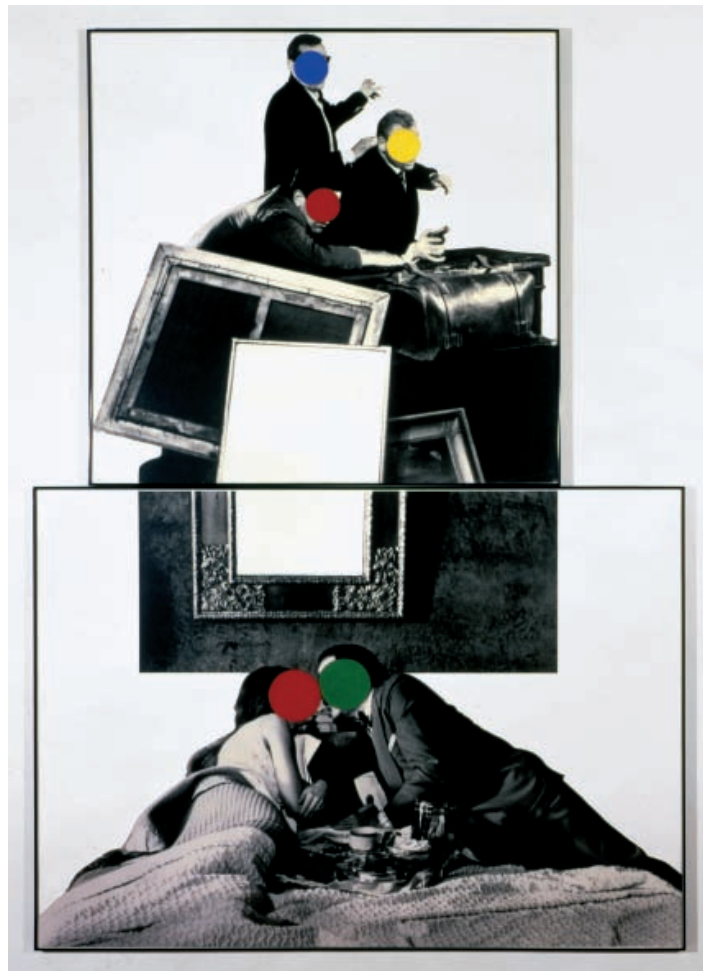
Mención especial merece una pequeña pero remarcable exposición titulada, en alusión a la famosa de Harald Szeemann, *Cuando las actitudes...* con cuatro artistas conceptuales históricos pero no muy conocidos: Július Koller, Jirí Kovanda, Klara Kucht y Tony Morgan. De las intervenciones al aire libre, citar la gran proyección que Cécile Bart ha situado sobre la fachada al río del Hôtel-Dieu, una lograda abstracción en leve movimiento cinemático. Y, por último, un luminoso, también en el río, de Maurizio Nannucci que reza «Going from Nowhere. Coming from Nowhere». Prácticamente la única pieza que hace una referencia asible a la posible idea aglutinadora del festival.

JOHN BALDESSARI: True Beauty

LONDON
TATE MODERN

KIKI MAZZUCHELLI

Humorously entitled *True Beauty* (a title borrowed from his late-1960s paintings) the extensive retrospective exhibition of the work of the Californian artist John Baldessari at the Tate Modern brings together more than a hundred works from this seminal conceptual artist. The show is organised chronologically and thematically along the gallery's white cube rooms, starting with a few early canvas-based



Bloody Sundae, 1987. Courtesy: Baldessari Studio, Private Collection and Tate Modern.

pieces that survived his 1970 *Cremation Project* –in which Baldessari burned almost all of his previous work– and ending with his most recent production. But, in spite of being a typical contemporary art exhibition hosted by a mainstream institution, this is a successfully curated show, offering numerous interesting insights on the various strands explored by the artist throughout his lengthy career without being overly didactic, reductive or simply boring.

In one of the first rooms are his pre-cremation text paintings from the mid –and late– 1960s, in which the artist started to develop a relationship with words that would permeate his entire work. He argued that ‘a word cannot substitute an image, but is equal to it’, and employed text in order to incorporate supplementary information related to art into the work itself, borrowing quotes from renowned art critics (*Clement Greenberg*, 1966-68), stating ordinary self-referential facts (*A Painting That Is Its Own Documentation*, 1966-68) and combined words and images in an extremely innovative way, appropriating and subverting the logic of advertisement at a time when this particular industry was probably not an object of analysis (*Wrong*, 1966-68).

Other typically conceptual concerns such as notions of authorship were also already at play in the text paintings, which were subcontracted to sign painters, but it was on the 24th of July 1970 that Baldessari committed his first conceptual act *par excellence* and burned almost all his works as part of his *Cremation Project*. The project is presented here as a bronze urn in the shape of a book, a bronze plaque, and a mounted affidavit. Here we find a very peculiar kind of humour, which combines intellectual wit and a certain light heartedness which seems to characterise his best works.

A large part of his post-cremation production springs from a similar logic but, by primarily employing photography as a medium, Baldessari seems to stop worrying about using a more traditional art form, as in his early paintings. By assigning external systems to everyday life situations, he constructs a very distinctive aesthetics, defined by the rigour and monotony of serialization and the poetics of chance. His groups of photographs are often documentations of absurd self-assigned tasks or systems, invented games and useless actions with self-explanatory titles such as *Hitting Various Objects with a Golf Club So That They Are in the Center of Photograph* (1972–73), *Goodbye to Boats (Sailing In) and (Sailing Out)* (1972-73) or *Aligning: Balls* (1972).

His subsequent works on film and video are also well represented in the show, and seem like a logical development of his serial photographs. This time looking at the Hollywood film industry, Baldessari explores how its constitutive elements, such as the story board or the soundtrack, are constructed. Also included in the exhibition are some of his beautiful artist books and the late 1970s/ early 1980s wall pieces in which he abandoned the traditional rectangular format.

These are highly influential works that remind us of the way Baldessari's conceptual approximation between daily life and art continues to mark the production of some of the most prominent contemporary artists such as Francis Alÿs, Sophie Calle, and Martin Creed, to name only a few.

JOHN BALDESSARI: True Beauty

LONDRES
TATE MODERN

KIKI MAZZUCHELLI

Titulada, con afán humorístico, *True Beauty* [Belleza Verdadera] la amplia retrospectiva que dedica la Tate Modern a la obra de John Baldessari reúne más de cien obras creadas por este artista referente del arte conceptual. La muestra aparece en orden cronológico y temático. En primer lugar, encontramos algunas de sus primeras obras en lienzo, supervivientes de su *Cremation Project*, llevado a cabo en 1970, cuando Baldessari quemó la mayor parte de su obra producida hasta ese momento. La muestra se cierra con sus creaciones más recientes. Sin embargo, a pesar de ser una exposición de arte contemporáneo bastante típica, organizada por una institución consagrada, la labor curatorial se ha realizado con éxito. Se ofrecen numerosas e interesantes observaciones sobre las diferentes vertientes exploradas a lo largo de su trayectoria, sin caer en un excesivo afán didáctico y reductivo o simplemente en el aburrimiento.

Una de las salas acoge sus pinturas pre-*Cremation*, realizadas entre mediados y finales de los años 60, con las que comenzó a desarrollar una relación con las palabras que acabaría por extenderse a toda su obra. Según él, «una palabra no puede sustituir a una imagen, ya que son equivalentes»; así, utilizó diversos textos para incorporar, en la propia obra, información complementaria relacionada con el arte. Entre los textos empleados, encontramos citas de reconocidos críticos de arte (*Clement Greenberg*, 1966-68), datos auto-referenciales (*A Painting That Is Its Own Documentation* [Un cuadro que es su propia documentación], 1966-68) y combinaciones enormemente innovadoras de palabras e imágenes, con las que logró trastocar la lógica de la publicidad en un momento en el que esta industria no estaba sometida a un análisis particularmente intenso (*Wrong*, [Equivocado], 1966-68).

Otros intereses típicamente conceptuales, como las cuestiones relativas a la autoría, ya podían observarse en las obras textuales, pero no fue sino hasta el 24 de julio de 1970 cuando Baldessari cometió su primer acto conceptual por excelencia con el mencionado *Cremation Project*. En esta exposición, el proyecto se ve representado por una urna de bronce en forma de libro, una placa y un affidavit. La pieza transmite un sentido del humor muy particular, en el que se aúnan ingenio intelectual y una especie de actitud desenfadada, muy característicos de las mejores obras de este artista.

Gran parte de su producción post-*Cremation* surge de una lógica similar, pero, al utilizar la fotografía como medio más habitual, Baldessari parece haber dejado de preocuparse por el hecho de emplear formatos artísticos tradicionales, tal como hizo con sus obras más tempranas. Al asignar sistemas externos a situaciones

cotidianas, crea una estética muy característica, definida por el rigor y la monotonía de la serialización y la poética del azar. Sus series de fotografías a menudo constituyen documentaciones de labores o métodos absurdos y auto-impuestos, de juegos inventados y acciones inútiles, bajo títulos auto-descriptivos, como *Hitting Various Objects with a Golf Club So That They Are in the Center of the Photograph*



Two Interiors (One with Disruption Yellow) with Art (Framed), 1990.
Cortesía: Barbara Karyin y Tate Modern.

[Dando golpes a varios objetos con un palo de golf para que estén en el centro de la fotografía] (1972-73), *Goodbye to Boats (Sailing In) and (Sailing Out)* [Adiós a los barcos (Navegar hacia) y (Navegar desde)] (1972-73) o *Aligning: Balls* [Alinear: pelotas] (1972).

Sus obras posteriores, en formato cinematográfico y vídeo, también se ven representadas en la muestra, en la que aparecen como la evolución lógica de sus series fotográficas. En esta ocasión, Baldessari se centra en la industria de Hollywood, explorando sus elementos constitutivos, como el story-board, la banda sonora, y el modo en que éstos se llevan a cabo. Además, la exposición incluye algunos de sus bellos libros de artista, y las obras de pared de finales de los años 70 y principios de los 80, con las que dejó atrás el formato rectangular tradicional.

Todas las obras incluidas en la muestra tuvieron gran repercusión en su momento, nos recuerdan el modo en que las aproximaciones conceptuales de Baldessari a la vida diaria y al arte, continúan marcando la producción de algunos de los artistas contemporáneos más importantes, como son Francis Alÿs, Sophie Calle y Martin Creed, entre otros.

Berlin 89/09

BERLIN
BERLINISCHE GALERIE



OLAF METZEL *Fünfjahrplan*, 1985. Courtesy: Berlinische Galerie. Photo: Markus Hawlik.

ALANNA LOCKWARD

Reality and fiction construct an architecture of the imagination with Berlin as muse and its history like a cat charged with a sweet-sour electricity. The air, the stones, the obsolete facades, the sunsets... everything aspires to be converted into a myth within the exhibition sphere of this show, approached from a rigorous investigative perspective. Already emblematic works of the Wall and its legendary (and unforeseen) fall, such as the photography and oral production by Sophie Calle, *Die Entfernung* (1996), or that carried out by Tacita Dean, Nina Fischer & Maroan El Sani and Thomas Florschuetz, stand out from the anthropological and archaeological vocation of the other selected works.

The tool invented by Ute Mailing, *Beräucherung* (1992), to measure the level of environmental pollution of each system, consisted

of hanging both national flags from “territorial” chimneys (referring to the east and west side of the city), thus confirming the indifference of both governments towards environmental conservation policies. The flags, heavily stained and practically indistinguishable, hang from a very high wall in the first room, almost imperceptibly, while, at the same height, facing them and welcoming the spectator, the bas-relief of the German Democratic Republic coat of arms, adapted by Olaf Metzel, *Fünfjahrplans* (1985), presents the socialist insignia with the proportions of a megalomaniac architecture by Albert Speer. The Nazi legacy in the morphology of Berlin soil is evoked by Susanne Kriemman, *12650000* (2008), through a photographic installation and an artist’s book which, in an opposite direction, goes over Speer’s research into the internal structure of the city. In 1941, in order to determine the firmness of the ground, Hitler’s architect constructed a cement structure weighing 12,650.000 kilos.

The secrets of the soil appear in the work by Alicja Kwade, *Bordsteinjuwelen* (2008), in which pebbles previously picked up by the artist on her walks around the city are converted into precious stones. Each one carries the name of the place where it was found within the perimeter of Mitte, where most galleries and boutiques are located and which, since the fall of the Wall, embodies Berlin’s new image. The auction of the aluminium frontage of Alexanderplatz Square, one of the ugliest in the world, was documented in a video by Heike Klussmann, *That’s the way I like it* (2005), while its aluminium sheets were transformed, like a precious metal, by being melted and cast in eighteen ingots for the piece *Barren* (2005).

After the fall of the Wall, the alternative club scene which flourished in the most unexpected places, an exercise in “paralytic” architecture, on the point of collapse, at least in its facade, was photographed by Nina Fischer & Maroan el Sani, giving rise to the piece *Klub der Republik* (1997). This scene, now non-existent but still fresh in the city’s memory, was reconstructed by Johanna Domke with *A Sunset Takes 7 Minutes* (2008), through an inventory in video of the time that passes during a sunset on a flat roof in Berlin. In a tracking circular shot, we see the actors drinking and talking, repeating the same dialogue and the same gestures, while the change in light announces the sunset with the city’s horizon (Alexanderplatz again) as reference and inspiration.

Deep meditation on the length of time, its losses and gains, is shared by Reynold Reynolds who, in the double projection of his video-installation using black and white 16mm film, entitled *Stadtplan* (2004), portrays the city as if he was an absent-minded detective who finally discovers the solution to the enigma by finding the continuity in change itself. Nothing could define the spirit of the Berlin archipelago, which insists in reinventing itself in multiple dimensions, in a more effective way.

Berlin 89/09

BERLÍN
BERLINISCHE GALERIE

ALANNA LOCKWARD

Realidad y ficción construyen una arquitectura de la imaginación con Berlín como musa y su historia como una gata cargada de una electricidad agrídulce. El aire, las piedras, las fachadas obsoletas, las puestas de sol, todo aspira a convertirse en mito dentro de la esfera expositiva de esta muestra planteada desde una investigación rigurosa. Obras ya emblemáticas del Muro y su legendaria (e imprevista) caída, como el registro fotográfico y oral de Sophie Calle, *Die Entfernung* (1996), o las realizadas por Tacita Dean, Nina Fischer & Maroan El Sani y Thomas Florschuetz, se distinguen de la vocación antropológica y arqueológica del resto de las obras seleccionadas.

La herramienta para medir el grado de contaminación ambiental de cada sistema, inventado por Ute Mailing, *Beräucherung* (1992), consistió en colgar sendas banderas nacionales en chimeneas “territoriales” (que remiten a las zonas occidental y oriental de la ciudad), para así confirmar el desapego compartido por ambos gobiernos hacia las políticas de conservación ambiental. Las banderas, completamente tiznadas y prácticamente indiferenciables, cuelgan sobre un muro altísimo de la primera sala del museo, casi imperceptibles; mientras que, a la misma altura, frente a ellas y dando la bienvenida desde el fondo de la sala, el bajo relieve del escudo de la República Democrática Alemana, intervenido por Olaf Metzel, *Fünffahrplans* (1985), presenta la insignia socialista en unas proporciones dignas de la arquitectura megalomaniaca de Alfred Speer. El legado nazi en la morfología del suelo berlinés es evocado por Susanne Kriemman, *12650000* (2008), a través de una instalación fotográfica y un libro de artista que recorre, en sentido inverso, las investigaciones de Speer sobre la estructura interna de la ciudad. Para determinar la firmeza del suelo, el arquitecto de Hitler construyó en 1941 un cuerpo de cemento con un peso de 12.650,000 kilogramos.

Los secretos de la tierra aparecen en la obra de Alicja Kwade, *Bordsteinjuwelen* (2008), convertidos en piedras preciosas, que antes fueron guijarros recogidos por la artista en sus caminatas por la ciudad. Cada una lleva el nombre del lugar donde fue encontrada dentro del perímetro de Mitte, el centro de las galerías y boutiques que tras la caída del Muro personifica la nueva imagen de Berlín. La

subasta de la fachada de aluminio de una de las plazas más feas del mundo, Alexanderplatz, fue documentada en video por Heike Klussmann, *That's the way I like it* (2005) y sus planchas transformadas, a la manera de un metal precioso, al ser fundidas y agrupadas en 18 lingotes para la pieza *Barren* (2005).

La escena alternativa de los clubes que, tras la caída del Muro,



VINCENT TRASOV *Straßenbild (Detail)*, 1991-1993. Cortesía: Berlinische Galerie. Foto: Wilmar Koenig.

surgían en los lugares más inesperados en un ejercicio de arquitectura “paralítica”, a punto de colapsar, al menos, en sus fachadas, es registrada fotográficamente por Nina Fischer & Maroan El Sani, *Klub der Republik* (1997). Esta escena, ya inexistente pero aún fresca en la memoria de la ciudad, es reconstruida por Johanna Domke, *A sunset takes 7 minutes* (2008), a través de un inventario en video del tiempo transcurrido durante una puesta de sol en una azotea de Berlín. En un plano secuencia circular los actores beben y conversan repitiendo el mismo diálogo y los mismos gestos, mientras el cambio de luz anuncia el ocaso con el horizonte de la ciudad (de nuevo Alexanderplatz) como referencia e inspiración.

La cavilación sobre la longitud del tiempo, sus pérdidas y ganancias, es compartida por Reynold Reynolds que, en la doble proyección de su videoinstalación con sendas películas de 16mm en b/n, *Stadtplan* (2004), retrata la ciudad como si fuese un detective despistado que, finalmente, descubre la solución del enigma al entender el cambio mismo como continuidad. Nada define mejor el espíritu de archipiélago de Berlín, que persiste en reinventarse a sí misma en múltiples dimensiones.

A Donkey with GPS (The Media are Always Right)

JOSÉ MANUEL COSTA

There are some works of art (or practices, if one prefers) which are presented under an indisputable headline, as if they carried an involuntary label. In this case the media were all in agreement: A Donkey with GPS.

This fact is surprising in itself, because, as Fischli & Weiss said about their series *Fotografías, Vistas* [Photographs, Views] (1991): “Millions of tourists have decided that that is the best photograph of the Pyramids or the Arc de Triomphe. Millions of tourists cannot be wrong”. Therefore, because the work’s title, donkijote.org, is not particularly inspired, the work produced by Cristian Bettini for Laboral, will be remembered as the Donkey with GPS.

These three words summarise the work. Donkeys walk alongside their owners, at the same speed, carrying their loads. If they are fitted with a GPS and other electronic-digital impedimenta the question then becomes one of localising and documenting something. How? In a very contemporary way: over the Internet.

The premise of the story is as follows: an Italian (Bettini) and a photographer (Martin Ruano Prieto) take three trips around Asturias,

accompanied by a donkey called Minuto. What you see is what you get, but the simplicity displayed by the work, in terms of both method and resources, disguises a well-devised project.

The fabric of this piece is woven from several plot threads. Let us take the idea of interaction, a term which crops up under any artistic stone nowadays. Donkijote.org proposes two kinds of interaction, not only the digitalised; in a sense, the artist and photographer interact with the people they meet along the way. The appearance of a donkey at this stage of the game is quite an event in itself, and even in small villages it causes a minor commotion, as if a telluric past were returning in the shape of the animal. This level of personal interaction is all the deeper because Cristian Bettini does not simply “pass through”. The fact that Minuto is not a person means finding non-tourist accommodation, searching out a blacksmith if one of his shoes becomes loose, visiting a vet if he becomes ill, etc. In other words, a real dialogue is established every step of the way, however improbable it may seem. This dialogue offers Bettini the chance to find out about the area, about what is worth seeing in a cultural-environmental sense. He then visits them, documents the visit and includes them on a Green Map.

However, thanks to Minuto’s gadgets, it is also possible to interact with visitors at the project’s website. This information can be shared and spoken about with the locals, through a feedback process between the real and the virtual, which at the very least is interesting. In addition, there is an exhibition space at the Laboral space, with videos, terminals, a large map of the journeys and several other elements, all of which are rounded off with the workshops run by Bettini between excursions.

This procedure contains a series of implicit components which are not particularly difficult to preserve. We have the double interaction, the environmental aims, the quasi-anthropological undertones, something reminiscent of the peripatetic land-art by Long, or even Hamilton-Findlay, action and performance.

Donkijote.org is a work which seeks people out, instead of waiting in an ivory tower, and people respond to this. Minuto’s carers were at the exhibition opening, as happy as clams.

It is not surprising, therefore, that Cristian Bettini was the recipient of the Digital_LAB prize given by LABORal. Without making a fuss, and with few pretensions, he has produced something interesting and beautiful, which only falls down because of the website’s lack of clarity regarding the aims and workings of the proposal. The internet has its own rules, some of which have been ignored here. This does not mean we do not wish Minuto and his companions all the best. What they have embarked on is not just a move from place to place, but a true journey.



Partial view of the exhibition. Courtesy: Laboral. Photo: Enrique Cárdenas

Un burro con GPS (los medios siempre tienen razón)

JOSÉ MANUEL COSTA

Hay obras de arte (prácticas, si se prefiere) que se presentan con un titular indiscutible, como si llevaran una etiqueta involuntaria. En este caso todos los medios de comunicación coincidieron en uno: Un burro con GPS.

Este mero hecho ya es interesante porque, como dirían Fischli & Weiss respecto a su serie *Fotografías, Vistas* (1991): «Millones de turistas han decidido que esa es la mejor fotografía de las Pirámides o del Arco del Triunfo. Millones de turistas tienen razón». Así pues, y como tampoco hay derroches de inspiración en su nombre, donkijote.org, el trabajo de Cristian Bettini para Laboral, quedará en el recuerdo como el burro con GPS.

Esto resume en tres palabras de lo que se trata. Si existe un burro es para caminar a su ritmo y junto a él mientras va cargado. Si va cargado con un GPS y otra impedimenta electrónico-digital es que se trata de localizar y documentar. ¿Cómo? Muy contemporáneo, a través de Internet.

Y en eso consiste la historia. Un italiano y un fotógrafo (Martin Ruano Prieto) que realizan tres recorridos por tierras asturianas en compañía de un burro de nombre Minuto. Lo que se ve es lo que hay, pero tanta simplicidad en método y medios encierra un trabajo bien trenzado.

El tejido está compuesto por varios hilos argumentales. Tomemos la idea de Interacción, una palabra que surge hoy tras cualquier arbusto artístico. Donkijote.org plantea dos tipos de Interacción, no sólo la digitalizada... Por un lado burro, artista y fotógrafo interactúan con las gentes que van encontrándose por el camino. La aparición de un burro a estas alturas resulta un acontecimiento, e incluso en pueblos remotos genera una pequeña conmoción, como si un pasado telúrico se apareciera en forma de jumento. Este nivel de interacción personal es más profundo porque Cristian Bettini no se limite a "pasar por allí". El hecho de que Minuto no sea una persona implica encontrarle un alojamiento no-turístico, preguntar por un herrero si se afloja una herradura, buscar un veterinario si enferma... Es decir, se establece un diálogo real en cada tramo del recorrido, por muy improbable que sea. De ese diálogo Bettini recoge informaciones sobre los alrededores, aquello que merece la pena verse en un sentido

cultural-ecológico, los visita, los documenta y los incluye en un Green Map (Mapa Verde, esto es).

Pero, gracias al aparataje de Minuto, es también posible interactuar mediante comentarios desde Internet vía la Web del proyecto. Esta información puede ser contrastada y comentada a su vez con los lugareños, en un proceso de ida y vuelta entre lo presencial y lo virtual, que resulta por lo menos interesante. También hay un componente expositivo en la misma Laboral con vídeos, terminales, gran mapa de los recorridos y otros elementos que se complementan con los talleres ofrecidos por Bettini entre excursión y excursión.

Todo este procedimiento tiene una serie de componentes implícitas que tampoco es tan complicado diseccionar. Tenemos la doble interacción,



CRISTIAN BETTINI y el burro Minuto. Cortesía del artista y Laboral.

la vocación ecológica, las implicaciones cuasi-antropológicas, algo semejante al land-art peripatético de un Long o, aún más, de un Hamilton-Findlay... La acción, la performance.

donkijote.org es un trabajo que va a buscar a las gentes en vez de esperar en la torre de marfil y las gentes responden. Los cuidadores de Minuto estaban en la inauguración más contentos que unas pascuas y asumiéndolo todo bastante bien.

No es raro que Cristian Bettini ganara el premio Digital_LAB de Laboral. Sin grandes alharacas ni pretensiones ha realizado algo interesante y bello que falla únicamente en que los propósitos o el funcionamiento de la propuesta no quedan demasiado claros en su página Web. Internet tiene sus propias reglas y aquí se han ignorado algunas. Lo cual no quita para desearle lo mejor a Minuto y a sus acompañantes. Tiene aspecto de ser todo un viaje, no sólo un traslado.

After the Final Simplification of Ruins

VITORIA
CENTRO CULTURAL MONTEHERMOSO



FLÁVIO CARVALHO *Lançamento de seu Traje de verão*, 1956. Performance.
Courtesy: Henri Ballot, Acervo Jornal Estado de Minas, O Cruzeiro magazine and Centro Cultural Montehermoso. Photo: Henri Ballot.

CARLOS G. DE CASTRO

Curated by Cosmin Costinas (Romania, 1982), the exhibition *After the Final Simplification of Ruins*, a title inspired by a text by Clarice Lispector, in which the Brazilian author compared the cities of Brasilia and Rome, reflects on the creation of cities on preceding ruins. On the basis of this connection with literature, the curator has devised an eclectic show which includes a large number of artistic proposals, by artists from a wide variety of backgrounds and locations, and with an equally wide range of interests.

The exhibition attempts to raise awareness of the way art practices and exhibition-related discourses tackle the representation of history. In the presentation text, Costina speaks about how in the last decade a large number of artistic proposals have taken history as their subject-matter. With regards to this, it must be noted that this phenomenon is not purely artistic. In the introduction to her book *Políticas de la*

memoria y memorias de la política [Policies of Memory and Memories of Politics] the Spanish historian Paloma Aguilar examines the way in which, in the last fifteen year, the publishing market has been flooded with books with the word “memory” in their title.

This guiding thread leads us to works such as those by the artist Lotty Rosenfeld (Chile, 1943), with a series of photographs of the interventions which she began carrying out in Santiago de Chile in 1979 with *Una milla de cruces sobre el pavimento* [A Mile of Crosses on the Road], and which she would later take to other cities, such as Havana and Washington D.C. The action consisted in criss-crossing the road’s broken lines with white ribbons, in order to create a row of crosses. At a time when Chile was under a military dictatorship, the intervention became an unexpected act of protest, as well as a defence of public space in the face of a policy of silence and oblivion which attempted to drown out any voice outside the official discourse.

The escape from one-dimensional discourses and totalising pretensions, in Cosmin Costina’s view, is greatly aided by the criticism of modernity. An example of this are the items documenting an intervention conducted by Flávio Carvalho (Brazil, 1899) on the streets of São Paulo in 1956. In this action, the artist designs an outfit with female connotations which he wears as he walks around the city, questioning conventional views on ways of behaving and gender roles. Along with the photos of the tourist action we find others which are like the other side of the coin: images of the founding of Brasilia, the new Rome for a modern and westernised Brazil.

Along with an art which tells us about History with a capital H, another kind of production has emerged which is equally concerned with the representation of the local. This is the field where we find the piece *There is Nothing There*, by Katerina Šedá (Czech Republic, 1979), who defends the value of the day-to-day through a community game whereby an entire village conducts its daily activities at the same time, thus lending visibility to a routine which is not usually revealed and which is experienced in an unconscious way.

Ultimately, *After the Final Simplification of Ruins* does not offer any answers, nor does it set guidelines; instead, it poses interesting questions regarding the possible ways of thinking about the past. A past which should serve, by means of its critical re-examination, to build more just societies. The risk we run is seeing these reinterpretations as the end of the story, as a way of closing the circle, presenting the future like an ad infinitum repetition of our past, like that “living among ruins” to which the curator alludes.

After the Final Simplification of Ruins

VITORIA
CENTRO CULTURAL MONTEHERMOSO

CARLOS G. DE CASTRO

Comisariada por Cosmin Costinas (Rumania, 1982) la exposición *After the Final Simplification of Ruins*, título inspirado en un texto de Clarice Lispector donde la escritora brasileña comparaba Brasilia y Roma, reflexiona en torno a la creación de ciudades a partir de ruinas precedentes. Desde esta conexión con la literatura arranca una muestra ecléctica para la que comisario ha seleccionado un amplio número de propuestas artísticas donde participan creadores de muy diferentes generaciones, geografías e intereses.

La exposición plantea una toma de conciencia sobre el modo en que prácticas artísticas y discursos expositivos encaran la representación de la historia. En el texto de presentación Costina habla sobre cómo en la última década un gran número de propuestas artísticas toman la historia como referente. En esta dirección hay que señalar que el fenómeno no es únicamente artístico. En la introducción de su libro *Políticas de la memoria y memorias de la política*, la historiadora española Paloma Aguilar, cuenta cómo en los últimos quince años han proliferado en el mercado editorial gran cantidad de libros en los que la palabra “memoria” figura en el título.

En torno a este hilo encontramos obras, como las de la artista Lotty Rosenfeld (Chile, 1943), con una serie de fotografías sobre intervenciones, que comenzó en Santiago de Chile en 1979 con *Una milla de cruces sobre el pavimento*, que con posterioridad llevó a otras ciudades como La Habana o Washington D. C. La acción consistía en cruzar con cintas blancas las líneas discontinuas de la calzada, creando de este modo una hilera de cruces. En el Chile de la dictadura militar suponía una protesta inesperada, y una reivindicación del espacio público, frente a una política de silencio y olvido que pretendía anular toda voz ajena a la oficial.

La huida de los discursos únicos y las pretensiones totalizadoras encuentra, para Cosmin Costina, un importante apoyo en la crítica a la modernidad. Ejemplo de ello es la documentación ofrecida en torno a una intervención llevada a cabo por Flavio Carvalho (Brasil, 1899) en las calles de São Paulo en 1956. En su acción, el artista diseña

una vestimenta de connotaciones femeninas con la que pasea por la ciudad, cuestionando de este modo los convencionalismos en torno a los modos de comportamiento y roles de género. Junto a las fotos de la acción artística encontramos otras que son la cara opuesta, imágenes de la fundación de Brasilia, la nueva Roma para un moderno y occidentalizado Brasil.

De la mano de un arte que nos habla de la historia en mayúsculas ha surgido también un tipo de producciones preocupadas por la representación de lo local. En estas aguas se mueve la obra *There is nothing there* de Katerina Šedá (República Checa, 1979), quien



LOTTY ROSENFELD *Desierto de Atacama*, 1981. Cortesía del artista y del Centro Cultural Montehermoso. Foto: Juan Castillo.

plantea una revalorización de lo cotidiano a través de un juego comunitario donde un pueblo entero realiza sus actividades cotidianas al mismo tiempo, haciendo de este modo visible una rutina que normalmente queda oculta y que se vive de forma inconsciente.

En definitiva, *After the final simplification of ruins* no ofrece respuestas ni marca líneas a seguir sino que plantea interesantes preguntas en torno a las formas posibles de pensar el pasado. Un pasado que debería servir, a través de su revisión crítica, a la construcción de sociedades más justas. El riesgo que corremos es entender estas relecturas como el fin de la historia, que sólo sirvan para cerrar el círculo, proyectando el futuro como una repetición *ad infinitum* de nuestro pasado, ese “vivir entre ruinas” al que alude el comisario.

FERNANDO and VICENTE ROSCUBAS: punto ciego [secret sex]

VITORIA
TRAYECTO GALERÍA



General view of the exhibition. Courtesy: Galería Trayecto.

JOSÉ ÁNGEL ARTETXE

Totem heads, which combine ethnic elements, a pop art design and finish with careful craftsmanship in their production, are probably the most easily recognisable and commercially successful pieces by these artists. A group of them *Tótems, defensas y porteros* (2008), conceived as a public sculpture, has been recently installed in the Parque de Esculturas Arenatzarte de Güeñes (Vizcaya).

Soon after they burst onto the art scene, with an individual show in 1975, the pictorial work of the Roscubas brothers began to adopt sculptural and installation elements. And, over time, they also entered the world of photography and video. These artists, who are seen as pioneers in the use of industrial materials, work outside the prevailing trends, and are always willing to try new processes, and have created a free body of work, which is tremendously true to itself.

In the 1970s, in sharp contrast to the process carried out by the Supports/Surfaces movement, and the canvases without stretchers by Claude Viallat, Fernando and Vicente covered sheets of paper with brushstrokes, fields of colour and magazine cuttings. They then folded the paper, before framing it, giving rise to an abstraction or a hidden image. The central element of *punto ciego [secret sex]* [blind spot (secret sex)] is a series of pin ups, taken from a collection of North American erotic slides from the 1960s. On this occasion, sexual icons have been laboriously printed onto the folds of the sheets of paper. In this way, what is hidden and silenced loses its secret status and is shown as “obscene” (= immodest, what is not shown). In this way, they bring out into the open the discourse of prohibition and its collateral effects on liberation and seduction, of the normalisation of the “other” and the relationship between subject and object.

In their Pop Art production, the Roscubas appropriated well-known logos and brand images. They reproduced, for example, their signature, as if it were the logo of a large corporation, and are now doing the same thing with an immodest *Pichelín* which combines the playful and jocular with a criticism of the advertising obscenity of large corporations.

This ploy, and a certain lack of political correctness, is inseparable from the four-hands of these artists. On this occasion, they invite audiences to fantasise with genre and identities: a group of small mirrors on the wall and a lipstick are arranged so that viewers come closer to the illusion of seduction,

which is always undefined. This is intended to ensure that viewers can experience the metamorphosis of faces, roles and masks, in metaphorical scenes of sexual reality with its retinue of desire and inhibitions.

And a flag, the most basic and available representation of one's birthplace. In this case, a large Basque *ikurriña* polluted with spurious elements, those “of the enemy”, for the rockiest imagery, is laid out, irreverently and provocatively, in front of those who believe in uniform collective identities.

The Roscubas seek to establish a sense of closeness with viewers. Humour and irony, an interest in social issues and a range of possible interpretations –which are multiplied by the works' titles– all come together to make it possible to move through this show at different speeds, taking the blind spot as starting point.

FERNANDO y VICENTE ROSCUBAS: punto ciego [secret sex]

VITORIA
TRAYECTO GALERÍA

JOSÉ ÁNGEL ARTETXE

Probablemente las cabezas totémicas, que combinan el aspecto étnico con el acabado pop y el diseño con la minuciosa elaboración artesanal, sean su labor más reconocible y de más pronta aceptación comercial. Un conjunto de ellas, *Tótems, defensas y porteros* (2008), concebido como escultura pública, ha sido instalado recientemente en el Parque de esculturas Arenatzarte de Güeñes (Vizcaya).

Casi desde su presentación en sociedad con una primera individual en 1975, el trabajo pictórico de los hermanos Roscubas se abrió a piezas de carácter escultórico e instalativo. Y, con el tiempo, a la fotografía y al vídeo. Considerados pioneros en el empleo de materiales industriales, tan ajenos a tendencias como dispuestos a encarar procedimientos, facturan una obra libre y tremendamente fiel a sí misma.

En la década de los 70, mediante un proceso inverso al del movimiento Supports/Surfaces y a los soportes sin bastidor de Claude Vierrat, Fernando y Vicente poblaban el papel con trazos de pintura, campos de color y recortes de revistas. Y plegaban el soporte para enmarcarlo haciendo aparecer una abstracción. O, desde otra perspectiva, una imagen oculta. El elemento central de *punto ciego [secret sex]* es una serie de *pin ups* tomadas de una colección de diapositivas eróticas norteamericanas de los años 60. Los iconos sexuales han sido laboriosamente imprimidos sobre los pliegues del soporte en esta ocasión. De este modo, lo oculto, lo silenciado, pierde su carácter secreto y se nos muestra “obsceno” (= no púdico, lo que no se muestra). Así, colocan sobre la mesa el discurso de la prohibición y sus efectos colaterales de liberación y seducción, de la normalización de lo “otro” y de la relación sujeto/objeto.

En su vertiente pop los Roscubas se apropian de conocidos logotipos e imágenes de marca. Habían reproducido, por ejemplo, su

firma al modo de distintivo de una gran corporación y ahora lo hacen con un impúdico *Pichelín* en el que convive lo lúdico y jocundo con la crítica a la obscenidad publicitaria de las grandes marcas.

El juego y un cierto grado de incorrección política son consustanciales a este creador a cuatro manos. En esta ocasión, invitando a fantasear con el género y las identidades: Un conjunto de espejitos en el muro y un pintalabios son dispuestos para que todo espectador se acerque a la ilusión de la seducción, siempre indeterminable, lo que es precisamente su clave primordial. Para que el espectador ceremonie la metamorfosis de la sustitución de caras, de roles y de máscaras, en una escena metafórica de la realidad sexual con su cortejo de deseos e inhibiciones.



SMS, 2009. Detalle de la instalación. Cortesía: Galería Trayecto.

Y una bandera, la representación más elemental y disponible de la patria. En este caso una gran *ikurriña* contaminada con elementos espurios, los “del enemigo” para los imaginarios más rocosos, se despliega irreverente y provocativa ante los creyentes en identidades colectivas uniformadas.

Los Roscubas buscan la cercanía para con el espectador. Humor e ironía, cercanía a temáticas sociales y apertura a lecturas diversas –multiplicadas por los títulos– hacen que en esta muestra, desde el punto ciego también podamos transitar a diferentes velocidades.

FAMILIAR FEELINGS

On the Boston Group

SANTIAGO DE COMPOSTELA
CENTRO GALLEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (CGAC)

ALICIA MURRÍA

Structured in independent chapters, small individual displays by each of the artists involved, the show *Familiar Feelings* speaks about a specific period in recent history, portraying it at the same time as it reveals one of the most significant changes experienced by photography in the last few decades

The term Boston School found success from the mid-90s



MARK MORRISROE *Fascination*, 1982. Courtesy: Collection Marc Wolf and CGAC.

onwards, when it was coined to refer to a series of artists from New England, who had trained at the Boston arts schools in the 1970s, sharing a way of life and an approach to photography which flaunted all conventions. Although the artists who became most famous are Nan Goldin and Philip-Lorca diCorcia, the exhibition offered by the CGAC, curated by Manuel Segade, takes a closer look at a group of artists who shared friendships, leisure, homes, interests, and references, living a life of shared inspiration. For them, reflecting transgressive and alternative behaviours (nightlife, drag queens, sex with no strings attached, drugs, etc.) was not intended as provocation but as a direct and unmediated expression, an exercise in which the subjectivity of the author's gaze became the narrative.

Based in New York from the 80s onwards, they were at the heart of the effervescence of a city to which a new generation of artists, gallery owners and promoters were flocking, eventually transforming the East Village into the centre of the art world. This effervescence was benefited by a flourishing market, and, later on, it was one of the areas which were hardest hit by the AIDS epidemic.

The exhibition features the work of some earlier artists who influenced the group –which, by the way, never aspired to become a collective, and did not embrace a set agenda–, such as Diane Arbus, with intense examples of her final works, and Larry Clark, whose *Tulsa* (1971), a series which harshly portrays the marginal world, confirmed him as one of the group's most admired artists. The show also includes some early pieces by Goldin, who, in the late 70s conducted an exploration, in black and white, of the fashion world, and whose final version of the extremely famous piece *The Ballad of Sexual Dependency* can also be seen. In addition, visitors will be able to see wonderful examples of diCorcia's use of artificial light and his way of taking the day-to-day to a territory of resignification, characteristics which led him to become one of the best examples of the critique of representation.

It is worth pointing out a never-seen-before series of colour images by David Armstrong, as well as the work by the twins Doug and Mike Starn, whose attractiveness led them to becoming models for many of their friends, and whose authorship was questioned as a result of their Starn Twins signature. The group of pieces by Jack Pierson is particularly interesting: his work, which is more silent than that of his colleagues, moved towards objects and design, giving shape to the influence of conceptual practices. Another of the artists who goes beyond the photographic medium is Kathleen White, who, in the 1980s, produced works using the hair of her performer and drag queen friends. Day-to-day life, with a distant reflection of the family environment, can be contemplated in the work by Shelburne Thurber.

This show, which goes from the experiments with self-portrait and the manipulation of his own X-rays by Mark Morrisroe –who died of AIDS at the age of 30– to the degraded Polaroids by Gail Thacker, and the paintings and drawings by the multi-faceted Toboo, succeeds in offering an exceptional journey through the ways of working which have defined the medium of photography, helping us understand some of its current trends.

FAMILIAR FEELINGS

Sobre el Grupo de Boston

SANTIAGO DE COMPOSTELA
CENTRO GALLEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (CGAC)

ALICIA MURRÍA

Articulada a través de capítulos independientes, pequeñas muestras individuales de cada uno de los artistas, *Familiar Feelings* habla de un determinado momento de la historia reciente, ofreciendo su retrato, a la vez que muestra uno de los giros más significativos que ha experimentado el medio fotográfico en las últimas décadas.

El término Boston School hizo fortuna desde mediados de los noventa para denominar a una serie de artistas que, procedentes de Nueva Inglaterra y formados en las escuelas de arte de Boston en los años setenta, compartieron un modo de vivir y de utilizar la cámara que transgredían las convenciones. Si los nombres que han logrado una mayor proyección han sido los de Nan Goldin y Philip-Lorca diCorcia la exposición que ofrece el CGAC, comisariada por Manuel Segade, supone una mirada en profundidad a un grupo de creadores que compartieron amistad, lugares de ocio, domicilios, intereses y referencias, modos de vida donde unos se nutrían de otros y para quienes reflejar los comportamientos inconformistas y trasgresores (el mundo de la noche, las *drag queens*, el sexo sin prejuicios, las drogas) no buscaba la provocación sino la expresión directa y sin mediaciones, un ejercicio donde la subjetividad de la mirada del autor se transformaba en relato.

Instalados en Nueva York desde los primeros años 80, fueron protagonistas de la efervescencia de una ciudad a la que acudía una nueva generación de creadores, artistas, galeristas y promotores que convertirían el East Village en punto neurálgico del mundo artístico; efervescencia que, además, propiciaría un floreciente mercado, y escenario donde, poco más tarde, el SIDA azotaría con su mayor virulencia.

Encontramos en la exposición obras de algunos de los artistas anteriores que marcaron la evolución del grupo –que jamás aspiró a convertirse en tal ni abrazó programa alguno–, como Diane Arbus, con intensos ejemplos de sus trabajos finales, y Larry Clark que con *Tulsa* (1971), una serie que retrata con crudeza el mundo de la marginalidad, se había convertido en uno de sus más admirados autores. Junto a ellos aparecen los tempranos trabajos de Goldin que, a finales de los setenta, exploraba en blanco y negro el campo de la moda, y de quien también se ofrece la última versión de su conocidísima pieza *The Ballad of Sexual Dependency*. De diCorcia se pueden ver magníficos testimonios de su manejo de la luz artificial y de su manera de

trasladar lo cotidiano a un terreno de resignificaciones, aspectos que lo han situado como uno de los más agudos exponentes de la crítica de la representación.

Destaca en la muestra una serie inédita de imágenes en color de David Armstrong como también el trabajo de Doug y Mike Starn, gemelos cuyo atractivo les convirtió en modelos de muchas de las obras de sus amigos y para quienes la autoría se cuestionaba tras



PHILIP-LORCA DICORCIA *Mary & Babe*, 1982. Cortesía: David Zwirner and CGAC.

la firma Starn Twins. Ofrece especial interés el conjunto de piezas de Jack Pierson, cuya obra, más silenciosa que las de muchos de sus colegas se ha deslizado hacia los objetos o el diseño materializando las influencias de las prácticas conceptuales. Otra de las artistas que rebasan el medio fotográfico es Kathleen White que en los ochenta realiza obras con pelo que sus amigas *performers* y *drag queen* le proporcionaban. La vida cotidiana con un distante reflejo del entorno familiar aparece en el trabajo de Shelburne Thurber.

De los experimentos con el autorretrato a las manipulaciones de sus propias radiografías de Mark Morrisroe, fallecido a los 30 años a consecuencia del SIDA, a las polaroids degradadas de Gail Thacker, o las pinturas y dibujos del polifacético Toboo, la exposición –que también ofrece un par de películas, impagables documentos en super 8– consigue ser una excepcional revisión de unos modos de hacer que han marcado el medio fotográfico y que colabora a entender algunos de sus actuales derroteros.

JOTA IZQUIERDO: H.E.L.L.O.

VALENCIA
LA GALLERA



H.E.L.L.O., 2009. Multimedia installation.

JAVIER MARROQUÍ

"It had a very pretty, yet dreadful, light", said a Mexican policeman to François Lacombe, the UFO expert in Spielberg's film *Close Encounters*

of the *Third Kind*. It cannot be said that the light-audio installation by Jota Izquierdo (Castellón, 1972), produced by La Gallera, is dreadful, although neither were the lights the policeman saw in the film. What the cop wanted to convey was the clash between the various feelings aroused by the sublime beauty of the lights and sounds produced by that unknown object, which left him speechless. A similar feeling comes from seeing Jota Izquierdo's intervention, entitled *H.E.L.L.O.* When visitors enter the room, they are overwhelmed by a device which leads them to perceive the space in a very strange way, no matter how familiar they may be with it.

The project began with the artist's memory of two science-fiction films –although they were fairly unusual within this genre –, the aforementioned *Close Encounters of the Third Kind* and Kubrick's *2001: A Space Odyssey*–the latter of which has already been a source of inspiration for many visual artists. *H.E.L.L.O.*, as readers may be able to guess, alludes to Spielberg's film. It is the transcription of the five musical notes played by the aliens' spacecraft as they attempt to make contact with earthlings.

Of the two films, both of which are indelible references in mass culture, the one which has most intensely informed the intervention at La Gallera is *Close Encounters of the Third Kind*. The constructive elements of the room's space are practically dematerialised. Nothing seems physical; everything is light, sound and space. This is achieved by means of a device made up of seventy-two LED spotlights, and just as many speakers, which are reminiscent of the communication systems in the alien spacecraft. It is all connected to a software programme which automatically produces –i.e. randomly and without any intervention by the artist– a synesthetic connection between light and sound. In this way, the artist creates a space which is not entirely inhabitable, but can be suitable for contemplation. Or, in other words, a space designed to fascinate the gaze.

In other works Jota Izquierdo revealed his interest in playing with the viewers and their perception of space, as well as, by extension, their perception of the work of art. *Desconocido nº1* [Unknown no.1] (2009), the intervention he carried in Toledo at the ECAT, located in an old chapel, which was covered with the kind of gold plastic used to wrap corpses, and which we are used to seeing in news reports. This same approach could also be observed in the piece *Why Be Blue?* (2009), where the viewer was prevented from seeing the inside of a white cube from which music could be heard; as well as the work *K*, where, in the same way, viewers could not see a rock band which played inside a square enclosure, which could only be partially seen in a mirror. On the other hand, *Cuando haces pop no hay stop* [Once You Pop You Can't Stop] (2006) was another installation in which the light and heat emitted by a crown of lights –normally used in celebrations– which were arranged at the same level as the viewer, made him or her run away.

In *H.E.L.L.O.*, viewers find themselves mentally and physically invaded by technology; which, as its author states, cannot be neutral: either it saves humanity, as it does in *Close Encounters of the Third Kind*, or it betrays it, as it does in *2001: A Space Odyssey*.

JOTA IZQUIERDO: H.E.L.L.O.

VALENCIA
LA GALLERA

JAVIER MARROQUÍ

«Tenía una luz muy bonita, pero muy espantosa» decía un policía mexicano a François Lacombe, el experto en ovnis de la película *Encuentros en la tercera fase* de Spielberg. No es que la instalación luminico-sonora de Jota Izquierdo (Castellón, 1972) realizada para La Gallera sea espantosa, aunque tampoco lo eran las luces que vio el policía. Lo que este agente quería expresar era ese choque de sentimientos generados por la belleza sublime de las luces y sonidos que aquella cosa desconocida le producía dejándole atónito. Un sentimiento similar ha conseguido Jota Izquierdo en el espectador con su intervención titulada *H.E.L.L.O.* Cuando el visitante entra en la sala se ve abrumado por un dispositivo que le hace percibir el espacio de manera extraña por muy familiarizado que esté con él.

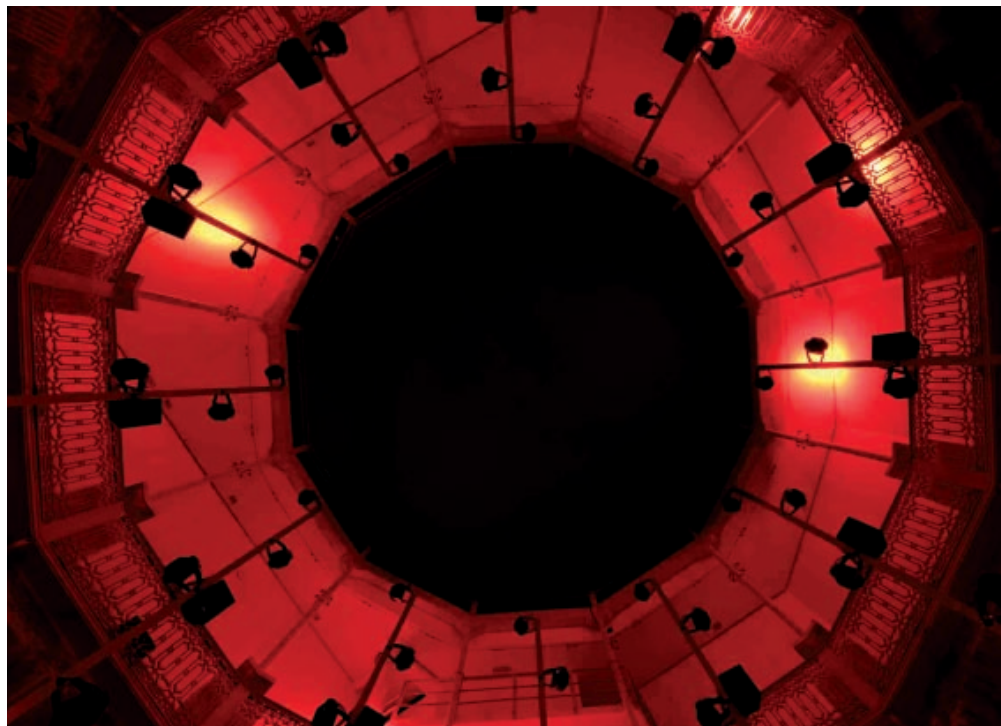
El proyecto parte del recuerdo del artista de dos filmes encuadrados dentro del género de la ciencia ficción –aunque bastante especiales dentro del mismo–, el citado *Encuentros en la tercera fase* y *2001: Odisea en el espacio*, de Stanley Kubrik –título éste último al que, por cierto, han recurrido muchos artistas visuales. *H.E.L.L.O.*, como ya se puede adivinar, alude al filme de Spielberg. Es la transcripción de las cinco notas musicales que emiten las naves en las que viajan seres de otro planeta con el deseo de entrar en contacto con los terrícolas.

De los dos títulos, ambos referencias imborrables de la cultura de masas, el título que mejor se reconoce en la intervención de La Gallera es *Encuentros en la tercera fase*. Los elementos constructivos del espacio de la sala quedan prácticamente desmaterializados. Nada parece físico, todo se convierte en luz, sonido y espacio. Esto se consigue construyendo un dispositivo compuesto por setenta y dos focos de luces LED y otros tantos altavoces que nos recuerdan al sistema de comunicación de las naves extraterrestres. Todo está conectado a un *software* que produce automáticamente –es decir, de manera aleatoria

y sin intervención del autor– la conexión sinestésica entre luces y sonidos. Se consigue así un espacio que no es realmente habitable, sino un espacio para la contemplación. O mejor dicho, un espacio para la fascinación de la mirada.

En otras obras, Jota Izquierdo ya demostró su interés por jugar con el espectador y su percepción del espacio, y por extensión con la obra de arte. Podemos recordar *Desconocido nº1* (2009), la intervención realizada en el capilla que ocupa el ECAT de Toledo, que fue recubierta con el tipo de plásticos dorados con que se envuelve a los cadáveres y que reconocemos en los reportajes televisivos. Ese mismo juego también apareció en la pieza *Why be blue?* (2009), donde al espectador se le negaba la visión del interior de un cubo blanco del cual salía música; así como *K* donde, a la banda de *rock* que tocaba dentro de un recinto cuadrado, sólo se la veía parcialmente a través de un espejo. Por otro lado, *Cuando haces pop no hay stop* (2006) era otra instalación en la que la luz y el calor que desprendían las coronas de luces, típicas de las fiestas, dispuestas a la altura del espectador hacían huir a éste.

En *H.E.L.L.O.* el espectador se ve física y mentalmente invadido por la tecnología. Una tecnología que, como dice su autor, no puede ser neutral: o salva a la humanidad, como en *Encuentros en la tercera fase*, o la traiciona, como sucede en *2001: Odisea en el espacio*.



H.E.L.L.O., 2009. Instalación multimedia.

Seeing Machines

SEVILLE

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO (CAAC)



REGINA SILVEIRA *The Saint's Paradox*, 1994.

Courtesy of the artist, the MAC - Universidade de São Paulo and the CAAC. Photo: © Mauro Restiffe.

FRANCISCO BAENA

There is nothing new about the interest expressed by filmmakers (in the form of theoretical and practical approaches) for industrial archaeology, and the same can be said with regards to the attitude toward filmmakers on the part of museums. Therefore, we can recall several excellent exhibitions of pre-cinematic devices and technologies, generally belonging to important private collections (such as, in Spain, the collection belonging to Basilio Martín Patino), as well as state-owned ones (for example, the Filmoteca Española, which has recently had some new additions, including the Astarloa collection).

Neither is it new, certainly, to see the interest of visual artists in inventions, devices and recreational physics experiments (mainly in the field of optics), which was so widely popular in the 19th century (in some cases, continuing ancient traditions).

The main attraction of this project, in fact, is the way it interweaves these two narrative perspectives, their direct correlation, as is pointed out in the introductory texts which can be read at the show, or in its catalogue.

The two territories explored (the material history of image technology and the art produced after 1960 which revolved around them are vast, so it was inevitable that the agents selected to represent them only offer a partial view. This is particularly noticeable in the second narrative, because, although it forms only a small part of the whole, one

senses that the collection by Werner Nekes is well represented, following a set of criteria which respond to a clearly didactic ambition, which has been adequately articulated with delicious examples. In fact, there is no effort to hide the fact that this is the heart of the project, its ultimate aim (the show's subtitle reads *Contemporary Art looks at the Werner Nekes Collection*). So it is in the design of the other chapter, which seeks to define the subject of this proposition, that we find a less consistent result.

There is a bit of everything: true modern classics (Duchamp's *Rotoreliefs* and *Nonsite* by Smithson), brilliant *aggiornamentos* made up of past contraptions (Miguel Rothschild's folioscope, Kara Walker's silhouette art, Eulàlia Valldosera's theatre of shadows, and Tim Noble & Sue Webster's rebellious toys), new tools designed to "expand" the reception of incomplete works (Dennis Adams), "appropriations" such as the one carried out by Ed Ruscha in his book of edited landscapes (like the piece by John Clark), slightly unfinished items, or simply less interesting ones (Margarete Hahner, Ulrike Grossarth, the drawings from the series "Desire" by Roland

Stratmann, Katharina Meldner and Dore O.) and some magnificent works that whilst they don't use specific pre-existing techniques or machinery, succeed in paying homage to the ethos which runs through the whole show, such as Pierre Bastien's paper organ, Dieter Kiessling's *Lightbulb* and Francisco Ruiz de Infante's *Puzzle* (one of the pieces that can be seen in Seville but were not shown in Siegen and Budapest).

Seen as a whole, the show reveals a degree of excess, a certain lack of balance and falls in rhythm, and some deficits in its montage (in cinematic terms, of course). On the other hand, it offers highly intense sequences, superb "attractions". The journey through the exhibition is ultimately entertaining. However, it can cause headaches, something perfectly understandable, given that it is a study of the passions of the eye, the vertigo of the gaze, which, as one would expect, is subject to all sorts of twists.

The exhibition's didactic side is best visualised in the catalogue, structured around different subjects, with articles taken from a select bibliography, as well as a technical glossary and information on almost all the works on show.

Máquinas de mirar

SEVILLA

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO (CAAC)



RODNEY GRAHAM *Les Dernières Merveilles de la Science*, 1990. Cortesía: Colección Lucía Muñoz Iglesias y CAAC. Foto: Michael Wagener.

FRANCISCO BAENA

No es nuevo el interés que los cineastas, desde planteamientos teóricos o prácticos, manifiestan por la arqueología industrial, como tampoco lo es el de los museos por los cineastas. De modo que guardamos memoria de magníficas exposiciones de aparatos y tecnologías pre-cinematográficas, por lo común ligadas a importantes colecciones privadas, como, por no salir de nuestras fronteras, la de Basilio Martín Patino, o públicas (por ejemplo la de la Filmoteca Española, que recientemente se ha nutrido con nuevas aportaciones, como la colección Astarloa).

Tampoco es nuevo, desde luego, el interés de los artistas visuales por los inventos, artilugios y experimentos de física recreativa, fundamentalmente por los de la óptica, que tanto se cultivaron en el XIX, en algunos casos continuando tradiciones centenarias.

La baza que juega este proyecto es más bien la del entrecruzamiento de esas dos perspectivas narrativas, la de su correlación directa, como subrayan los textos introductorios que leemos al franquear la puerta de entrada de la sala o al abrir la cubierta del catálogo.

Los dos terrenos narrados (la historia material de las tecnologías

de la imagen y el arte producido a partir de 1960 interesado en ellas) son muy bastos, de modo que los actuantes seleccionados para figurarlos son, a la fuerza, parciales. Y eso es más evidente en el segundo relato. Porque, aunque sólo sea una parte pequeña del total, se intuye que la colección de Werner Nekes está bien representada, con arreglo

a unos criterios que responden a una clara ambición divulgativa, correctamente articulada y con ejemplos deliciosos. De hecho, no se oculta que ése es el corazón del proyecto, su objeto mismo (el subtítulo reza: *El arte contemporáneo mira a la Colección Werner Nekes*). Así que es en el diseño del otro capítulo, el que ha de dar cuenta del sujeto de esta proposición, aquel que se presenta como conjunto menos consistente.

Hay un poco de todo: auténticos clásicos modernos (los *Rotoreliefs* de Duchamp o uno de los *Nonsite* de Smithson), *aggiornamentos* brillantes de artilugios pretéritos (el folioscopio en manos de Miguel Rothschild, el arte de siluetas de Kara Walker, el teatro de sombras de Eulália Valldosera o los juguetes sediciosos de Tim Noble & Sue Webster), usos de nuevas herramientas para “expandir” la recepción de obras truncadas (Dennis Adams), “apropiaciones” como la que Ed Ruscha hace en su libro de panoramas editados (como el expuesto de John Clark), trabajos un poco traídos por los pelos o sencillamente menos

interesantes (Margarete Hahner, Ulrike Grossarth, los dibujos de la serie *Deseo* de Roland Stratmann, Katharina Meldner o el de Dore O.) y algunas obras magníficas que, sin desarrollar propiamente técnicas o máquinarias pre-existentes concretas, aciertan a homenajear el *ethos* que recorre toda la muestra, como el órgano de papel de Pierre Bastien, la *Bombilla* de Dieter Kiessling o el *Puzzle* de Francisco Ruiz de Infante (una de las piezas que pueden verse en Sevilla pero que no se mostraron en Siegen ni en Budapest).

Vista en conjunto, se aprecia quizás algo de exceso, ciertas descompensaciones, caídas de ritmo o déficits de montaje (dicho, claro, en términos cinematográficos). Aunque, por contra, ofrece secuencias de gran intensidad, soberbias “atracciones”. El paseo, en definitiva, es ameno. Pero puede dar dolor de cabeza, lo cual es perfectamente coherente con un estudio de las pasiones del ojo, del vértigo de la mirada, que, lógicamente, se ve sometida a todo tipo de torsiones.

El afán divulgativo se visualiza mejor en el catálogo, estructurado en bloques temáticos con artículos argumentales salpicados por páginas procedentes de una selecta bibliografía, y que incluye un glosario técnico y las fichas comentadas de (casi todas) las obras expuestas.

ROBERT MAPPLETHORPE

MALAGA

CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (CAC)

Robert Mapplethorpe, Pure Sensuality

SEMA D'ACOSTA

Regardless of the controversy which surrounds many of the pictures by Robert Mapplethorpe (New York, 1946 - Boston, 1989), the sole concern of most of his photographs is the quality of surfaces and objects. His lack of inhibition towards taboo subjects, such as sex, race and homosexuality –an attitude which enraged the most puritan sector of the United States in the 1980s, leading the artist to be



Orchid, 1985. Courtesy: © Robert Mapplethorpe Foundation and the CAC.

become a constant target for the ultraconservative right–, should be seen as a secondary matter, one which is far less important than the artistic transcendence of his hugely original and well-produced work. However we look at it, his aesthetics was closer to Edward Weston than to Tom of Finland. It is obvious that a part of his production contains homoerotic tendencies, which were sometimes reminiscent of George Platt Lynes's snapshots, yet, if we examine his body of work with the necessary rigour, it can be seen as the culmination of an American style which began with Stieglitz and continued with Weston himself and Imogen Cunningham, a style which is mainly focused on creating technically perfect pieces, as well as exerting an obsessive control of light. Regardless of whether what is being photographed is a naked body, a flower or a sculpture, the value of Mapplethorpe's images resides –without a doubt– in their visual power, in the way the light sensually sculpts forms, increasing their tactile values and highlighting the beauty of lines, tones and textures.

Even if we keep in mind this concern for the specificity of the medium, we cannot help pointing out his appreciation of the human body–particularly the male–, which he presented in an erotic, voluptuously pulsating way, subtly built into his meticulous construction of the images. This photographer was seduced by the idealised perfection of the naked body, a fact which perfectly reflected the sculptural tradition which began in antiquity and culminated with Neo-Classicism, in an arch which includes everything from the work of Praxiteles to that of Thorwaldsen (let us not forget that in 2006 the Guggenheim Museum in New York organised a show in which his photographs were compared to Mannerist engravings and classical statues). Sculpture, the art which most interested Mapplethorpe, makes it possible to obtain countless nuances and effects depending on the kind of the type of light and the point of view from which it is seen; this was exactly what Mapplethorpe aimed to achieve with his images.

On the occasion of the 20th anniversary of his early death, from AIDS, aged 43, the CAC Malaga has organised the first large exhibition of his work in Andalusia, a retrospective which combines more than 100 works showing his best-known subject matter: nudes, flowers, portraits and self-portraits. To this we must add a beautiful series on sculptures, produced in the last year of his life. The show is varied and enables visitors to get to know the artist's universe, which, as Danto points out, is classically beautiful in its form and Dionysian in its content. The portraits offer an examination of the subject's psyche (e.g. his portraits of Patti Smith, Louise Bourgeois and Warhol) while the still lifes play with scale, with concealment and with the selective partiality of the framing. The best images are those in which he recreates the appearance of the surfaces, removing the background and reducing size. Mapplethorpe was not interested in narration (he himself claimed his aim was to transcend plot), but in exalting the sublime of the instant captured by the camera.

ROBERT MAPPLETHORPE

MÁLAGA

CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (CAC)

Robert Mapplethorpe, pura sensualidad

SEMA D'ACOSTA

Por encima de la polémica que desencadenan muchas de las imágenes de Robert Mapplethorpe (Nueva York, 1946 - Boston, 1989), la mayoría de sus fotografías sólo se preocupan por la calidad de las superficies en tanto que objetos. Su desinhibición ante temas tabú como el sexo, la raza o la homosexualidad –una actitud que enervó durante los años ochenta del siglo pasado a los americanos más puritanos y que le valió al artista constantes ataques de la derecha ultraconservadora–, debe ser un asunto secundario supeditado a la trascendencia artística de su trabajo, de enorme calidad y originalidad. Se mire por donde se mire, sus inquietudes estéticas están más cercanas a Edward Weston que a Tom de Finlandia. Es evidente que en una parte de su producción existe una orientación homoerótica que enlaza en algunos aspectos con las instantáneas de George Platt Lynes, pero contemplado con rigor el corpus de su trabajo puede entenderse su obra como la culminación de una línea americana iniciada por Stieglitz y continuada por el propio Weston e Imogen Cunningham, una tendencia que antepone por encima de todo el perfeccionamiento técnico y la obsesión por modelar la luz. Independientemente si lo que se fotografía es un cuerpo desnudo, una flor o una escultura, el valor de las imágenes de Mapplethorpe reside –inequívocamente– en la visualidad, en cómo la luz esculpe las formas con sensualidad potenciando sus valores táctiles y destacando la belleza combinatoria de líneas, tonos y texturas.

Aun teniendo en cuenta esta inquietud por la especificidad del medio, es inevitable destacar en su apreciación del cuerpo humano –sobre todo el masculino–, una mirada erotizada, de pulsión voluptuosa, que aparece implícita en su cuidadosa manera de construir las imágenes. Al fotógrafo le seducía la perfección idealizada de la figura desnuda, un hecho que refleja como ninguna otra expresión la tradición escultórica iniciada en la Antigüedad y coronada en el Neoclasicismo en un arco que abarca desde Praxíteles hasta Thorwaldsen (recordemos que en 2006 el museo Guggenheim de Nueva York le preparó una muestra en la que se comparaban sus fotografías con grabados manieristas y estatuas clásicas). La escultura, el arte que más interesaba al americano, permite así obtener ininidad de matices y efectos

de tersura en función del tipo de foco utilizado o el punto de vista desde el que se mire la figura, exactamente lo mismo que pretendía Mapplethorpe conseguir con sus representaciones.

Conmemorando las dos décadas de su muerte, acaecida en 1989 y precipitada a los 43 años tras contraer el SIDA poco antes, el CAC Málaga ha organizado su primera gran exposición en Andalucía, una retrospectiva que reúne un conjunto de más de cien obras que tocan sus temáticas más conocidas: desnudos, flores, retratos y autorretratos. A estas series hay que sumar una final sobre esculturas, bellísima, que hizo en su último año de vida. La revisión es variada y permite conocer el universo del artista, que como señala Danto en forma es apolíneo y en contenido dionisiaco. En los retratos ahonda en la psicología del personaje (sirvan de ejemplo el de Patti Smith, Louise Bourgeois o Warhol) y en las naturalezas muertas juega con las escalas, el ocultamiento y la parcialidad selectiva del encuadre. Las mejores imágenes son aquellas en las que se recrea en el aspecto de las superficies anulando el fondo e inhibiendo el tamaño. No le interesa la narratividad (él mismo dijo que su objetivo era trascender los argumentos), sino exaltar la sublimidad del instante que captura la cámara.



Self Portrait, 1982. Cortesía: © Robert Mapplethorpe Foundation y CAC.

SOPHIE TAEUBER-ARP: Avant-Garde Paths

MALAGA
MUSEO PICASSO

ALICIA MURRÍA

Born into an intellectual bourgeois family and to a mother who was interested in the ideas and politics of suffragettes, Sophie Taeuber (Davos-Platz, Switzerland, 1889 - Munich, 1943) was one of the most important figures in the field of Dadaism, and she spent three decades exploring her talent in numerous disciplines: dance, painting, sculpture, photography, design, architecture, teaching, etc. Although her contributions were seen as very relevant at the time, the canonical history of the Avant-Garde has either relegated her to a very secondary position or mentioned her only in terms of her famous husband, Jean Arp.

The exhibition which the Museo Picasso, in Malaga, is devoting to her work brings us one step closer to that very necessary re-writing of art history, which must not only give female artists the place they deserve, something which is essential, but which must also reinstate the importance of hard-to-classify contributions, which have been left

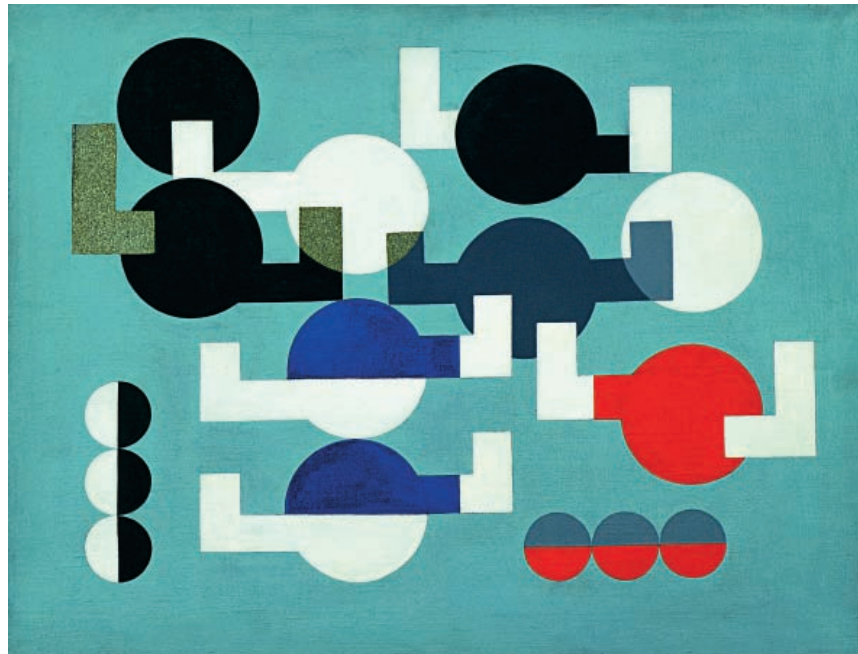
aside, as they do not support the prevailing (patriarchal) interpretations, and have even undermined them. On the basis of this need to question linear and excluding interpretations, the exhibition's curator, Estrella de Diego, proposes a journey which emphasises both the wide variety of media into which Sophie Taeuber-Arp poured her anticipatory talent, and the extremely personal approaches around which she articulated her transgressive language. The first of the three chapters into which the show is divided begins around 1915, when she was living in Zurich, and was already well known as a promising dancer who combined the teaching of art with her research into textiles, sculpture –*Cabeza dada* [Dada Head]– and painting –*Triptico* [Triptych]– with a very personal style, in which geometric figurative forms filled the analytical structure of the works with references to African and pre-Columbian cultures, a chapter in her life which is shown through the puppet reconstruction she created in 1918 for the work *El rey ciervo* [The Stag King].

The second section stands out for the attention paid to her architectural plans and designs, the samples of her furniture and her interpretation of what can be considered to be the first kitchen which responded to the demands of new day-to-day requirements, where she combined functional and rationalist precepts. The third chapter features fabrics and drawings whose vertical element co-exist with circles, in a geometry ruled by the dynamic forms, by means of a vital tension which refers to the organic, to the physicality of the moving body, a language which evokes the relationship between this artist and dance, and her contribution to Dada performances (or should we describe her “abstract dances” as pre-performances?).

The work of S.T-A combines the analytical elements of pure abstraction with intuitive, mathematical and organic resources, as well as rigour and transgression, irony and humour. She represents a way of understanding art as a total language which cannot be separated from life, and occupies all of its manifestations, in the shape of a transforming energy-mobilising power; an art which seeks to turn life into a full experience. Perhaps this libertarian combination of opposite elements, which can be perceived throughout her production, is one of the factors which contributed to her being silenced.

However, it is worth noting that the first Bienal de São Paulo (1951) paid a huge amount of attention to this artist –a fact which is rendered doubly significant, as she had had no relation with this country– turning her into a European example for Brazilian art, a context which, as Estrella de Diego rightly points out, was reviewing Concrete positions in order to introduce the body as a discursive element, an unavoidable fact, setting and agent in the artistic event.

This exhibition is as stimulating as it is relevant.



Composition of Circles and Overlapping Angles, 1930

Courtesy: The Museum of Modern Art, New York. The Riklis Collection of the McCrory Corporation, 1985

SOPHIE TAEUBER-ARP: Caminos de vanguardia

MÁLAGA
MUSEO PICASSO

ALICIA MURRÍA

Nacida en el seno de la burguesía ilustrada y con una madre interesada por la política y las ideas sufragistas, Sophie Taeuber (Davos-Platz, Suiza, 1889 - Munich, 1943) fue uno de los nombres protagonistas del dadaísmo, y prodigó su talento a lo largo de tres décadas en múltiples campos: danza, pintura, escultura, fotografía, diseño, arquitectura, docencia... Y, a pesar de que las crónicas de la época señalaron la relevancia de sus aportaciones, la historia canónica de las vanguardias la ha relegado a un plano muy secundario, o se ha limitado a mencionarla en relación a su famoso marido: Jean Arp.

La exposición que ahora le dedica el Museo Picasso de Málaga supone un paso más en esa necesaria reescritura de la historia del arte que no sólo dé el lugar que les corresponde a las mujeres artistas, algo fundamental, sino que además restituya la importancia de aquellas aportaciones difíciles de clasificar, dejadas al margen ya que no apuntalan esas lecturas dominantes (patriarcales) sino que las dinamitan. Desde esa necesidad de cuestionar las interpretaciones lineales y excluyentes, la comisaria de esta exposición, Estrella de Diego, propone un recorrido que enfatiza tanto la diversidad de medios en los que Sophie Taeuber-Arp volcó su talento anticipador como las personalísimas soluciones que articularon su trasgresor lenguaje. El primero de los tres capítulos en los que se divide la muestra arranca en torno a 1915, cuando instalada en Zurich ya destaca como prometedora bailarina que combina la docencia artística con la investigación en el medio textil, la escultura *–Cabeza dadá–* o la pintura *–Tríptico–* con un estilo propio donde las formas figurativas geometrizadas funden la esquematización de raíz analítica con referencias a culturas africanas y precolombinas, capítulo éste donde también se muestra la reconstrucción de marionetas que realizó en 1918 para la obra *El rey ciervo*.

En el segundo apartado llaman poderosamente la atención sus diseños y planos arquitectónicos, los ejemplos de sus muebles modulares o su plasmación de lo que puede considerarse la primera cocina que respondía a la demandas de la nuevas necesidades cotidianas y donde conjuga los preceptos funcionales y racionalistas. El tercer capítulo reúne telas y dibujos cuyos elementos verticales conviven con círculos en una geometría gobernada por el dinamismo de las formas, por una tensión vital que alude a lo orgánico, a la fisicidad del cuerpo en movimiento, un lenguaje que evoca la relación de esta artista con la danza y su participación en las performances (¿o habría que llamar pre-performances a sus “danzas abstractas”? de la etapa Dadá.

La obra de S.T-A integra lo analítico de una abstracción depurada

con los resortes de tipo intuitivo, lo matemático y lo orgánico, el rigor y la trasgresión, la ironía y el humor. Y encarna una manera de entender el arte como lenguaje total que se funde con la vida y ocupa todas sus manifestaciones, convertido en fuerza movilizadora de energías, transformadora; un arte que persigue hacer de la vida una experiencia de plenitud. Posiblemente fuera esa libertaria conciliación de opuestos que recorre su producción, uno de los factores, otro más, que colaboró a su silenciamiento. Sin embargo, dato a tener en cuenta, sería en la primera Bienal de São Paulo (1951) donde se le dedica una especialísima atención –hecho doblemente significativo pues ella no mantuvo relación con aquel país– convirtiéndola en referente europeo para el arte brasileño, un contexto que, como bien señala Estrella de Diego, revisaba las posiciones del concretismo para introducir el cuerpo como elemento discursivo, factor, escenario y actor ineludible del hecho artístico.

Exposición tan estimulante como pertinente.



Sophie y Erika Taeuber con trajes dadá de inspiración hopi, 1922. Fotógrafo desconocido. Cortesía: Collection Fondation Arp, Clamart. © Fondation Arp, Clamart

EUGÈNIA BALCELLS: Frecuencias

BARCELONA
CENTRO DE ARTE SANTA MÓNICA (CASM)

PABLO G. POLITE

With *Frecuencias* [Frequencies], curated by Eulàlia Bosch and on display until the 29th of November, Eugènia Balcells opens the programme at the Laboratory (a space on the second floor of the newly renovated CASM), where, henceforth, the institution will offer proposals built on two main pillars: science and art. The installation, which is made up of three pieces –*Frecuencias* [Frequencies], *Rueda de color* [Wheel of Colour] and *Laberinto* [Labyrinth]–, reveals a formidable use of imagination and research, as well as a constant



Frecuencias, 2009. Installation detail. Courtesy: CASM.

experimentation and championing of new exhibition-related and narrative resources. This is not surprising given Balcells's résumé: she is one of the pioneers of video-art and conceptual art, and throughout her long and diverse career, she has been internationally renowned for moving away from common grounds with dissident resoluteness, aiming to reach new, fertile and highly suggestive territories.

It is hard to decide what to admire the most about this magnificent and unique work, whether the subtle eminence of its complex machinery, its fascinating use of colours, images and sounds, or that whispered, and highly poetic, intimacy which seems to reach us from another dimension. Unfettered by genre-related barriers and formal limitations, the author of *Fuga* [Fugue] explores, in the first installation, *Frecuencias*, the potential of Newton's prism. Balcells does this by following the order set by the electromagnetic spectrum and its hertzian frequencies. Beginning with vibrant red, we go through the entire chromatic field until we reach violet, in a spectacle of light: this is an unusual homage to light and to the elements of the periodic table, which serves as both prologue and warning, giving the viewer a chance to prepare his or her eyes for the fabulous kaleidoscope that is *Rueda de color*.

The procedure followed here is much more than the simple choice of an effective structure (which, of course, can be found). Balcells, who is an old hand at administering technological resources, has built a magical world in a dark room, intensifying the effect of this unique proposal. Three high-definition projectors and an engine hanging from the ceiling, where a concentric device made from white rectangular screens spins in an endless circling motion, are the two main technical foundations on which the installation is based. The images, which are arranged depending on primary colours, appear thanks to this totemic contraption, which transforms reality into a new fantasy: a sort of Borgian *Aleph* which reveals different and unexplored facets of the known world. Expanded video, sculpture made from light and sound, installation, etc; any of these labels, and many others, could describe this infinite merry-go-round of images and colours, yet none of them can truly do it justice.

Rueda de color and *Laberinto*, the last proposal in *Frecuencias*, are linked, as their author says, "like Russian dolls: one inside the other". Here, the images shown have been screened by Balcells at the *Laberinto de Horta*, a maze of cypresses which the Marquis of Lluçà y Alfarràs built in the late 18th century in his garden outside Barcelona, which is now a park. The combination of video material –seven sequences which last a total of seven minutes, screened in a loop–, the piece's lyrical facet and the complex machinery of *Rueda de color* explode before our puzzled eyes with the intensity of a supernova, drawing our attention toward a play of alchemy which reveals Balcells' compulsion to create. John Berger once said that we must find the meaning of the visible in an energy form that is in constant transformation. Eugènia Balcells subscribes to this, and, in addition, makes it easily available to us with this new topography of colour, which deserves to enjoy immediate, wide and intense repercussion.

EUGÈNIA BALCELLS: Frecuencias

BARCELONA
CENTRO DE ARTE SANTA MÓNICA (CASM)

PABLO G. POLITE

Con *Frecuencias*, comisariada por Eulàlia Bosch y visitable hasta el 29 de noviembre, Eugènia Balcells inaugura el programa del Laboratorio, un espacio ubicado en la segunda planta del renovado CASM, en el que confluirán en adelante propuestas vertebradas sobre dos pilares: la ciencia y el arte. La instalación, compuesta por tres piezas –*Rueda de color*, *Laberinto* y *Frecuencias*–, constituye un formidable ejercicio de imaginación e investigación, de experimentación y de reivindicación constante de nuevos recursos expositivos y narrativos. Nada extraño si nos atenemos al currículum de su artífice: pionera del arte conceptual y del videoarte, Balcells tiene una extensa y poliédrica obra, reconocida internacionalmente por alejarse de los lugares comunes con insistencia disidente y alcanzar territorios inexplorados, muy fértiles y llenos de sugerencias.

No se sabe qué admirar más en este magnífico y singularísimo trabajo: si la sutil eminencia de los mecanismos de su compleja relojería, su fascinante despliegue de colores, imágenes y sonidos, o esa intimidad susurrada, y también profundamente poética, que parece llegar de otra dimensión. Sin barreras genéricas ni limitaciones formales, la autora de *Fuga* explora en la primera instalación, *Frecuencias*, el potencial derivado del prisma de Newton. Y lo hace siguiendo el orden marcado por el espectro electromagnético y sus frecuencias hercianas. Desde la vibración del rojo, pasando por todo el campo cromático, hasta llegar al violeta, asistimos a un espectacular juego lumínico: un curioso homenaje a la luz y a los elementos de la tabla periódica que sirve como prólogo (y aviso) para preparar la mirada del espectador al fabuloso caleidoscopio que constituye *Rueda de color*.

El procedimiento aquí es mucho más que la elección de una eficaz estructura (que, por supuesto, la hay). Balcells, que se las sabe todas administrando los recursos que la tecnología pone a su alcance, construye un mundo mágico en una sala oscura que multiplica el efecto de esta singular propuesta. Tres proyectores de alta definición y un motor colgado del techo, que hace girar un dispositivo concéntrico de pantallas blancas rectangulares en rotación continua, son los ejes

técnicos en los que se sustenta. Las imágenes, clasificadas según los colores básicos, se abren paso a través de este artilugio totémico que transforma la realidad en una fantasía inédita: una especie de *Aleph* borgiano que muestra distintas e inéditas realidades del mundo conocido. Vídeo expandido, escultura de luz y sonido, instalación... Cualquiera de estas etiquetas, y muchas otras, servirían para definir este tiovivo infinito de imágenes y colores, y, sin embargo, ninguna de ellas le hace verdadera justicia.

Rueda de color y *Laberinto*, la última propuesta de *Frecuencias*, se relacionan, tal como dice su autora, «a la manera de las muñecas



Frecuencias, 2009. Detalle de la instalación. Cortesía: CASM.

rusas: una dentro de otra». Aquí las imágenes proyectadas están filmadas por Balcells en el *Laberinto de Horta*, un laberinto de cipreses que el marqués de Lluçà y Alfarràs construyó a finales del siglo XVIII en el jardín de su finca en las afueras de Barcelona, convertido hoy en parque. La combinación del material videográfico –siete secuencias con una duración total de siete minutos, proyectadas en *loop*–, su poética y el complejo engranaje de *Rueda de color* estalla ante nuestros ojos perplejos con la fuerza de una supernova, absorbiendo nuestra atención en otro juego alquímico que da cuenta de la compulsión creadora de Balcells. John Berger dijo una vez que hemos de buscar el significado de lo visible en una forma de energía que no cesa de transformarse. Eugènia Balcells lo suscribe y, además, nos lo sirve en bandeja con esta nueva topografía del color que merece una inmediata, extensa e intensa repercusión.

Modernologías

BARCELONA

MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA (MACBA)

The Half Full-Half Empty Bottle

ALFONSO LÓPEZ ROJO

The wish to establish a “new map” in the field of the critique of modernity is the spirit behind the exhibition *Modernologías* [Modernologies], a



HENRIK OLESEN *How do I make myself a body?* [Alan Turing], 2009. Photo: Ull Clinic. Courtesy: MACBA.

term coined by the Austrian curator Sabine Breitwieser. The show, which brings together 130 works by more than 30 artists, has been produced by the MACBA and will travel to the Warsaw Modern Art Museum. From a general perspective, the proposal is open to being interpreted as another turn of the screw with regards to the question which, in 2007, Documenta XII formulated as one of its guiding threads: is modernity our antiquity? In fact, the title *Modernologías* has been taken from the work with which the artist Florian Pumhösl took part in that edition of Documenta, and which now forms part of this exhibition. Here, “modernologies” refers to the “archaeology” of modernity or, rather, the “archaeology of multiple modernities” as is emphasised in the catalogue; and as, for example, the historian Perry Anderson outlined in his referential analyses.

The boldest, and weakest, aspect of *Modernologías* resides in its desire to offer new points of view, following the more than 30 years of intense debate driven by “the post-modern condition”. It could be said that the lucidity of the most genuine post-structuralist studies has set the bar fairly high in the frontal critique of modernity in all of its dimensions. In this sense, the show cannot avoid being a “deconstructive attempt”, despite the fact that neither this word nor the very concept of post-modernity is entitled to appear in the accompanying texts. However, this doesn't mean that the initiative is not worthwhile, particularly when the idea of “trans-modernity” is becoming increasingly popular with regards to a global world which has been plunged into a systemic crisis. This is a world in which advanced capitalism has revealed all of its weaknesses.

As for the works on show, it is worth noting the conceptual finish of all of the works, particularly if we consider conceptual art to be “the last Avant-Garde trend” to emerge from the artistic adventure of modernity. With the exception of the handful of artists who position their work in the field of “historic conceptualism”—such as Gordon Matta-Clark, or the “self-destructive art” (1959) by Gustav Metzger—the majority of the artists whose work is on show shamelessly walk the post-conceptual path. This path often errs on the side of academicism, particularly when artists attach themselves to the idea of playing the role of anthropologists and sociologists, “through other media”. The truth is that this means—in the same way as in a bottle—that the effective content of the exhibition can be seen as either half full or half empty. This at least was the sensation caused by the film instillation by Mathias Poledna, in which he shows each of the pieces of a functional crockery set designed by the architect Adolf Loos.

Among the most noteworthy pieces is that of Henrik Olesen, who reveals the two sides of modernity through the figure of Alan Turing: a pioneer in cybernetic research that would eventually be punished by the system for being homosexual. However, the thing which struck us most intensely was this sentence, read on the wall of the purely modern artist Nicolas Schöffer: “The task of the artist is no longer to create a work of art, but to begin creation anew”. Perhaps this sentence contains both the beacon and essence of the show.

Modernologías

BARCELONA

MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA (MACBA)

La botella medio llena-medio vacía

ALFONSO LÓPEZ ROJO

El propósito de establecer un “nuevo mapa de la crítica a la modernidad” es el espíritu que anima a la exposición *Modernologías*, concebida por la comisaria austriaca Sabine Breitwieser. La muestra, que reúne ciento treinta obras de más de una treintena de artistas, ha sido producida por el MACBA y viajará al Museo de Arte Moderno de Varsovia. Desde un punto de vista general, la propuesta invita a ser interpretada como una vuelta de tuerca en torno a la pregunta que, en 2007, la Documenta XII formulaba como uno de sus hilos conductores: ¿Es la modernidad nuestra antigüedad?. De hecho, el título *Modernologías* está tomado de la obra con la que el artista Florian Pumhösl participó en aquella Documenta, y que ahora forma parte de esta muestra. En el conjunto de la exposición del MACBA, “modernologías” adopta el sentido de “arqueología de la modernidad” o, más bien, de las “múltiples modernidades”, tal como se insiste en el catálogo; y tal como, por ejemplo, el historiador Perry Anderson supo dibujar en sus análisis referenciales.

El aspecto más arriesgado –y también el más débil– de *Modernologías* reside en su deseo de ofrecer puntos de vista nuevos tras los más de treinta años de intenso debate propiciados desde “la condición postmoderna”. Y es que, bien puede decirse, que la lucidez de los estudios postestructuralistas más genuinos ha puesto el listón bastante alto en la crítica frontal a la modernidad en todas sus dimensiones. En este sentido la muestra no puede dejar de ser una tentativa “deconstructiva” por más que ni esta palabra, ni el propio concepto de postmodernidad, tengan cabida en los textos que la acompañan. Sin embargo, no por ello deja de ser oportuna la iniciativa; sobre todo cuando cada vez va ganando más terreno en los análisis la idea de “transmodernidad” en relación con un mundo globalizado e inmerso en una crisis sistémica. Un mundo en el que al capitalismo avanzado se le han visto ya todas las costuras.

Respecto a las obras presentadas, llama la atención la factura conceptual del 100% de los trabajos, precisamente, si estamos de acuerdo en considerar al arte conceptual como “la última vanguardia” surgida de la aventura artística de la modernidad. A excepción del puñado de artistas que se sitúan en el “conceptual histórico” –como Gordon Matta-Clark o el “arte autodestructivo” (1959) de Gustav Metzger– el grueso de artistas que dan cuerpo a la exposición se mueve de forma impenitente en la estela postconceptual. Una estela que suele pecar de academicismo, en especial cuando los artistas se aferran demasiado a la idea de ejercer de antropólogos y sociólogos, “por otros medios”. Y que, según como, ello hace que –al igual que en

una botella– el contenido efectivo de la exposición puede verse medio lleno o medio vacío. Esta fue al menos la sensación que produjo la instalación fílmica de Mathias Poledna en el que se muestra cada una de las piezas de una vajilla funcional diseñada por el arquitecto Adolf Loos.

Entre los trabajos más destacables se encuentra el de Henrik Olesen al poner bien al descubierto las dos caras de la modernidad a través de la figura de Alan Turing: pionero de la investigación cibernética al que el sistema castigaría por homosexual. Pero, donde más se ha fijado nuestra vista, es en esta frase leída sobre la pared del artista de espíritu netamente moderno Nicolas Schöffer: «La tarea del artista ya no consiste en crear una obra de arte, sino en producir de nuevo la creación». Tal vez en ella se encuentra el faro y la esencia de la muestra.



STEPHEN WILLATS *Concrete Window*, 1990-1991.
Cortesía del artista, Galerie Christian Nagel y MACBA.

ION GRIGORESCU:

The poor people are fending for themselves

BARCELONA
GALERIA DELS ÀNGELS

A Multiplicity of Small Ruptures

MIGUEL A. LÓPEZ

On the 6th of October 2007 Ion Grigorescu walked the streets of Bucharest with his body covered with a large mask of the former Romanian dictator Nicolas Ceaucescu. The only visible parts of his body were the bottom of his legs, as he walked slowly but persistently. The mask seemed homemade, fragile, as if it were made from cheap paper. Another large mask to his left seemed to follow him closely, taunting him. The scene was strange and disturbing. A conversation was generated by means of a small speaker which amplified each of the words uttered by Grigorescu from behind the Ceaucescu mask, reflecting Romania's social and cultural legacy following the collapse of Communism in 1989 with the removal from power and execution of the dictator and his wife. This action, which appears in the video *Post-mortem dialogue with Ceaucescu* (2007) returned to an impossible conversation with the former leader, which Grigorescu had rehearsed in a 1978 video, one of his most outstanding pieces,

which was entitled *Dialogue with Comrade Ceaucescu*. This video, produced during the communist regime and clandestinely circulated for a long time, showed the artist playing the roles of both the dictator and himself in a dialogue which questioned the policies of a regime which caused poverty, corruption and decay. What is the direction of this revolution? it seemed to ask. Does progress necessarily equal capitalist progress?

The production of Ion Grigorescu is one of the most meaningful accounts of the process whereby the Romanian communist regime was transformed and eventually removed as were the socialist regimes in Eastern Europe— during the 70s and 80s. His visual investigations, despite not being displayed very often during those years, offered a critical resistance to the totalitarian discourse, launching ephemeral forms of production which combine irony with social analysis conducted from the body itself. The use of photography as a way of recording actions in private spaces has always appeared as a sharp commentary on the cultural control and vigilance promoted by official power, to which Grigorescu was also subject, when, in 1982, he was driven away from all kinds of public activity until the end of the communist regime.

The poor people are fending for themselves is the first solo exhibition of this artist in Barcelona, offering an excellent introduction to a work which has only recently begun to garner the attention it deserves this year the artist had his first retrospective exhibition at the Warsaw Modern Art Museum. The exhibition is made up of several recent series of photographs, in which the artist interweaves reflections regarding territory, the individual, history and economy. His series,

Emptying villages: history stops there because of not being civilized? (2009) includes images of rural areas which have been left behind as people move to the cities, focusing on traces and remains through what he ironically describes as “archaeological” photographs of “cultures which are not so ancient”, questioning the time and space of history and the traditional model of progress. In the same way, in the series *Come, brothers, we have food!* (2009) he shows the image of a tree cut in half, lying on the pavement, in contrast with five photographs where the artist is shown picking fruit in the countryside. By means of a banal act Grigorescu set the image of what looks like an urban relic against the ways of obtaining food from nature, encouraging us to look at the tree from a different perspective. In this way, he positions himself at the same level as these small events, speaking for them. In the face of the totalitarian model which uses politics as a way of exercising power, the minimal actions of this artist infiltrate and perforate every major slogan, building an alternative circulatory system of situations which permanently reconfigure the map of possibilities. A *political* practice which rejects propaganda to become pure dissidence.



The poor people are fending for themselves: 70 Internet Photos, 2009. Detail. Courtesy of the gallery.

ION GRIGORESCU:

The poor people are fending for themselves

BARCELONA
GALERÍA DELS ÀNGELS

Una multiplicidad de pequeñas rupturas

MIGUEL A. LÓPEZ

El 6 de octubre de 2007 Ion Grigorescu caminaba por las calles de Bucarest con el cuerpo cubierto con una gran máscara del dictador rumano Nicolas Ceaucescu. Sólo era posible distinguir la parte inferior de sus piernas en un paso lento pero persistente. La máscara lucía casera, frágil, como si estuviera hecha de papel barato. Otra gran máscara, a su izquierda, parecía seguirle de cerca, increparle. La escena era extraña, perturbadora. Una conversación se generaba a través de un pequeño altavoz que amplificaba cada una de las palabras que Grigorescu profería tras la imagen de Ceaucescu, reflexionando sobre el legado social y cultural de Rumanía tras la caída del comunismo en 1989 –con el derrocamiento y la ejecución del líder y su esposa. Esta acción registrada como parte del vídeo *Post-mortem dialogue with Ceaucescu* (2007) retomaba una conversación imposible con el antiguo dictador que Grigorescu había ensayado en un vídeo de 1978, una de sus piezas más notables, titulada precisamente *Dialogue with Comrade Ceaucescu*. Este vídeo producido aún bajo el régimen comunista, que circuló clandestinamente en entornos privados por mucho tiempo, mostraba al artista interpretando los roles del dictador y de sí mismo en un diálogo que interpellaba la política de un régimen que incentivó la pobreza, la corrupción y el abandono ¿Cuál es la dirección de esta revolución? parecía preguntar. ¿Progreso significa necesariamente progreso capitalista?

La producción de Ion Grigorescu es uno de los testimonios más significativos del proceso de transformación y desaparición del gobierno comunista rumano –y de los regímenes socialistas de Europa del Este– durante los años 70 y 80. Sus investigaciones visuales, aunque escasamente exhibidas durante aquellos años, ofrecen una vía de resistencia crítica al discurso totalitario, empezando formas efímeras de producción que combinan la ironía con el análisis social desde el propio cuerpo. El uso de la fotografía para registrar acciones en espacios privados se revela siempre como un comentario punzante sobre las condiciones de control cultural y el sistema de vigilancia promovidos por el poder oficial, y al cual

Grigorescu será también sometido cuando en 1982 es alejado de toda actividad pública hasta el derrocamiento del gobierno comunista.

The poor people are fending for themselves es la primera exposición individual del artista en Barcelona y es, sin duda, un importante primer acceso a una obra que recién en los últimos años ha empezado a obtener la atención que merece –este año tuvo una primera retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Varsovia. La exposición se compone de varias series recientes de fotografías donde se enlazan reflexiones en torno al territorio, el sujeto, la historia y la economía. Su serie *Emptying villages: history stops there because of not being civilized?* (2009) muestra imágenes de espacios rurales abandonados por el desplazamiento de los pobladores hacia las ciudades, señalando huellas y vestigios a través de lo que irónicamente denomina fotografías “arqueológicas” de “culturas no tan antiguas”, interrogando el tiempo y lugar de la historia y el modelo tradicional de progreso. Del mismo modo en otra serie, *Come, brothers, we have food!* (2009), se presenta la imagen de un árbol partido por la mitad, caído sobre la acera, contrapuesto a cinco fotografías donde el artista aparece caminando entre la vegetación y recogiendo frutos. A través de un acto banal Grigorescu contrapone la imagen de un aparente residuo urbano y formas de obtener alimento gratuitamente de la naturaleza, señalando la posibilidad de mirar el árbol desde una perspectiva distinta. Así su obra se mueve al nivel de los pequeños acontecimientos, responde ante ellos. Frente al modelo totalitario que entiende la política como el ejercicio de un aparato de poder, sus mínimas acciones infiltran y perforan toda gran consigna, construyendo un sistema circulatorio alterno de situaciones que reconfiguran permanentemente el mapa de posibilidades. Un hacer *político* que rechaza todo slogan o propaganda para ser sólo disidencia.



4 x *Gathering Plums*, 2007 y *Spread on Earth Plums*, 2009. De la serie: *Come, brothers. We have food!*, 2009. Cortesía de la galería.

THOMAS HIRSCHHORN: The Subjecters

MADRID
LA CASA ENCENDIDA

Metaphorisations of Realities

MÓNICA NÚÑEZ LUIS

Known for his sharp criticism of social, political and cultural events in



The One World, 2008. View of the the collective exhibition *Sphères*. Courtesy: Galerie Chantal Crousel, Paris.

the contemporary world, as well as for his uniquely Baroque displays, Thomas Hirschhorn (Bern, 1957) is showing, at La Casa Encendida in Madrid, a group of pieces that summarise his recent reflections on the current state of society. As usual, this artist seeks to encourage his audience from the most emotional side of the work, guided by a very clear objective: to benefit content over the final product, as can be seen in this exhibition.

Without doubt, the work of Hirschhorn leaves no-one indifferent. His pieces, which stand out on a visual level, and are defined by their monumental nature, go beyond the static approach adopted by audiences when considering an art work. The materials with which he constructs his work possess a strong conceptual weight, which takes on a metaphorical significance, and which is always ultimately based on his relationship with the essence of a series of questionable and reiterated aspects of today's life and culture. Because of this, Hirschhorn's aesthetics, which is characterised by everyday cheap and recycled objects, inexorably leads to reflection.

In *The Subjecters*, selected magazines, painted foam, adhesive tape, manga style dolls, pieces of plastic, photographs, wires and mannequins –mutilated and revealing huge perforations– offer an apocalyptic vision of a world which disappears and re-emerges as a result of our actions. These, which are linked to the immediate referentiality of the individual, also open the way –however contradictory it may seem– to faith, hope and truth. Two installations and six cabinets containing mannequins criticise a number of the elements that characterise consumer society –which is affected daily by violence, destruction and loneliness. However, the chaotic sense of the world which is conveyed by all of his works has been inserted into the exhibition space itself, which seems too small for the works on show. Upon entering the room the imposing *Black & White Hemisphere* (2008) overwhelms us, not only with its conceptual weight, but, especially, with its size, making it impossible to focus on a nearby, more visual piece, entitled *Subjecter* (2008), which cannot even be circumnavigated.

The message that Hirschhorn wants to convey to the audience is represented by *Ingrowth* (2009) and *4 Woman* (2008). The female mannequins which are contained in these two cabinets speak, from two complementary positions, about two individuals in a society who suffer the effects of a world in decay, but a world which still allows itself to dream. On the other hand, *Mono-Vitrine* (2008) and *Tool Vitrine* (2008) reveal new forms of the social being from the perspective of masculinity.

The clear conceptual power of each piece on show, along with the parallels of their contents, justifies a question regarding the number of works shown. The amount of works on display do not, in any instance, increase our understanding of the message which Hirschhorn is so keen to convey to an audience which would be grateful for a better layout and fewer pieces.

THOMAS HIRSCHHORN: The Subjecters

MADRID
LA CASA ENCENDIDA

Metaforizaciones de la realidad

MÓNICA NÚÑEZ LUIS

Conocido por su crítica incisiva en torno al acontecer político, social y cultural del mundo contemporáneo y por sus puestas en escena particularmente barrocas, Thomas Hirschhorn (Berna, 1957) muestra en La Casa Encendida de Madrid un conjunto de piezas que resumen sus reflexiones recientes sobre el estado actual de la sociedad. Como es costumbre, este creador busca incentivar al público a partir del carácter más emocional de la obra y guiado siempre por un objetivo muy claro, dar preeminencia al contenido sobre el acabado final, aspectos que pueden verse en la presente exposición.

El trabajo de Hirschhorn, sin duda, no deja indiferente a ningún espectador. Sus piezas, de pre-sencia visual llamativa o definidas por la monumentalidad, rompen el estatismo que suele asumir el público al enfrentarse al arte. Los materiales con los que construye sus obras poseen una importante carga conceptual, de orden metafórico, que siempre tienen como referente básico su relación con la esencia de cuestionables y reiterados aspectos de la cultura y la vida de hoy. Por ello, la estética de Hirschhorn, caracterizada por objetos de uso diario, reciclados y baratos, de manera ineludible, a la reflexión.

En *The Subjecters*, revistas escogidas, foam pintado, cinta adhesiva, muñecos manga, plásticos, fotografías, cables y maniqués –mutilados o con inmensas perforaciones– ofrecen una visión apocalíptica de un mundo que amenaza desaparecer y resurgir gracias a nuestras acciones. Éstas, asociadas a la referencialidad inmediata del individuo, también dan paso, contradictoriamente, a la fe, la esperanza y la verdad. Dos instalaciones y seis vitrinas con maniqués denuncian parte de los amplios aspectos que caracterizan a la sociedad de consumo, afectada en su coti-dianidad por la violencia, la destrucción y la soledad. El sentido caótico del mundo que se respira en todos los trabajos se ve trasladado al propio espacio de exposición, el cual se ofrece bastante pequeño para las obras exhibidas. Al entrar en la sala la imponente *Black & White Hemisphere* (2008) nos abruma

por su peso conceptual pero, sobre todo, por su tamaño y forma de colocarlo, quedando desplazado cualquier intento de atención sobre una pieza cercana y de mayor carácter estético, *Subjecter* (2008), que ni siquiera puede ser rodeada completamente para su observación.

Ejemplo representativo del mensaje que quiere trasladar Hirschhorn al público se distingue en *Ingrowth* (2009) y *4 Woman* (2008). Los maniqués femeninos que integran estas dos vitrinas hablan, desde dos perspectivas complementarias, de individuos de una sociedad que padecen la impronta de un mundo degenerado, pero también, soñador. Mientras que *Mono-Vitrine* (2008) y *Tool Vitrine* (2008) descubren otras formas del ser social desde la mirada de la masculinidad.



Tool Vitrine, 2009. Cortesía: Arndt & Partner Gallery y La Casa Encendida.

La evidente fuerza conceptual de todas las piezas exhibidas, además del paralelismo de sus contenidos, justifica el cuestionamiento del número de trabajos expuestos en la sala destinada para ello. En ningún caso, la cantidad de obras mostradas redunde en la mejor comprensión del mensaje que tan afanosamente quiere transmitir Hirschhorn a una audiencia que agradecería, sin duda, la mejor ubicación de las piezas y un número menor de ellas.

FRANCISCO RUIZ DE INFANTE

MADRID
GALERÍA ELBA BENÍTEZ

MARIANO NAVARRO

The last exhibition that Francisco Ruiz de Infante (Vitoria-Gasteiz, 1966) had in Madrid took place in 1995, at this same gallery, the Elba Benítez. The most recent chance to see some of his work was in 2000,



General view of the exhibition. Courtesy of the gallery. Photo: © Luis Asín.

at his stand in ARCO. It is a pity, therefore, that art lovers in Madrid have been disconnected, for so long, from what I consider to be one of the most important creative proposals on the international scene in the 21st century, regardless of the fact that the artist's appealing visual themes were formulated years ago.

Ruiz de Infante has embarked on the construction, if not of a parallel universe, of a world which follows its own rules, which may be as logical or arbitrary as those dictated by parliaments and universities, without deviation causing any sort of ideological rejection or acting in detriment of its cohesiveness.

The works by this artist, which were produced in the form of sequential, overlapping projects, regardless of the years between them, gradually reveal facts relating to individual and collective

behaviour, as well as deploying stage apparatus in which the latest technology coexists with waste materials.

Díptico animal [Animal Diptych] forms part of *BlueSky, Laboratorio de laboratorios* [BlueSky, Laboratory of Laboratories], an ambitious project which was shown in its final form at the Espacio Telefónica and the Centro Cultural de España in Buenos Aires. Its status is precisely that of a synchronisation laboratory. "It is necessary to understand that the exhibition spaces in the *BlueSky* project have been configured to become the ultimate setting for the transmission and communication of experience", says Nekane Aramburu, the show's curator.

In its Madrid version, when the gallery doors open, visitors are immediately surprised by the darkness and the furious sound of dogs barking coming from an adjoining room, from which we catch a glimpse of a video. Upon entering the small space, we find several chairs and notice that one of the walls has a hole drilled into it; if we peer through, we can see the mirror reflection of a room in which the members of a pack of dogs move around nervously. They are all the same, like clones of a universal template. Every few seconds, a range of numbers appear above their agitated heads, confusing the spectator and causing the animals to be stop moving.

The next room, whose access is indicated in the first, although it is blocked by an ephemeral wooden construction, is the laboratory in which the images we have just seen are created; in fact, there is even a mini-screening of the same video playing on one of the tables. Simultaneously, a cubicle offers its own elements: an open cage, from which we can hear a series of unidentifiable and disturbing sounds; two work benches holding technological equipment, and a sort of small pen which prevents access to the space where the video is being projected.

At the end of the corridor, onto which the two rooms open, is a series of schematic drawings and inscriptions, handwritten in a way which reminds us of our childhood, that whisper a statement which seemingly describes the entire installation: "When we do not give a rat its reward, it learns faster, it adapts to things better and becomes more intelligent than the other animals in the cage."

This diptych –whose heading is enough to take us back to some of the early and most penetrating metaphors by this artist, such as his "false twins"–, in which spaces, manipulation and control posts, images and even the number of open or closed cage doors are duplicated, offers no reward other than intelligence, that journey to an edge or a limit where the wounded alteration of our senses alights on the violent tangle of the net of agreements and deceptions, the truths and stories which configure what we call reality.

FRANCISCO RUIZ DE INFANTE

MADRID
GALERÍA ELBA BENÍTEZ

MARIANO NAVARRO

La última comparecencia de Francisco Ruiz de Infante (Vitoria-Gasteiz, 1966) en Madrid y en esta misma galería, Elba Benítez, fue en 1995; la ocasión más reciente de ver algo de su trabajo ha sido en sucesivas comparecencias en su stand de ARCO. Ha de lamentar, por tanto, el aficionado madrileño su casi desconexión con la que considero una de las propuestas creativas de mayor calado de la escena internacional del nuevo siglo, por más que sus atrayentes argumentos visuales fuesen formulados años antes.

Ruiz de Infante se ha propuesto la construcción si no de un mundo paralelo al nuestro, sí de uno que obedece al dictado de sus propias leyes, pudiendo ser éstas tan lógicas o arbitrarias como las dictadas en parlamentos y cátedras, sin que su desvío implique ningún tipo de rechazo ideológico o de trastorno de su cohesión.

Desarrollados a modo de proyectos secuenciales, que se imbrican uno con otro, incluso con años de distancia entre sus momentos de realización, sus trabajos han ido detallando tanto relatos referentes a la conducta individual o colectiva, como desplegando un aparato escenográfico en el que conviven la alta tecnología y los materiales de deshecho.

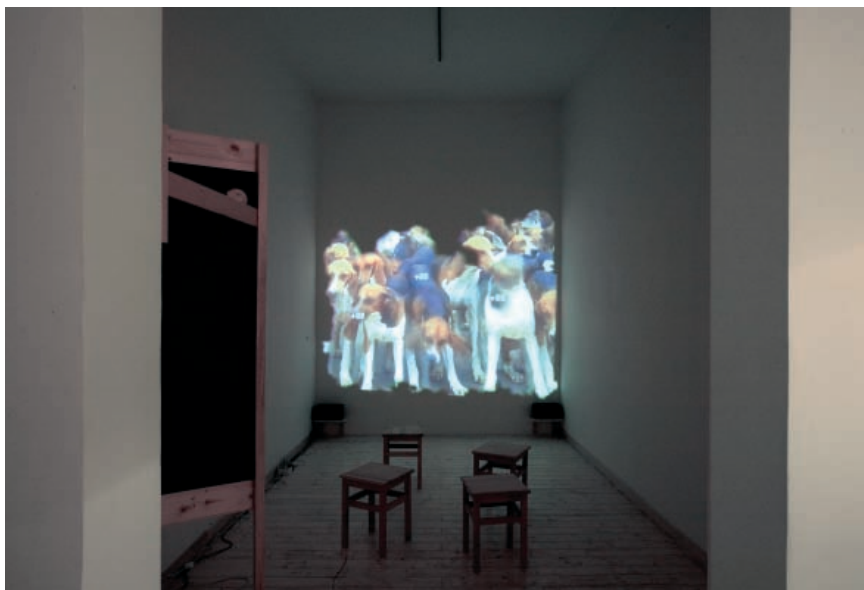
Díptico animal se inscribe en *BlueSky*, Laboratorio de laboratorios, un ambicioso plan de trabajo, ya mostrado en su primera composición definitiva en el Espacio Telefónica y el Centro Cultural de España en Buenos Aires. Su situación es, precisamente, la de Laboratorio de sincronizaciones. “Es preciso entender que los espacios expositivos del proyecto *BlueSky* se han configurado para convertirse en el lugar último de la transmisión y la comunicación de la experiencia”, afirma Nekane Aramburu, comisaria de la exposición.

En su versión madrileña, al abrir la puerta de la galería sorprenden de inmediato la oscuridad ambiente y el furioso ladrido de los perros que procede de la sala inmediata, en la que columbramos un vídeo. En el reducido espacio de la misma hallamos unas cuantas sillas y un hueco taladrado en el muro por el que, mediante su reflejo en un espejo, nos llega la proyección de un recinto en el que se mueven inquietos los integrantes de la jauría –todos ellos idénticos entre sí, cual clones de un modelo universal–. A intervalos, aparecen sobrescritas sobre sus agitadas cabezas cifras variables, que confunden la

atención del espectador, y por las que se detiene bruscamente el movimiento de los animales.

La habitación contigua, cuyo acceso aparece indicado desde la primera, y a la vez interrumpido o vedado por efímeras construcciones de madera, es el laboratorio en el que se generan las imágenes que hemos visto –de hecho hay una miniproyección del mismo vídeo en una de las mesas–, a la vez que un cubículo ofrece sus propios elementos significativos: una jaula abierta, de la que proceden nuevos sonidos inidentificables, pero igualmente inquietantes; dos bancos de trabajo, con instrumental tecnológico y una especie de corralito que impide el acceso al hueco por el que se emite la proyección.

Al término del pasillo al que se abren las dos salas, unos dibujos esquemáticos y unas leyendas caligrafiadas con letra que remite a la infancia, nos susurran un aserto que parece orientar la instalación en su totalidad: «Cuando no damos a una rata su recompensa, aprende



Díptico Animal (aula), 2009. Cortesía de la galería. Foto: © Luis Asín.

más rápido, se adapta mejor, se vuelve más inteligente que los otros animales de la jaula».

Ciertamente, este díptico –cuyo mero enunciado nos devuelve algunas de las primeras y más penetrantes metáforas del artista, como “los falsos gemelos”– en el que se duplican espacios, puestos de manipulación y control, imágenes, incluso el número de puertas abiertas o cerradas de las jaulas, no tiene más recompensa que la inteligencia, ese llevarnos a un borde o límite donde la alteración herida de nuestros sentidos hace luz en la violenta espesura de la red de acuerdos y engaños, de realidades y cuentos que configuran lo que consideramos lo real.

OSCAR NIEMEYER

MADRID
FUNDACIÓN TELEFÓNICA

Curve and Line on a Plain to Inhabit the World

PEDRO MEDINA

A retrospective exhibition on Oscar Niemeyer requires us to position ourselves at the heart of the question regarding last century's approach to *planning* the world. When doing this, one cannot escape the hugely important figure that was Le Corbusier. With regards to this, it is worth remembering the visit of the young Corbusier to Berlin, when he observed that this metropolis was a huge "machine", a fact he was forced to accept if he wanted to be truly contemporary. Another important figure, Mies van der Rohe, also revealed the trend toward a universal form, showing the city under the principle of reproducibility, by using easy-to-repeat modules. In this way, he responded to a

mass architecture, yet, by doing this, the urban form was rendered abstract.

However, it is interesting to recall what Gropius said to Niemeyer when he visited the Casa das Canoas: "the house is pretty, but it cannot be reproduced". This sentence summarises the way in which the Brazilian architect was identified with the essential premises of modernity in the field of architecture, although this expectation was frustrated by establishing a radical distance from the trend which favoured the unlimited reproduction of identical modules which could be used anywhere in the world. As Niemeyer said, "I am unique" and, therefore, "my house must be unique".

In fact, Niemeyer adopted the artistic plasticity which Le Corbusier had combined with functionality, but, following his 1939 Brazil Pavilion, he began to take, along with Lúcio Costa, another step within this movement, generating his own grammar, which, following his Pampúlha complex (1940) limited the virtues of the straight angle which had been postulated by Le Corbusier in order to accept as his essential element a free and sensuous curve, thus changing the appearance and expressive capacity of reinforced concrete, and therefore, the relationship between architecture and structure.

The self-taught and hugely unusual architect Hundertwasser stood at the antipodes of the modern movement. Regardless of other considerations, it is worth remembering his basic principle: "the straight line is immoral", because it does not exist in nature. This quasi-religious premise forms part of the organicism of which Niemeyer is one of the most important examples, along with Alvar Aalto, and which can be traced back to the conflicts set out in Boullée's theory, according to which architecture imitates nature. In addition, the Brazilian architect adopted a monumental style which would find its greatest expression in the building of Brasília.

In this way, keeping track of Niemeyer during this journey means taking part in the Utopia of a new world, beyond the planning of a large capital city. It is an ethos, a starting point for "young communities" –as pointed out by Darcy Ribeiro–, adopting as its main principle an approach to life which can be summarised in Niemeyer's words, thus: "the most important thing is not architecture, but life, friends, and this unfair world which we must change". Le Corbusier recognised Niemeyer's huge act of generosity when he gave in to his requests during the United Nations project, and also relaxed the angularity of his last works, but, above all, they agreed that "knowing how to inhabit is the big question, and it is something that no one can teach us".

The *leitmotiv* of this exhibition is the dream of a new society, which explains why it has a didactic and humanising character, conveying the architect's personal approach through his way of working. In this way, it becomes clear that it is necessary to reflect on the forms of inhabiting, and to realise that this cannot be done without large doses of passion and generosity.



Palácio da Alvorada (Brasília). Courtesy: Fundación Telefónica and Acervo Instituto Moreira Salles.
Photo: Marcel Gautherot.

OSCAR NIEMEYER

MADRID
FUNDACIÓN TELEFÓNICA

Curva y línea sobre plano para habitar el mundo

PEDRO MEDINA

Una retrospectiva sobre Oscar Niemeyer implica situarnos en el centro de la pregunta sobre las formas de proyectar el mundo durante el último siglo. Y al hacerlo, es indudable que aparece otra figura de referencia: Le Corbusier. Al respecto, convendría recordar la visita del joven Le Corbusier a Berlín, momento en el que percibió esta metrópolis como una gran “máquina”, hecho que debía asumir para ser contemporáneo. Otro personaje como Mies van der Rohe también hizo evidente la tendencia hacia una forma universal, apareciendo la ciudad bajo el principio de reproducibilidad, al actuar por medio de módulos repetibles. Responde así a una arquitectura de masas, pero en ese tránsito se hace abstracta la forma urbana.

Sin embargo, es elocuente el comentario que realizó Gropius a Niemeyer cuando visitó la casa de las Canoas: «la casa es bonita, pero no es multiplicable». En esta frase se resume cómo el arquitecto brasileño era identificado con las premisas fundamentales del movimiento moderno en arquitectura, pero esta expectativa se veía frustrada al marcar una distancia radical de esa tendencia a la reproducción ilimitada de módulos iguales aplicables a cualquier lugar del mundo. Como reconoció Niemeyer: «Yo soy único» y, por tanto, «mi casa tiene que ser única».

En efecto, Niemeyer asume la plasticidad artística que Le Corbusier supo integrar a la funcionalidad, pero a partir del Pabellón de Brasil de 1939 empezó a mostrar, junto a Lúcio Costa, un paso más dentro de este movimiento, generando una gramática propia que, claramente a partir del complejo Pampúlha en 1940, limita las virtudes del ángulo recto predicadas por Le Corbusier para aceptar como elemento primordial una curva libre y sensual, cambiando así la apariencia y las capacidades expresivas del hormigón armado y, por ende, la relación entre arquitectura y estructura.

En las antípodas del movimiento moderno se sitúan personajes como ese artista autodidacta y tremendamente particular que es Hundertwasser. Al margen de

otras consideraciones, cabe recordar su principio esencial: «la línea recta es inmoral», pues no existe en la naturaleza. Esta premisa casi religiosa se sitúa dentro de un organicismo del que Niemeyer es una de las grandes referencias, junto a Alvar Aalto, y que se puede remontar hasta conflictos recogidos en la teoría de Boullée, según la cual la arquitectura imita a la naturaleza. Además, el arquitecto brasileño asume en este tránsito una monumentalidad que adquirirá su máxima expresión en la construcción de Brasilia.

De esta forma, seguir a Niemeyer en este periplo es participar de la utopía de un nuevo mundo, más allá de la proyección de una gran ciudad capital. Es *ethos*, el punto de partida para los “pueblos jóvenes” –como reconocía Darcy Ribeiro–, adoptando como principio una disposición de vida que se resume –en palabras de Niemeyer– en la afirmación: «La cosa más importante no es la arquitectura sino la vida, los amigos, y este mundo injusto que hay que cambiar». Le Corbusier reconoció la gran generosidad de Niemeyer al ceder en el proyecto de la sede de las Naciones Unidas y también relajó la angulosidad de sus últimas obras, pero sobre todo compartieron que «saber habitar es la gran cuestión y nadie nos la enseña».

Siendo el sueño de una nueva sociedad el *leitmotiv*, se entiende que esta exposición tenga un carácter didáctico y humanizador, imponiéndose la impronta personal del creador a través de su forma de trabajar. Así, se entiende que es necesario reflexionar sobre las formas de habitar y que no podremos hacerlo sin unas grandes dosis de pasión y generosidad.



Museu de Brasília. Foto: Lauro Cavalcanti. Cortesía: Fundación Telefónica.

JORDI COLOMER

MADRID
GALERÍA JUANA DE AÍZPURU

LUIS FRANCISCO PÉREZ

The obvious interest and concern displayed in the last few years by Jordi Colomer with regards to the moving image should not lead us to see these video works (as well as his continuing photography work) as a break from the production which defined his aesthetic discourse, first formulated between 15 and 20 years ago. Those works, which could be described as “sculptural”, or, more precisely, as studies



HÉROES (para México), 2009. Courtesy: Galería Juana de Aizpuru.

where volume, the central axis and catalyst of their “physicality”, both as *things* and as visual images, moved the semantics of his architectural signature (in the word’s double sense of “construction” and “aesthetic discourse”) toward signifiers, or “territories”, enriching its meaning as they moved away from that initial interpretation, that first “understanding”.

The two films, both entitled *Avenida Ixtapaluca*, form the axis around which this latest exhibition of the work of Colomer in Madrid revolves. They are pieces created “today”, yet they maintain what can only be described as a constructive dialogue with “yesterday”, a time which, in the same way as can be seen in Klee’s *Angelus Novus*, needs to focus on the future, without losing sight of a past in which ruins become the breeding ground for the crystallisation of new forms, new architectures. In a sense, there is something of that *Angelus* in the helicopter employed by the artist when filming the desolate geography of a working-class neighbourhood on the outskirts of the Mexican capital. It is as if Jordi Colomer’s gaze, somewhere between omniscience and panoptics, needed that “height” in order to shoot his films (not only to anthropologise his own aesthetic discourse, which is an equally important issue, but to divert the referential “illusion” toward a set of concerns which have more to do with social and cultural criticism). In this way, he produces magnificent “takes” of a visual discourse which is dominated (as is always the case in the work by this Barcelona artist) by the desire to reveal the contradictions of the “imagery of the modern”; I am aware of how reckless it may seem to apply such a problematic frontispiece (which speaks volumes at the same time as it says nothing) to the extraordinarily complex and polyhedral body of work of Jordi Colomer.

Along with the two works, mentioned above, which make up *Avenida Ixtapaluca*, two other pieces stand out: *Héroes (para México)* [Heroes (For Mexico)] and *Pozo Almonte*, both of which are photographs revealing the architecture of the paradoxes and impossibilities of modernity. While in the first the artist has captured a pile of piñatas, paying homage to the Mexican Baroque, in the second he traces a funereal city set in a lost area of the north Chilean desert. *Héroes (para México)* examines the transformation of popular elements, as demanded by modernity –the piñatas recreate the figure of Buzz Lightyear, the astronaut from the film *Toy Story*, and, in order to better understand this paradox, it should be noted that piñatas were created as bait for the evangelisation of pre-Columbian communities, which was no less significant than the one Hollywood has pursued since it was first founded-. For its part, *Pozo Almonte* does not reveal any sort of (visual) paradox or contradiction, and instead remains rooted in a desolate and sad desire: the need to create something, anything, to offer eternal rest, from the purest of voids. Both pieces are, I repeat, architectures of the imaginary which operate on the basis of popular connections and rational demands, with both of these projecting an idea of Truth beyond its ambiguous metaphysics, beyond its ontological reality, beyond the (necessary) traps of Art and Aesthetics. This is, and always has been, Jordi Colomer’s concern when creating his magnificent body of work.

JORDI COLOMER

MADRID
GALERÍA JUANA DE AÍZPURU

LUIS FRANCISCO PÉREZ

El manifiesto interés y preocupación por la imagen en movimiento de Jordi Colomer durante los últimos años no debería llevarnos a contemplar estos trabajos en vídeo (así como la nunca abandonada fotografía) como un corte respecto a las obras fundacionales de su discurso estético realizadas entre quince y veinte años atrás. Obras aquellas, se recordará, que bien se pueden definir perfectamente como “escultóricas” o para ser más precisos: como estudios donde el volumen, eje central y catalizador de su “física” en tanto que cosa e imagen visual, desplazaba la semántica de su impronta arquitectónica (en su doble sentido de “construcción” y discurso estético) hacia significantes, o “territorios”, que más enriquecían su sentido cuanto más se alejaban de su inicial reconocimiento, de su primera “comprensión”.

Las dos películas, tituladas ambas *Avenida Ixtapaluca*, y que conforman el eje vertebrador de esta última exposición de Colomer en Madrid, son obras creadas en un “hoy” pero que mantienen una dialéctica constructiva, nunca mejor expresado, con un “ayer” que, al igual que el *Angelus Novus* de Klee, necesita proyectarse hacia el futuro sin poder retirar la mirada de un pasado donde la ruina se transforma en humus para la cristalización de nuevas formas, de nuevas arquitecturas. Bien mirado, hay algo de este *Angelus* en ese helicóptero que el artista utiliza para filmar la desolada geografía de un barrio popular en la periferia de la capital mexicana, como si la mirada de Jordi Colomer, entre omnisciente y panóptica, necesitara de esa “altura” para filmar (y no únicamente para antropologizar el propio discurso estético, cuestión no menos importante; o para desviar la “ilusión” referencial hacia una problemática más cercana a las críticas social y cultural) las magníficas “tomas” de un discurso visual dominado, como ha ocurrido siempre en la obra del artista barcelonés, por el interés en demostrar las contradicciones del “imaginario de lo moderno”, y soy consciente de lo atrevido que pueda resultar ceñir tan problemático frontispicio (que por igual dice mucho y nada) a el extraordinario (por complejo y poliédrico) trabajo de Jordi Colomer.

Junto a las dos obras que conforman

Avenida Ixtapaluca, recién comentadas, dos trabajos más retienen nuestra atención: *Héroes (para México)* y *Pozo Almonte*, fotografías ambas que son arquitecturas de la paradoja e imposibilidades de lo moderno. Si en la primera el artista fotografía un amontonamiento de piñatas rindiendo homenaje al barroco mexicano, en la segunda rastrea una ciudad funeraria situada en una perdida ciudad del norte desértico chileno. *Héroes (para México)* plantea la transformación de lo popular que la modernidad exige para su propia supervivencia –las piñatas recrean la figura de Buzz Lightyear, el astronauta surgido de la película *Toy Story*, y para mejor entender esta paradoja anotemos que las piñatas fueron creadas como anzuelos para la evangelización de los pueblos precolombinos, una no menor evangelización que la que Hollywood ha perseguido desde sus inicios–. A su vez, *Pozo Almonte* no plantea (visualmente) paradoja o contradicción alguna, pero se mantiene en un bajo fondo de desolado y triste deseo: la necesidad de crear algo, lo que sea, para el descanso eterno, desde la más puritita nada. Ambas obras son, insistimos, arquitecturas de lo imaginario que operan mediante encadenamientos populares y exigencias racionales, y ambos condicionantes proyectan una idea de Verdad más allá de su ambigua metafísica, más allá de su realidad ontológica, más allá de las (necesarias) trampas del Arte y la Estética. No ha sido nunca otra la preocupación de Jordi Colomer a la hora de crear su magnífica obra.



Avenida Ixtapaluca (houses for Mexico), 2009. Cortesía: Galería Juana de Aizpuru.

ISIDORO VALCÁRCCEL MEDINA: Otoño de 2009

MADRID
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA (MNCARS)



Detalle del acceso a la exposición. Courtesy: MNCARS.

Elogio del detalle

PEDRO MEDINA

Foucault admiraba aquellos momentos en los que un autor permanecía en el corazón de una cuestión manteniéndose indefinidamente en su límite. Esa podría ser la disposición que ha caracterizado a Isidoro Valcárcel Medina, quien ha sabido cuestionar como pocos los márgenes de lo que consideramos arte. Por ello mismo, este *Otoño de 2009* ha despertado gran expectación como oportunidad de ver la obra de un artista que siempre ha huido del mercado y pocas veces ha sido “institucionalizado”.

No obstante, siempre ha sido accesible, pero sabiendo que cada obra tiene un tiempo y espacio específico, de ahí la dificultad de una retrospectiva, como se intentó en *Ir y venir*, comisariada por José Díaz Cuyás. Y es que un acto de memoria basado en la exhibición de obras que ya fueron, además de aburrirle, carecía de sentido. Por lo que era elemental concebir una nueva pieza, que adoptó la forma de miles de fichas en las que definió los conceptos del arte en paralelo a un “tiempo” y un “contratiempo” (que explicitaban cómo fue creada la obra y cómo era vista en ese presente) a través de un periplo cambiante entre Barcelona, Murcia y Granada.

Esta idea de viaje-tránsito conlleva otro par necesario: el papel activo del espectador, a pesar de que el mismo Valcárcel Medina defina en ocasiones un «arte de participación pasiva». Ese momento de enfatización del espectador fue aún más evidente con la deriva de la obra *Ir y venir*. Coherente con su trayectoria, el artista murciano rechazó las ofertas de compra de este trabajo. Así, en vez de terminar museizada, la pieza fue fragmentada y desperdigada entre todos aquellos que se habían interesado por su obra. Pero es indicador de nuestra miseria que buena parte de *Ir y venir* nunca fuera compartida, por lo que su destino final fue ser enterrada, convirtiéndose en una memoria oculta cuya única continuación posible es que inspire otra obra.

Este precedente ya da la medida de una peculiar disposición vital, indicando muchas de sus características clave en la línea de esa “circunstancia” que rige *Otoño de 2009*. Así, su carácter efímero y contrario al mercado parecen destinarlo a una invisibilidad sobre la que surge su figura como mito, hecho que en buena medida es alimentado por una autorreferencialidad que, en el fondo, no hace más que reivindicar lo “perogrullesco”, para descubrir realidades que siempre han estado ahí, aunque no fuéramos capaces de reconocerlas.

Otoño de 2009 viene marcado por la discontinuidad de unas estaciones o circunstancias, es decir, los acontecimientos se suceden a través de todo el otoño, lo que sumerge al espectador en una búsqueda que promete cierta incompletitud. No obstante, todo ello se cifra en una condición: por encima de su fugacidad, emerge una atención al detalle que demanda dedicación por parte del espectador, quien se verá recompensada si respeta el tiempo de esta exposición.

Un elenco, probablemente parcial, registra como “circunstancias”: las visitas a las intervenciones exteriores sobre los edificios del Reina Sofía: (Sabatini, Nouvel, Palacio de Cristal y Palacio de Velázquez); libros con minuciosos planos sobre la distribución de la colec-

ción; marcapáginas; audioguías; un proyecto para una retrospectiva; una proyección con la que acercarnos a la experiencia del blanco; salas en distintas plantas en las que pueden aparecer elementos inesperados como un reloj o un perfume; carteles sobre bancos advirtiendo «Cuidado con la pintura» en más de un sentido; apertura al público de las carboneras del museo y de la quinta edición de *Hecho en casa*, exposición protagonizada por los empleados del museo... En suma, toda una serie de propuestas que invitan a repensar nuestra relación con el arte y, sobre todo, con la institución que lo alberga.

Sin duda, uno de los eventos más señalados se desarrolló únicamente entre los días 1 y 3 de octubre bajo el nombre *Proyecto para una retrospectiva. III Centenario de la última exposición en el claustro de la Annunziata de Florencia*, al que se accedía a través de la tercera planta del museo, prácticamente vaciada para la ocasión. Se descubría entonces, más que una retrospectiva, un particular gabinete de las maravillas con varias de sus obras, finalmente enmarcadas, aunque no como claudicación a la dialéctica museizante de la institución, sino con un sentido: poder rememorar la segunda exposición realizada por un príncipe toscano. Bajo esta atmósfera se documentan proyectos que no son sino la prueba de un autor que es todo actitud y rigor, sorteando y concediendo al mismo tiempo la idea de retrospectiva.

Esta breve exposición de obras pasadas se entiende, además, dentro de ese proceso de meditación sobre el museo que tiene como pieza más estable una extraordinaria audioguía, con los comentarios de Valcárcel Medina, que siguen la nueva ordenación de la colección del Reina Sofía. Esta nueva disposición, principalmente su primera mitad, privilegia una forma didáctica de interpretar la relación que siempre se crea entre la experiencia de una época y los lenguajes que ésta genera. Ello le da motivos al artista para examinar con inquisitiva mirada de experto –y con buenas dosis de poesía y sentido común– un contexto expositivo en transformación, como cuando habla de Chillida aunque el espectador halle su sala cerrada, y una manera de entender y mostrar el arte, reconociendo los aciertos pero también las dificultades y las ausencias. Aun así, lo que resulta más emocionante es la forma que tiene de estudiar los detalles de las obras, transitando las épocas con advertencias que son fracciones de un ideario: «cuan-



VALCÁRCCEL MEDINA durante la “circunstancia” en el Parque del Retiro. Cortesía: MNCARS.

do la realidad no funciona del todo, siempre hay algo subrepticio que ofrecer», mientras comparte la fascinación que produce la contemplación de la barandilla de un cuadro o el lugar por el que escapa nuestra humanidad.

Ésta es una mirada que implica necesariamente un *tempo* opuesto al del “vértigo de nuestra civilización”. Solamente así trasciende el detalle y se desvela lo evidente, que, precisamente por serlo, suele ser despreciado, como si no existiera. Cuando eliminamos las obras, aparece otra: el edificio; cuando abrimos la puerta a otros espacios, descubrimos procesos privados del museo; cuando intervenimos en ellos, surge un campo de posibilidades. El problema es que para un público con alma de turista, o para quien no esté dispuesto a amar la vida en el detalle, la exposición pasará desapercibida, no pudiendo recorrer desde otro punto de vista la colección, ni descubrir el eco en el centro de las carboneras.

Por último, es significativo el hecho de haber decidido que no exista un catálogo que registre todo este proceso. La consecuencia es obvia: lo único que quedará será la experiencia del espectador, una imagen residual en la que habrá desaparecido la representación de la realidad objetiva ante la presencia de unas “circunstancias” que descubren una obra que es única, igual que nuestra vivencia, más allá de cualquier interpretación canónica o pretendida univocidad.

ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA: Otoño de 2009

MADRID
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA (MNCARS)



VALCÁRCEL MEDINA Courtesy: MNCARS.

In Praise of the Detail

PEDRO MEDINA

Foucault admired the moments in which an author managed to remain at the heart of an issue whilst staying indefinitely outside it. This could well be the attitude which has characterised the work of Isidoro Valcárcel Medina, who has known, like few others, how best to question the boundaries of what we consider to be art. Because of this, *Otoño de 2009* [Autumn, 2009] has given rise to a great sense of expectation, as it is a chance to see the work of an artist who has always avoided the market, and has been “institutionalised” on very few occasions.

Despite this, his work has always been accessible, although each of his pieces belongs to a specific time and space, which makes it difficult to organise a retrospective exhibition of the artist’s work, as was attempted with *Ir y venir* [Coming and Going], curated by José Díaz Cuyás. The fact is that an act of memory based on the exhibition of works from the past, in addition to being boring, was pointless. Because of this, it was essential to create a new piece, which took on the shape of thousands of cards in which he defined art concepts in parallel to a “time” and a “counter-time” (which specified the way in which the work was created and the way it was seen in the present) by means of a journey between Barcelona, Murcia and Granada.

This idea of journey-transit entails another necessary pairing: the active role of the viewer, despite the fact that Valcárcel Medina himself occasionally refers to “passive participation art”. This emphasis on the viewer’s role became even more noticeable with the work *Ir y venir*. In line with his entire career, the artist from Murcia rejected all offers to purchase this work. Therefore, instead of finishing its days in a museum, the piece was divided up between all of those who had expressed an interest in his work. However, it is indicative of our selfishness that a large part of *Ir y venir* was never shared, so that its final fate was to be buried, becoming a hidden memory whose only possible continuation would be as the inspiration for another work.

The above should give readers an idea of this artist’s unusual disposition, as well as hinting at many of the key characteristics of the “circumstance” which rules *Otoño de 2009*. Therefore, its ephemeral and anti-market nature seem to irrevocably lead it toward an invisibility from which his legendary status has emerged, a fact that, to a large degree, has been nurtured by a self-referentiality which, deep down, does nothing but defend the “platitudinous”, to reveal situations which have always been there even if we were not able to see them.

Otoño de 2009 is defined by the lack of continuity of the seasons and circumstances, i.e., the events which take place throughout the autumn, plunging the viewer into a search which promises a certain level of incompleteness. However, all of this is summarised in a single condition: above and beyond its fleetingness an attention to detail emerges, which demands a certain amount of dedication on the part of the viewer, who will be rewarded if he or she respects the tempo of this exhibition.

A probably incomplete list registers as “circumstances” the

visits to the exterior interventions on the buildings of the Reina Sofía (Sabatini, Nouvel, Palacio de Cristal and Palacio de Velázquez); books with detailed plans of the distribution of the collection; bookmarks; audio guides; a project for a retrospective show; a screening which brings us closer to the experiences of white; rooms on different floors where we can find unexpected elements, such as a watch or a scent; notices on benches displaying the warning “mind the paint”, in every sense of the word; public access to the museum’s coal bunkers and to the fifth edition of *Hecho en casa* [Homemade]; and an exhibition starring the museum’s staff. All in all it is an extensive series of proposals which invite us to rethink our relationship with art, and, particularly, with the institutions which house it.

Without a doubt, one of the most noteworthy events in this show took place between the 1st and the 3rd of October, under the name *Proyecto para una retrospectiva. III Centenario de la última exposición en el claustro de la Annunziata de Florencia* [Project for a Retrospective. 3rd Centenary of the Last Exhibition at the Cloister of the Florence Annunziata], which could only be accessed from the third story of the museum, and had been left almost entirely empty for the occasion. At this point, visitors discovered, not a retrospective show, but a unique curiosity cabinet containing several of his works, which had, at long last, been framed, although this did not constitute a surrender to the institution’s museifying dialectics, but rather, it had a specific meaning: to commemorate the second exhibition organised by a Tuscan prince. This atmosphere surrounded the documentation of projects which proved that this artist is pure attitude and rigour, simultaneously avoiding and fulfilling the idea of a retrospective show.

The brief exhibition of past works can also be interpreted within the process of reflection regarding the museum, which is most resolutely represented by an extraordinary audio guide with the comments of Valcárcel Medina, which follows the new layout of the Reina Sofía collection. This new arrangement, particularly its first half, benefits a didactic way of interpreting the relationship which is always established between the experience of a time and the languages generated by it. This motivates the artist to examine, with the inquisitive gaze of an expert –and with a healthy dose of poetry and common sense– an exhibition context undergoing transformation, as can be seen when he speaks about Chillida (although the viewer will find the room of this artist to be closed), as well as

his way of understanding and showing art, recognising the successes, but also the difficulties and absences. However, what is most exciting is the way he has of studying the details of the works, moving from time to time with warnings which are like slivers of an ideology: “when reality doesn’t entirely work, there’s always something surreptitious”, as he shares his fascination for the railing around the painting, or the place through which our humanity escapes.

His gaze unavoidably implies an opposite tempo to that of the “vertigo of our civilisation”. Only in this way can he go beyond the details to reveal that which is obvious, and which, precisely because of this, tends to be disregarded, as if it did not exist. When we remove the works, another emerges: the building; when we open the door to other spaces, we discover the museum’s private processes: when we intervene in these, an entire range of possibilities emerges. The problem is that, for an audience with a tourist soul, or for anyone who is not willing to love life in the details, the exhibition will pass by unnoticed, as it will be impossible to enjoy it from a different perspective, to listen to the echo at the heart of the coal bunkers.

Lastly, it is significant that there is no catalogue keeping track of this process. The results are clear: the only thing which will remain will be the viewer’s experience, a residual image in which the representation of objective reality will have disappeared in a set of “circumstances” which will reveal a unique work, as unique as our experience, beyond any canonical interpretation or attempted single voice.



Detail of the “circumstance” *Hecho en casa*. Courtesy: MNCARS.