ARTECONTEXTO

ARTE CULTURA NUEVOS MEDIOS

ART CULTURE NEW MEDIA

Dossier: COLECTIVOS ARTÍSTICOS EN LATINOAMÉRICA / ART COLLECTIVES IN LATIN AMERICAN
(Argentina, Brasil, México, Perú, Colombia, Venezuela, Centroamérica)
JUAN MUÑOZ • J. ÁLVARO PERDICES • CiberContexto + Info + 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.
info@artecontexto.com

Asistente editorial / *Editorial Assistant:*
Natalia Maya Santacruz

Directora de Publicidad / *Advertising Director:*
Marta Sagarmínaga
publicidad@artecontexto.com

Directora de Relaciones Internacionales
International Public Relations Manager:
Elena Vecino

Administración / *Accounting Department:*
Carmen Villalba
administracion@artecontexto.com

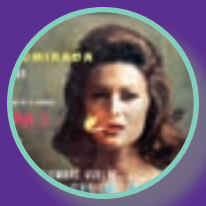
Suscripciones / *Subscriptions:*
Pablo D. Olmos
suscripciones@artecontexto.com

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 Juan Sebastián Cárdenas



Colaboran en este número / *Contributors in this Issue:*
Ana Longoni, María Inés Rodríguez, Catalina Lozano, André Mesquita, Eva Grinstein, Bárbara Perea, Miguel López López, Fernando Escobar, Mónica Nuñez Luis, Tamara Díaz Bringas, José Manuel Costa, Micol Hebron, Marcela Uribe, Brian Curtin, Agnaldo Farias, Fernando Llanos, Uta M. Reindl, Filipa Oliveira, Kiki Mazzucchelli, Joana Neves, Chus Martínez Domínguez, Itxaso Mendiluze, Chema González, Juan S. Cárdenas, Santiago B. Olmo, Susana Serrano, Pedro Medina, Suset Sánchez, Alicia Murría, Mireia Antón, Luis Francisco Pérez, Juan Carlos Rego de la Torre.

ARTECONTEXTO

ARTECONTEXTO arte cultura nuevos medios
es una publicación trimestral de ARTEHOY Publicaciones y Gestión, S.L.

Impreso en España por Técnicas Gráficas Forma
Producción gráfica: El viajero / Eva Bonilla. Procograf S.L.
ISSN: 1697-2341. Depósito legal: M-1968–2004

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

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

© de la edición, ARTEHOY Publicaciones y Gestión, S.L.
© de las imágenes, sus autores
© de los textos, sus autores
© de las traducciones, sus autores
© de las reproducciones, VEGAP. Madrid 2008

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 2008. Esta revista ha recibido una subvención de la Comunidad de Madrid para el año 2007.

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.

SUMARIO / *INDEX* / 18

5 **Primera página / *Page One:***
Trabajando en compañía / *Working together*
ALICIA MURRÍA

6 **Dossier**
Colectivos artísticos en Latinoamérica / *Art Collectives in Latin America*

7 **Antecedentes / *Antecedents***
Notas sobre los colectivos artísticos en América Latina: años 70 y 80
Notes on art collectives in Latin America: the 1970s and 80s
ANA LONGONI

15 **Panorama actual / *Current Scene***
Libre asociación... *Free Association...*
MARÍA INÉS RODRÍGUEZ Y CATALINA LOZANO

23 **Brasil / *Brazil***
Acción en tiempo real / *Real-time action*
ANDRÉ MESQUITA

29 **Argentina**
Generación 2000: reunidos para construir comunidad / *Generation 2000: building community together*
EVA GRINSTEIN

34 **México / *Mexico***
Arte y acción colectiva en México / *Art and Collective Action in Mexico*
BÁRBARA PEREA

42 **Perú / *Peru***
Acciones comunes / *Shared actions*
MIGUEL LÓPEZ LÓPEZ

46 **Colombia**
Glocalizados y desrealizados / *Glocalised and unrealised*
FERNANDO ESCOBAR

50 **Venezuela**
Arte colectivo: efervescencia y transformación / *Collective art: effervescence and transformation*
MÓNICA NÚÑEZ LUIS

58 **Centro América / *Central America***
Nueve, no 18: otras maras / *Nine, not 18: other maras [crowds]*
TAMARA DÍAZ BRINGAS

63 Juan Muñoz y su espectador / *Juan Muñoz and his spectator*
JOSÉ MANUEL COSTA

71 Ubicar la deslocalización: Cartografiando la existencia en la obra de José Álvaro Perdices
Locating Placelessness: Mapping existence in the works of Jose Alvaro Perdices
MICOL HEBRON

78 **CiberContexto**
MARCELA URIBE

84 **Info**

98 **Libros / *Books***

100 **Criticas de exposiciones / *Reviews***

Portada / Cover: **RAÚL CÁRDENAS OSUNA - TOROLAB** *Import-Export Emergency Table*, 2007.
Foto: Raúl Cárdenas Osuna, Bernardo Gutiérrez. Cortesía del artista

PAGE ONE

Working together

It is a frequent phenomenon for artists to come together under the same name, one which is accepted even by the most traditional competitions, who in recent years have been forced to modify their terms and conditions in order to accept them, which says a lot about the resistance put up by the institutional art world, until not very long ago, against these collectives, which it viewed with utter distrust. The were reasons for this, as, throughout the history of collectives, they have been characterised more by their critical attitude toward art institutions and the art market than by a sense of complacence or a desire to become integrated in them.

Many artists, most of whom are young, come together to develop their projects, driven by the conviction that "in unity there is strength". They have a wide range of concerns, going from the desire to preserve the climate in which they have lived during their formative years, to raising awareness of the difficulties entailed by forming part of the established art circuits, from displaying a critical perspective toward the art system to examining the very nature of the work of those who seek other audiences, or to delve into certain socio-political issues. Their activity often goes beyond simple art production, and they become involved in the promotion of experimental spaces, publications and meetings, which sometimes are purely entertaining, whilst other times they aspire to develop alternative ways of working, of exhibiting their work, and even of selling it. Collaborative work now includes a very diverse range of positions and attitudes, and art collectives have found in the Internet the perfect tool to establish connections with their peers, to create alliances and to expand their proposals.

In essence, groups are characterised by their short lives, their versatility, their frequent comings and goings, and their lack of concern for documenting their work, focusing more on acting than on examining the path they follow, which makes it tremendously difficult to outline their history, unless one has been part of their range of action; to this is added the very limited interest in them on the part of art historians, who have generally ignored them.

In these pages, we wanted to delve into the subject of collective work and, above all, the work of those groups who develop critical positions and try to influence their social reality by frequently going beyond the definition of artistic practice. This examination entails exploring the crucial moments of their history. It was necessary to mark out an area for analysis, in order to maintain perspective and not try to examine more than our format allows for; the choice of Latin America was a must, given the importance of the collective phenomenon in the 1960s and 70s in this area, and its newly prolific production of the last twenty years. The group phenomenon is extraordinarily extensive and diverse, and it is impossible to carry out an exhaustive analysis, to a large degree because only now is there increasing interest in examining it; we will soon return to this subject, exploring other parts of the world also.

ALICIA MURRÍA

Trabajando en compañía

La unión de varios artistas bajo un mismo nombre es hoy un fenómeno habitual, asumido incluso hasta en los concursos de corte más tradicional que se han visto obligados en los últimos años a modificar sus convocatorias para aceptarlos, lo que demuestra la resistencia que hasta no hace tanto tiempo el mundo institucionalizado del arte oponía a estas actitudes, a las que miraba con absoluta desconfianza. Razones había pues a lo largo de su historia, sus posiciones se han caracterizado más por la crítica a las instituciones y al mercado que por la complacencia o el interés por integrarse en ellos.

Muchos artistas, jóvenes fundamentalmente, se alían para desarrollar sus proyectos bajo la convicción de que "la unión hace la fuerza". Sus objetivos son de lo más variado, desde el deseo de prolongar el clima en que han vivido durante sus años de formación a la consciencia de las dificultades que implica entrar en los circuitos establecidos, desde las actitudes críticas hacia el sistema del arte a la propia naturaleza del trabajo de aquellos que buscan otros públicos o la incidencia en determinadas problemáticas sociopolíticas. A menudo su actividad rebasa en mucho la producción para implicarse en el impulso de espacios experimentales, de publicaciones, de encuentros que, unas veces son puramente lúdicos y otras aspiran a desarrollar formas alternativas de trabajar, extender sus planteamientos, darse a conocer, exponer sus producciones e incluso comercializarlas. Los perfiles del trabajo colaborativo abarcan hoy las más diversas posiciones y actitudes, y han encontrado en Internet la herramienta perfecta para desarrollar conexiones con sus homólogos, tejer alianzas y expandir sus propuestas.

En esencia, los grupos se caracterizan por su corta vida, su versatilidad, con frecuentes entradas y salidas, y su escasa preocupación documentadora, más ocupados siempre en actuar que en fijar su propia trayectoria, lo que implica una enorme dificultad a la hora de trazar su cartografía, si no se ha participado de forma directa en su radio de acción; a esto se suma el escaso interés demostrado hacia ellos por los historiadores del arte que habitualmente los ha ignorado.

Queríamos abordar en estas páginas el trabajo colectivo y, sobre todo, el de aquellos grupos que desarrollan perspectivas críticas e intentan incidir en sus respectivas realidades rebasando con frecuencia lo que se define como prácticas artísticas. Y ese acercamiento implica bucear en los momentos álgidos de su historia. Era necesario demarcar un área para no perder la perspectiva pretendiendo abarcar más de lo que permite nuestro formato; la elección de Latinoamérica resultaba obligada, dada la pujanza del fenómeno asociativo en las décadas de los sesenta y setenta, y nuevamente prolífica en los últimos veinte años. El fenómeno asociativo es extraordinariamente amplio y diverso, resulta imposible abarcarlo de forma exhaustiva, en gran medida porque es ahora cuando está creciendo el interés por su estudio; volveremos a él próximamente y nos acercaremos también a otras latitudes.

ALICIA MURRÍA

Colectivos artísticos en Latinoamérica
Art Collectives in Latin American

Projecto de Arte **ENTORNO** *Lavagem da Praça dos 3 Poderes,* 2003. Brasilia.
Cortesía: Clarissa Borges

Notas sobre los colectivos artísticos en América Latina: años 70 y 80

ANA LONGONI*

En esta apretada síntesis señalo algunas modalidades que adoptó la acción colectiva en el arte latinoamericano y distintas formas en que fue pensada su politicidad, siempre vinculada a estrategias de intervención en el espacio público.

Del grupo de artistas a la autoría colectiva

Podría remitirme a una profusa tradición de colectivos artísticos en Latinoamérica, remontándome a principios del siglo XX a los primeros agrupamientos fuertemente imbricados con proyectos políticos de corte emancipador, particularmente el movimiento anarquista. Entre ellos, Artistas del Pueblo, nacido en 1914 en Barracas, barrio porteño poblado por trabajadores inmigrantes. Si bien sus cinco integrantes compartían posiciones políticas y concepciones estéticas, y optaron por el grabado como medio privilegiado para popularizar la producción y la circulación del arte, la pertenencia al grupo no modificó sus estilos y proyectos individuales.[1]

Unos años más tarde, los grupos de artistas se propagaron en el continente como focos de incendio, nucleados en torno a programas vanguardistas, constituyendo *formaciones culturales*[2] efímeras o persistentes, que construyeron su identidad y su acción colectivas en manifiestos, revistas e intervenciones públicas.[3]

Es en la larga década de los sesenta, época en la que se entrecruzan horizontes de transformación de signo revolucionario o modernizador, cuando la idea del trabajo de creación y actuación colectiva se inscribe en una plataforma radicalmente alternativa de articulación del arte y la política. Entonces eclosionaron en varios países del continente potentes movimientos que irrumpieron en la escena artística implicando un quiebre definitivo con las concepciones instituidas del arte, el artista y el público. En muchas de sus manifestaciones es radicalmente puesta en cuestión la noción de autoría individual, asumiendo una firma colectiva e incluso promoviendo al espectador como activo partícipe del acto creador.

Algunas de aquellas experiencias vienen siendo ampliamente revisitadas en los últimos tiempos, como es el caso de Tucumán Arde, la realización colectiva con la que culminó un vertiginoso itinerario de radicalización artística y, a la vez, política de la vanguardia argentina de los 60.[4] La obra –que consistió en un complejo proceso en varias etapas para generar contrainformación sobre las causas y secuelas de la crisis que atravesaba la provincia norteña ante el cierre de varios ingenios azucareros– se instaló fuera del circuito artístico, de su público de élite, de sus convenciones y dispositivos, en una zona poco delimitada donde arte y política mezclaban sus procedimientos, y los artistas definían sus acciones como arte de vanguardia a la vez que medían su eficacia en términos políticos.

La actividad de Tucumán Arde fue no sólo colectiva, sino que integró a artistas y no-artistas (sociólogos, periodistas, teóricos, amigos y colaboradores). Inicialmente habían optado por el anonimato, aunque más tarde algunas tensiones internas los llevaron a incorporar denominaciones grupales (como Grupo de Vanguardia de Rosario o un misterioso Comité para la Imaginación Revolucionaria, en Buenos Aires) y un largo listado de nombres propios al pie de algún manifiesto. Los autores de Tucumán Arde son, sin embargo, muchos más de los que firman esa declaración y sus tareas variadísimas: desde contribuir a la investigación hasta prestar la bañera para revelar las grandes

fotografías para las muestras o pegar autoadhesivos y repartir los volantes de la campaña. Tucumán Arde se sostuvo, entonces, en una red compleja de relaciones, complicidades y colaboraciones más allá del arte.[5]

Esta condición no fue una contingencia, sino parte coherente de la búsqueda de una "nueva estética" en la que estos artistas estaban implicados. Poco antes, Juan Pablo Renzi había explicitado que "nuestra acción futura está proyectada, en gran parte, como acción conjunta, donde los planteos individuales se transforman en colectivos".[6] Otros artistas, como Ricardo Carpani, polemizaron en 1968 con la noción de autoría colectiva sostenida desde Tucumán Arde o por grupos de teatro y cine en Argentina que postulaban también la colectivización e incluso el anonimato de la creación. Carpani se pronuncia en defensa de la conciencia y la creación individuales, y cuestiona "la concepción medieval que, en aras de una supuesta inspiración socialista, proclama la anulación de la individualidad del artista en obras de tipo colectivo".[7] Tras la abrupta interrupción de Tucumán Arde, ocasionada por la clausura gubernamental de una muestra en Buenos Aires, siguió la decisión –también colectiva– de disolver los grupos y abandonar la práctica artística, decisión cumplida a rajatabla en los largos años siguientes.

¿Artistas o militantes?

Simultáneamente, surge en Chile una experiencia inédita, las brigadas muralistas, que produjeron una visualidad característica en los muros urbanos con una modalidad de trabajo colectiva, callejera, anónima. Sus murales efímeros fueron realizados en condiciones de riesgo y urgencia, sin pretensión de perdurar como "arte" sino de intervenir en la coyuntura política.

La más conocida entre ellas fue la Brigada Ramona Parra, vinculada al Partido Comunista. De hecho reproducía la organización de una célula partidaria: un secretariado compuesto por 4 ó 5 cuadros políticos, que decidía la consigna a pintar adecuándola a la línea de intervención partidaria y organizaba la tarea, y una base que la ejecutaba. Los integrantes de cada brigada se dividían de acuerdo a especializaciones: trazadores (a cargo del diseño del motivo), fondeadores (los que pintaban el fondo), rellenadores (a cargo de cada color) y fileteadores (los que colocaban una línea negra en los contornos del dibujo). El relato testimonial de Luis A. Corvalán permite aproximarnos al *modus operandi* de las brigadas Ramona Parra: "Para sortear a la policía pintábamos a pleno día en el centro de la ciudad, protegidos por los autos y los transeúntes. Nos esfumábamos en un abrir y cerrar de ojos cuando aparecían los carabineros que con bastón en mano trataban inútilmente de arrestarnos. La brigada había desarrollado una alta y revolucionaria técnica. Éramos un grupo no superior a 25 brigadistas. Los mejores y más rápidos para dibujar los contornos de las letras se llamaban trazadores y eran los primeros en atacar el muro. Inmediatamente que aparecía la primera letra, se lanzaba al ataque el resto de la Brigada que cumplía la misión de rellenar las letras y pintar el fondo. Todo este trabajo era simultáneo. Al tiempo que aparecían las letras se pintaba al unísono la letra y el fondo usando diferentes colores. Pronto la rapidez pasó a ser nuestra mejor defensa ante la policía. Los trazadores, de una mirada, decidían la consigna adecuada para la dimensión del muro. Entonces partía uno de cada extremo y trazando las letras, uno hacia delante y el otro en sentido inverso, se juntaban matemáticamente al centro. De este modo los 'rellenadores' repartidos también en los grupos atacaban el muro simultáneamente por las dos puntas. Así lográbamos pintar en el muro de dos metros de alto por treinta de largo la consigna CON ALLENDE VENCEREMOS, en dos minutos y medio"[8]

En la campaña electoral de 1970, en la que triunfó la Unidad Popular (inaugurando la expectativa de una vía democrática hacia el socialismo), el dispositivo de ocupación visual del espacio público, inventado por la Ramona Parra, se multiplicó por todo Chile y otros partidos crearon brigadas similares, entre ellas la brigada Elmo Catalán (del Partido Socialista).

Las brigadas fueron integradas por militantes que no se consideraban a sí mismos artistas, sino que concebían su labor (que fusionaba consignas e imágenes) como una herramienta eficaz de propaganda y agitación. Paradójicamente, las autoridades culturales de la Unidad Popular exaltaron la producción de las brigadas como "nuevo arte" en tanto herramienta de comunicación masiva de los logros del régimen y vía para democratizar el acceso al arte, e incluso invitaron a las brigadas a exponer sus trabajos en el museo.[9]

Entre militantes o artistas, lo cierto es que la participación de cada uno en la confección del mural era, claramente, parte de una acción colectiva, y su consideración no puede extrapolarse del movimiento político y la coyuntura histórica precisos en los que surgió este fenómeno.[10]

La multitud como hacedor colectivo

Los golpes de Estado –que con violencia inusitada clausuraron la época de los sesenta y los diversos proyectos que alentaron expectativas de cambio– inauguraron, en buena parte del continente, un tiempo signado por la represión en el que los proyectos colectivos y las incursiones en el espacio público parecían completamente vedados. Sin embargo, desafiando ese paisaje de terror y vigilancia, aparecieron distintas estrategias colectivas de resistencia, en las que la producción artística desplegó su potencia.

Es el caso de la llamada "escena de avanzada" chilena, surgida en 1977 en plena dictadura de Pinochet. Integrada por colectivos (como el CADA, Colectivo de Acciones de Arte) e individuos provenientes de las artes visuales, la literatura, la poesía y la crítica, desplegó una inquietante gama de prácticas y discursos críticos inclasificables desde los parámetros de género o pertenencias al ámbito artístico. Según Nelly Richard, la voz teórica que articula esta escena, la misma "se caracterizó por extremar su pregunta en torno a las condiciones límites de la práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva; por apostar a la imaginación crítica como fuerza disruptora del orden administrado que vigila la censura; por reformular el nexo entre 'arte' y 'política' fuera de toda dependencia ilustrativa al repertorio ideológico de la izquierda sin dejar, al mismo

tiempo, de oponerse tajantemente al idealismo de lo estético como esfera desvinculada de lo social y exenta de responsabilidad crítica en la denuncia de los poderes establecidos".[11]

De forma paralela, en Argentina, a pesar del terrorismo de Estado que ejecuta el exterminio ilegal de toda oposición desde 1976, existen iniciativas colectivas que apuestan por rearticular lazos sociales y desafiar al "poder desaparecedor".[12] El grupo Cucaño es una de esas sorprendentes experiencias. Entre 1979 y 1983, un grupo de jóvenes rosarinos, que solía reunirse a leer y tocar música, incursiona en el espacio público para alterar (al menos por un rato) la normalidad de la vida cotidiana bajo dictadura. Una de estas fugaces performances ocurre durante una misa de domingo. Varios integrantes del grupo se mezclaron entre los fieles y en medio del rito católico, uno miraba al cura con largavistas, otro exigía limosna paseándose en silla de ruedas por la iglesia, uno más confesaba a viva voz sobre sus frecuentes masturbaciones, y un último *cucaño* –al recibir la hostia en la comunión– vomitaba. Desbarataban así la regulación normativa de una institución cuya complicidad con el régimen fue enorme. Como la "escena de avanzada", Cucaño no incurría en formas estandarizadas de la denuncia política, pero era tremendamente potente (e insólito) por que afectó, desde una escala micro, el orden instituido.[13]

En Buenos Aires, mientras tanto, surge un colectivo de arte activista llamado primero Gas-Tar (Grupo de Artistas Socialistas-Taller de Arte Revolucionario) y más tarde CAPaTaCo (Colectivo de Arte Participativo-Tarifa Común), vinculado al MAS (Movimiento al Socialismo). Sus convocatorias ocurren en la calle –sobre todo en circunstancias de movilización– montando talleres de serigrafía u organizando masivas acciones artístico-políticas como *Vela x Chile* (un llamado a encender velas alrededor del Obelisco en apoyo a la oposición chilena a Pinochet). Sus producciones grupales incluyen la aplicación directa de la serigrafía sobre el pavimento, murales callejeros a base de fotocopias o la producción masiva de "afiches participativos" para que la multitud intervenga y complete. Las serigrafías de Gas-Tar / CAPaTaCo no llevan firma ni número de serie: son muchas y de muchos.

Por último, el Siluetazo, quizá la más recordada de las prácticas artístico-políticas. Estas acciones proporcionaron una potente visualidad a las reivindicaciones del movimiento de derechos

Siluetazo, 1983

humanos en los ochenta y tuvieron como escenario el espacio público de Buenos Aires y otras ciudades argentinas. El procedimiento aplicado consistía en el sencillo trazado de la forma vacía de un cuerpo a escala natural, logrado a través del contorno de alguien que se acuesta sobre el papel. Esas siluetas fueron inmediatamente pegadas sobre los muros de la ciudad, como forma de representar "la presencia de una ausencia", al cuantificar el espacio vacío que ocuparían los 30.000 desaparecidos.

Esta iniciativa nació de tres artistas que propusieron a las Madres de Plaza de Mayo implementar el recurso masivamente durante la III Marcha de la Resistencia, el 21 de septiembre de 1983, todavía bajo la dictadura. El resultado fue la rotunda toma simbólica (política y también estética) de la central Plaza de Mayo: cientos de manifestantes pusieron el cuerpo, dibujando y pegando siluetas en un improvisado taller al aire libre hasta la medianoche, a pesar del operativo represivo reinante. El Siluetazo señala uno de esos momentos excepcionales en que una iniciativa artística coincide con una demanda de los movimientos sociales, y toma cuerpo por el impulso de una multitud. Una ofensiva visual en la apropiación del espacio público prohibido.

Estas y otras experiencias colectivas, surgidas como iniciativas artísticas y articuladas con movimientos sociales, apuestan por una reapropiación radical del espacio público a partir de distintos programas a favor de la socialización del arte. Interpelan a una multitud (de peatones casuales o de manifestantes) para que se transforme en ejecutante activo de las obras: en ocasiones llegan a participar cientos de personas devenidas en productor colectivo de arte, en la apuesta por una subjetividad transformada al implicar el cuerpo en ese acto y en los usos y la circulación de las imágenes producidas.

Se trata de acciones colectivas cuyo devenir diluye su origen "artístico", incluso lo olvida, en la medida en que el recurso que los grupos de artistas ponen a disposición es apropiado y resignificado por la multitud. Estos y otros rasgos pueden tomarse como "diferentes aspectos emancipatorios del trabajo colectivo, en los que la creatividad colaborativa no es sólo una manera de resistir al sistema dominante del arte y a la exigencia capitalista de especialización sino, también, una crítica productiva y performativa de las políticas e instituciones sociales".[14]

* Ana Longoni es Profesora de la Universidad de Buenos Aires e investigadora del CONICET. Vive en Buenos Aires.

** Todas las imágenes pertenecen a la Colección Alfredo Alonso. Cortesía: Archivo CeDInCI.

NOTAS

1. Muñoz, Miguel Ángel. "Los artistas del pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas", en revista *Causas y azares*, nº 5, otoño 1997, pp. 116-130.
2. Sobre este concepto, véase Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península, 1980, y *Cultura*, Barcelona, Paidós, 1982.
3. Existe una valiosa, vasta y renovada bibliografía sobre las vanguardias históricas latinoamericanas, entre la que cabe mencionar antologías ya clásicas como la de Nelson Osorio, *Manifiestos proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (Caracas, Ayacucho, 1988), la de Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos* (Madrid, Cátedra, 1991), o la de Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (Roma, Bulzoni, 1986).
4. Tucumán Arde no fue de ninguna manera el único hito de producción colectiva en la vanguardia argentina de los 60. Son relevantes en ese sentido muchas otras realizaciones como La Menesunda (1965) o el Antihappening (1966). Véase Inés Katzenstein (ed.), *Escritos de vanguardia*, Buenos Aires, MOMA-Proa-Espigas, 2007.
5. En este sentido, se puede pensar que, de alguna manera, el mencionado listado de nombres de participantes "congela" en un momento dado de la obra (la muestra en Rosario), y distorsiona la móvil, fluctuante y hasta convulsionada condición colectiva que atravesó todo el proceso de realización de Tucumán Arde.
6. Renzi, Juan Pablo. Lectura de *La obra de arte como producto de la relación conciencia ética-conciencia estética*, ponencia presentada en el I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia, Rosario, agosto de 1968, en el que se debatió entre rosarinos y porteños el curso de acciones a seguir.
7. Declaración del grupo de artistas plásticos participantes en la exposición *Homenaje a Latinoamérica* en la SAAP, redactada y presentada por Ricardo Carpani en el Encuentro Cultura 68, SAAP, Buenos Aires, 27 y 28 de diciembre de 1968.
8. Corvalán, Luis Alberto. *Escribo sobre el dolor y la esperanza de mis hermanos*, Sofía, Sofía-Press, 1976, pp. 16-17.
9. Una ampliación de este punto puede encontrarse en mi artículo "Brigadas muralistas: la persistencia de una práctica de comunicación político-visual", en: *Revista de Crítica Cultural* Nº 19, Santiago de Chile, noviembre de 1999, pp. 22-27.
10. Experiencias brigadistas comparables se desplegaron en Nicaragua tras el triunfo de la revolución sandinista, en 1979 y los años siguientes, desarrollando una variada y prolífica producción de murales, de la que hoy no queda traza. Véase Kunzle, David. *The Murals of Revolutionary Nicaragua, 1979-1992*, Berkeley, University of California Press, 1995.
11. Richard, Nelly. *Márgenes e instituciones*, Santiago, Metales Pesados, pp. 16-18 (primera edición: 1986).
12. Así lo denomina Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición*, Buenos Aires, Colihue, 1998.
13. Marcus, V. Cecily. "En la biblioteca vaginal: un discurso amoroso", en Revista *Políticas de la Memoria*, nº 6, Buenos Aires, CeDInCI, verano 2006-2007.
14. What, How & for Whom, "Nuevos perfiles de lo posible. Creatividad colectiva", en: revista *Brumaria*, nº 5, verano 2005, Madrid, p. 211.

Notes on art collectives in Latin America

ANA LONGONI*

In this condensed summary I will point out some of the forms adopted by collective action in Latin American art, and the different ways in which its political dimension has been interpreted, always in connection with strategies for intervention on the public space.

From group of artists to collective authorship

I could refer to the profuse tradition of art collectives in Latin America, from the early 20th century to the first groups which were heavily linked to political projects seeking independence, especially the Anarchist movement. Among them was Artistas del Pueblo, founded in 1914 in Barracas, a Buenos Aires neighbourhood of working-class immigrants. Although its five members shared their political positions and sense of aesthetics, and chose engraving as the medium with which to promote the production and circulation of art, belonging to the group did not alter their individual styles and projects.[1]

A few years later, art collectives spread like wildfire around the continent, focusing on avant-garde programmes, and giving rise to ephemeral or persistent *cultural formations*[2] , which built their collective identity and production by means of manifestos, magazines and public interventions.[3]

It was during the long 1960s that the prospects for revolutionary or modernising transformation came together, when the idea of collective creation and production became part of a radically alternative platform for the articulation of art and politics. At this point, several Latin American countries saw the rise of powerful movements which broke into the art scene, causing a definitive break with the notions which had hitherto defined art, artists and audiences. Many of their works radically questioned the notion of individual authorship, and were signed as a collective, or even encouraged the viewer to become an active participant in the act of creation.

Some of those experiences have been thoroughly revisited in the last few yeas, as is the case of Tucumán Arde, the collective production which marked the culmination of a swift process of radicalisation of art and the vanguard politics of 1960s Argentina.[4] The piece –which consisted of a complex process divided into several stages, devised to generate counter-information on the causes and effects of the crisis suffered by the northern province as a result of the closing of several sugar refineries– was removed from the art circuit, from its select audiences, its conventions and devices, to an undefined area where art and politics combined their procedures, and where artists described their work as avant-garde art whilst also measuring their success in political terms.

The activity of Tucumán Arde was not just collective but went as far as integrating both artists and non-artists (sociologists, journalists, theoreticians, friends and contributors). At first, they opted for anonymity, although later on, certain internal tensions led them to adopt collective names (such as Avant-Garde Group of Rosario or the mysterious Committee for Revolutionary Imagination, in Buenos Aires) as well as a long list of names at the end of some manifestos. The members of Tucumán Arde are, however, far more than the ones signing the declaration, and they carried out a wide range of activities: from contributing to research to lending the artists their bathtub to

develop the large photographs used in the shows, as well as putting up posters and handing out pamphlets. Tucumán Arde was thus founded on a complex network of relationships, partnerships and collaborations, which went beyond art.[5]

This was not a coincidence, but a consistent part of the search for a "new aesthetics" conducted by these artists. Not long before, Juan Pablo Renzi had explained that "our future action is planned, to a large degree, as a group action, where individual approaches become collective efforts".[6] Other artists, such as Ricardo Carpani, argued, in 1968, against the notion of collective authorship defended by Tucumán Arde or by theatre and film groups in Argentina who also defended the collectivisation or even the anonymity of creative work. Carpani defended individual consciousness and creation and questioned the "medieval notion which, in the interests of a supposedly socialist inspiration, proclaims the denial of artists' individuality in collective works".[7] The abrupt interruption of Tucumán Arde, caused by the government closing its Buenos Aires show, was followed by the –also collective– decision to dissolve the groups and abandon their artistic production, a decision which was rigorously followed for many years.

Artists or militants?

Simultaneously, a completely new experiment began in Chile, the mural brigades, who produced a unique body of visual work on city walls, in what was a form of collective, anonymous and urban work. Their ephemeral murals were produced under conditions of danger and urgency, and had no pretensions to endure as "art", but rather aimed to intervene on the political status quo.

The best known was the Brigada Ramona Parra, which had links to the Communist Party. In fact, it reproduced the organisation of a supporters' cell: a secretariat formed by 4 or 5 political teams, which set the slogan to be painted depending on the line of party intervention and organised the task, and a group which carried it out. The members of each brigade were experts in their area: *trazadores* (who designed the motif), *fondeadores* (who filled in the background), *rellenadores* (who filled in the colours) and *fileteadores* (who drew the black lines around the drawings). Luis A. Corvalán's testimonial narrative gives us the chance to understand the *modus operandi* of the Brigadas Ramona Parra: "In order to avoid the police, we painted in full daylight in the city centre, protected by the cars and the passers-by. We could disappear in the blink of an eye as soon as the police arrived, while they ineffectually tried to arrest us, wielding their truncheons. The brigade had developed a sophisticated and revolutionary technique. Our group had no more than 25 members. The best and fastest, who drew the contours of the letters, were known as *trazadores* and were the first to work on the wall. As soon as the first letter was finished, the rest of the brigade flung itself into the work of filling in the letters and painting the background. We worked simultaneously. While the letters were painted, they were filled in, and the background was painted, using a variety of colours. Soon, speed became our best protection against the police. The *trazadores*, with one quick look, decided which was the right slogan depending on the size of the wall. Then, one of the group started at one end, writing frontwards, and another started at the end, writing backwards, until they joined in the middle. In this way, the *rellenadores* could attack the wall at both ends. By doing this, we could paint the slogan CON ALLENDE VENCEREMOS ("With Allende we will win") on a wall two metres high and thirty metres wide in two and a half minutes"[8]

In the 1970 electoral campaign, which led to the victory of Unidad Popular (giving rise to the hope for a democratic path toward socialism), the device for the visual occupation of the public space, invented by the Ramona Parra brigade, spread all over Chile, and other parties created similar brigades, such as the Brigada Elmo Catalán (of the Socialist Party).

The brigades were formed by militants who did not consider themselves to be artists, and instead viewed their work (which combined slogans and images) as an effective tool for propaganda and agitation. Paradoxically, the cultural authorities of Unidad Popular hailed the production of the brigades as "new art", a new tool for the mass communication of the achievements of the government and a path for the democratisation of art, and went as far as to invite the brigades to exhibit their work at the museum.[9]

Whether militants or artists, the truth is that their participation in the making of the murals was clearly part of a collective action, and cannot be removed from the political situation and the moment in history during which this phenomenon emerged.[10]

The masses as a collective creator

The coups d'etat –which marked, with unusual violence, the end of the 1960s and the various projects which had given rise to hopes for change– inaugurated, in a large part of the continent, a time defined by repression, in which collective projects and interventions on the public space seemed to be completely off-limits. However, challenging this landscape of terror and vigilance, several collective strategies for resistance emerged, in which art production revealed its power.

This is the case of the so-called Chilean "advanced scene", which emerged in 1977, at the height of the Pinochet dictatorship. Formed by collectives (such as the CADA, the Collective for Art Actions) and individuals from the visual arts, literature, poetry and criticism, it carried out a disturbing range of artistic practices and unclassifiable critical discourses from the parameters of genre or adhesion to the art sphere. According to Nelly Richard, the theoretical voice which structured this scene, it was "characterised by its extreme questioning of the limits of artistic practices in the totalitarian context of a repressive society; by its commitment to critical imagination as a force for the disruption of the administrative order ensured by censorship; by its reinterpretation of the nexus between 'art' and 'politics', removed from any sort of illustrative dependence on the ideological repertoire of the left, but not ceasing in its opposition to the idealism of aesthetics as a sphere removed from society and free from the responsibility to criticise the establishment".[11]

At the same time, in Argentina, despite the State's terrorism, which had carried out the illegal extermination of any sort of opposition since

1976, there arose a series of collective initiatives which attempted to re-establish social ties and challenge the "disappearing power".[12] The Cucaño group was one of these surprising experiments. Between 1979 and 1983, a group of young people from Rosario, who used to get together to read and play music, entered the public space to alter (if only temporarily) the normality of daily life under the dictatorship. One of these fleeting performances took place during Sunday mass. Several members of the group mingled with the faithful and, in the middle of the Catholic rite, one of them watched the priest through binoculars, another asked for money as he moved around the church in a wheelchair, another loudly confessed his many masturbations and a last *cucaño* threw up after receiving communion. In this way, they disrupted the order of an institution whose complicity with the regime was enormous. Like the "advanced scene", Cucaño did not carry out standard forms of political condemnation, but was tremendously powerful (and unusual) in its effect, on a tiny scale, on the established order.[13]

In Buenos Aires, meanwhile, an activist art collective emerged known first as Gas-Tar (Group of Socialist Artists-Revolutionary Art Workshop) and later CAPaTaCo (Participative Art Collective –Shared Tariff), linked to the MAS (Movement to Socialism). Their actions took place on the streets –especially during demonstrations– in the form of silk-screen printing workshops and massive artistic-political actions such as "Vela x Chile" (a call to light candles around the Obelisk to express support for Chilean opposition to Pinochet). Their group productions included the direct application of silk-screen prints to the pavement, urban murals made from photocopies and the mass production of "participation poster" to encourage the crowds to intervene and play a part in the project. The silk-screen prints by Gas-Tar / CAPaTaCo were not signed, and had no serial number: they were many, by many.

Lastly, the Siluetazo, possibly the best remembered of the artistic-political actions. They provided a powerful visual sense to the demands of the human rights movement in the 1980s and were set in the public space of Buenos Aires and other Argentinean cities. The process consisted of the simple sketching of the empty form of a life-size body, made by drawing around someone lying on the paper. These silhouettes were immediately pasted to the city walls, as a way of representing "the presence of an absence", by quantifying the empty space which would have been occupied by the 30,000 *desaparecidos*.

This initiative came about thanks to three artists

Siluetazo, 1983

who suggested that the Madres de Plaza de Mayo carried it out on a mass level during the third March of Independence, on the 21st of September, 1983, still under the dictatorship. The result was the powerful symbolic taking (on a political and aesthetic level) of the Plaza de Mayo: hundreds of demonstrators lent their bodies, drew and pasted silhouettes, in an improvised outdoor workshop, until midnight, despite the controlling repressive forces. The Siluetazo marked one of those exceptional moments in which an artistic initiative coincided with one of the demands by social movements, and took shape thanks to the effort of a crowd. A visual offensive in the appropriation of the forbidden public space.

These and other collective experiments, which emerged as artistic initiatives and were linked to social movements, attempted to carry out a radical reapropriation of the public space by means of a range of projects in favour of the socialisation of art. They appealed to the crowds (of passers-by or demonstrators) to become active engines of the pieces: sometimes, hundreds of people took part, transforming themselves into a collective producer of art, in an effort to achieve a transformed subjectivity by involving their own body in the act and in the uses and circulation of the images produced.

These collective actions eventually find that their "artistic" origins are diluted, even forgotten, to the extent that the projects are appropriated and granted a new meaning by the masses. These and other features can be taken as "different emancipatory aspects of collective work, in which collaborative creativity is not just a way of resisting the prevailing system in art and the capitalist demand for specialisation, but also carry out a productive and performative criticism of social polities and institutions".[14]

* Ana Longoni is a professor at the University of Buenos Aires and a researcher for CONICET. She lives in Buenos Aires.

* All images belong to the Alfredo Alonso Collection. Courtesy of CeDinCI Archives

NOTES

1. Muñoz, Miguel Ángel. "Los artistas del pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas", in the magazine *Causas y azares*, no. 5, autumn 1997, pp. 116-130.

2. On this concept, see Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península, 1980, and *Cultura*, Barcelona, Paidós, 1982.

3. There is a valuable, vast and renewed bibliography on the historical vanguards in Latin America, of which it is worth noting already classic anthologies, such as those by Nelson Osorio, *Manifiestos proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (Caracas, Ayacucho, 1988), Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos* (Madrid, Cátedra, 1991), and Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (Rome, Bulzoni, 1986).

4. Tucumán Arde was by no means the only landmark in Argentinean avant-garde production in the 1960s. In this sense, many other projects are equally relevant, such as La Menesunda (1965) or the Antihappening (1966). See Inés Katzenstein (ed.), *Escritos de vanguardia*, Buenos Aires, MOMA-Proa-Espigas, 2007.

5. Here, it could be thought that, in a certain sense, the list of participants "froze" the work at a certain point (the Rosario show), and distorted the mobile, fluctuating and even convulsed collective condition which ran through the entire production of Tucumán Arde.

6. Renzi, Juan Pablo. Reading of *La obra de arte como producto de la relación conciencia ética-conciencia estética*, a lecture presented at the first National Summit on Avant-Garde Art, Rosario, August 1968, in which citizens of Rosario and Buenos Aires discussed the course of action they should follow.

7. Declaration by the group of visual artists taking part in the exhibition *Homenaje a Latinoamérica* at the SAAP, edited and presented by Ricardo Carpani at the Encuentro Cultura 68, SAAP, Buenos Aires, 27th and 28th of December, 1968.

8. Corvalán, Luis Alberto. *Escribo sobre el dolor y la esperanza de mis hermanos*, Sofia, Sofia-Press, 1976, pp. 16-17.

9. Further discussion of this can be found in my article "Brigadas muralistas: la persistencia de una práctica de comunicación político-visual", in: *Revista de Crítica Cultural* No. 19, Santiago de Chile, November, 1999, pp. 22-27.

10. Comparable brigade experiments were carried out in Nicaragua following the victory of the Sandinista revolution, in 1979 and the years that followed, carrying out a varied and prolific production of murals, of which none remains. SeeKunzle, David. *The Murals of Revolutionary Nicaragua, 1979-1992*, Berkeley, University of California Press, 1995.

11. Richard, Nelly. *Márgenes e instituciones*, Santiago, Metales Pesados, pp. 16-18 (first edition: 1986).

12. As described by Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición*, Buenos Aires, Colihue, 1998.

13. Marcus, V. Cecily. "En la biblioteca vaginal: un discurso amoroso", in the magazine *Políticas de la Memoria*, no. 6, Buenos Aires, CeDInCI, Summer 2006-2007.

14 What, How & for Whom, "Nuevos perfiles de lo posible. Creatividad colectiva", in the magazine *Brumaria*, no. 5, summer 2005, Madrid, p. 211.

MUJERES CREANDO Intervención.
El Che y el Evo son lo mismo: padres irresponsables, 2006. Cortesía: María Galindo

PANORAMA GENERAL

Libre asociación...

MARÍA INÉS RODRÍGUEZ y CATALINA LOZANO*

Durante la última década han surgido, en diferentes ciudades de América Latina, un gran número de colectivos de artistas, pertenecientes todos a una joven generación, con el entusiasmo y la necesidad de crear sus propios espacios de producción, difusión y discusión en torno al arte contemporáneo. Estos espacios independientes tienen características diversas y, de acuerdo al contexto en el que se sitúan, responden a necesidades específicas. Al igual que las estructuras rizomáticas, que adquieren formas diversas, con principios de conexión y heterogeneidad, muchos de estos grupos han creado redes de trabajo internacionales que les permiten abrir por fin la posibilidad de un verdadero intercambio directo de ideas y proyectos, salir del contexto local y relacionarse con sus vecinos geográficos para confrontar ideas y procesos de trabajo. A pesar de las diferencias que pueden existir entre unos y otros países, podríamos enumerar algunos factores comunes que han influido en el surgimiento de lo que podríamos catalogar como un movimiento, aunque nadie lo haya reivindicado como tal, y que se podrían aplicar incluso fuera del continente americano: la falta de espacios de exposición, la dificultad de acceder a los espacios institucionales o el deseo de infiltrarlos para cuestionar su funcionamiento, la necesidad de generar nuevas perspectivas a nivel internacional para crear redes de trabajo, entre otros.

Los colectivos de artistas actuales (llámense grupos, asociaciones, clubes o cooperativas, según el período y el país), tienen antecedentes en iniciativas que abogaban por la necesidad de reunirse para poder ocupar un lugar en la esfera cultural y defender un punto de vista político, social o estético. En los años 60 y 70 surgen grupos, en diferentes países del continente, con posturas ideológicas claras frente al contexto social y político en el que viven. Aquí, retomaremos sólo tres casos: Brasil, Argentina y Colombia, para dar un rápido panorama histórico, en espera de una publicación más extensa que de cuenta precisa de este tipo de estrategias.

El grupo Rex de Brasil creado en 1966 por los artistas Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros y Nelson Leirner surge a raíz de la polémica generada por la censura al igual que las fuertes críticas a varias exposiciones en las que participaban. La postura del grupo es clara al anunciar en primera página de su propio periódico “Aviso: es la guerra”. A través de una serie de exposiciones, proyecciones, conferencias, happenings, ediciones y bailes, en los que la intención también es “divertir”, Rex declara la guerra al mercado del arte, las instituciones y las bienales, que reducen la obra a un simple objeto mercantil. La intensa experiencia, que duró sólo un año, culmina en un acto de clausura en el que la galería fue completamente destruida por el público y los cuadros arrancados de las paredes para ser vendidos en la calle.

Por otro lado, en Argentina durante la década de los 60, la idea de vanguardia e internacionalismo promovida por las instancias oficiales en un deseo de aparente modernización, genera paralelamente el surgimiento de diversos grupos de artistas que cuestionan este tipo de discurso político, un discurso que pretende institucionalizar y manipular una cierta idea de vanguardia. En la ciudad de Rosario, en 1968,

COLECTIVO CAMBALACHE Vista parcial de la exposición *D'Adversidade Vivemos*, 2001.
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Cortesía de los artistas

se crea el mítico proyecto colectivo Tucumán Arde, en referencia a la situación económica y social que sufre esta provincia, importante centro azucarero. Como ellos mismos lo definen en su manifiesto, su objetivo era realizar "un arte total, transformador y social, a partir de proponer el hecho estético como núcleo donde se integran y unifican todos los elementos que conforman la realidad humana, que destruye la separación idealista entre la obra y el mundo... "[1].

En otro contexto completamente diferente, al norte de Colombia surge en 1976 El Sindicato de Barranquilla, grupo que asumió el arte como un campo estético y político activo, abierto a la experimentación y a la negociación. El Sindicato fue creado a partir de una iniciativa del artista Ramiro Gómez, junto con Alberto del Castillo, Carlos Restrepo, Aníbal Tobón, Efraín Arrieta y Guillermo Alarcón. La sede de trabajo había servido de base a un sindicato de la región a comienzos de la década de los 70; de allí tomaron el nombre que los identificaría en todas las manifestaciones que realizaron[2].

Años 90, nuevas estrategias

A partir de los años 90, y tras una década en la que se generaliza una menor actividad, empiezan a resurgir formas de trabajo colectivo en la esfera del arte. Esta reemergencia obedece a la necesidad de estructurar espacios independientes de reflexión y creación artística, así como a la exploración de nuevas formas de trabajo que parten de una voluntad de distanciamiento de los círculos institucionales.

Se dan así iniciativas que reviven el activismo político mediado por el arte y que se presentan como formas de denuncia. Es el caso del Grupo de Arte Callejero en Argentina que, desde 1997, se ha servido del lenguaje institucional para subvertirlo y utilizarlo como forma de apropiación del espacio público, convirtiéndolo así en el contexto ideal de su denuncia y señalamiento de aquellos que cometieron atropellos atroces durante la dictadura. Asimismo, el grupo Etcétera ha reivindicado una forma de activismo político mediado por la performance y el juego como formas de subversión, llamándose a sí mismos Erroristas Internacionales buscan parodiar los discursos de poder que justifican la intervención de países ricos en los asuntos internos de sus vecinos pobres.

En Bolivia, la iniciativa feminista Mujeres Creando autogestiona el espacio La Virgen de los Deseos, en donde se conjugan diferentes formas de reflexión y creación. Como María Galindo afirma, "es un lugar preciso en el que se encuentran, en un punto de desobediencia y rebeldía, lo existencial personal con lo colectivo"[3], y se mezclan una serie de saberes de mujeres provenientes de diferentes rincones del espectro social boliviano.

La búsqueda de espacios y modos alternativos de producción artística ha sido también el origen de otros grupos de artistas como el colectivo Cambalache que nace en Bogotá en 1997. Su proyecto más conocido fue el *Museo de la Calle*, una plataforma itinerante de intercambio que deambuló inicialmente por las calles bogotanas trocando objetos diversos con la gente, y que después viajó a varias ciudades del mundo. Cambalache proponía así una forma alternativa en las relaciones económicas, insertándose en la lógica de la economía informal del reciclaje y reivindicando su potencial político. Como señala Federico Guzmán "lo que nos interesa no son los objetos en sí, sino el proceso de transformación de ese material. El potencial de transformación de las ideas y las percepciones cuando se organizan de cierta manera".[4]

Con este mismo espíritu han surgido varios grupos de artistas en Brasil, uno de los contextos más prolíficos en este tipo de organización[5]. Grupos como Laranjas, Contra-filé, Arte e Esfera Pública, Grupo de Interferência Ambiental o Poro, han nacido con el ánimo de interferir en la dinámica cotidiana de la ciudad con intervenciones o actividades *sui generis* que proponen formas excéntricas (en su sentido literal de situarse al margen) de sociabilidad. Laranjas[6] está conformado por los artistas Cristiano Lenhardt, Cristina Ribas, Fabiana Rossarola y Jorge Menna Barreto (originalmente en Porto Alegre pero descentralizado en la actualidad); sus actividades han ido variando desde una concepción un poco inocente de la intervención en el espacio público hasta el desarrollo posterior de una esfera de lo público en la que es más interesante crear un espacio que criticar los existentes.

Ante la ausencia de espacios de difusión de cierto tipo de prácticas y la necesidad de generar respuestas renovadas a la cambiante producción artística de los años 90, surgen también muchas iniciativas que, con el estatus flotante que proporciona la condición de galería sin espacio, concentran sus esfuerzos en llenar el gran vacío dejado por las instituciones. Este sería el caso de la Galería Chilena (GCH) fundada en 1997 por Jose Luis Villablanca, Diego Fernández y Felipe Mujica en Santiago de Chile. El concepto de colección desarrollado por la GCH se refería a las "experiencias de "apropiación", comunicación y diplomacia" que son posibles gracias a la movilidad que permite tener una galería sin espacio. Mujica añade que "GCH se diferencia de las demás galerías porque su trayectoria puede en-

tenderse como una gran obra colectiva, en constante crecimiento y debate, con retrocesos y explosiones, con dudas y desgastes"[7].

Existen también otras condiciones que han suscitado el trabajo grupal, hablamos de eventos, encuentros y otras iniciativas, cuyas dinámicas los ha propiciado. Es el caso de MM Proyectos, en Puerto Rico, que marcó una etapa importante, no solo a nivel de la isla, sino también internacional, generando proyectos colectivos de intervención y edición que permitieron crear una comunidad de trabajo temporal conformada por artistas, curadores y vecinos. Bajo la iniciativa de Michelle Marxuach, portadora de una energía y entusiasmo incalculables, la bienal PR, iniciada en 2000 y que contó con 3 ediciones, contribuyó además al surgimiento de una escena artística puertorriqueña de gran vitalidad. Volviendo a Colombia, en Cali surge el Primer Festival Municipal de Performance, liderado por los artistas Wilson Díaz y Juan Mejía, en un antiguo billar al que dieron el nombre de Museo Welcome. Esta fue la semilla de un proyecto que ha ido creciendo hasta convertirse en una de las iniciativas independientes más importantes de Colombia. Un año más tarde, en 1998, se creó Helena Producciones, un grupo de trabajo que, además de realizar el Festival (en 2006 logró su 6ª edición), han producido películas, programas de televisión, exposiciones y conferencias.

En este orden de ideas, es importante destacar los espacios que han surgido como propuestas independientes de artistas que construyen su propio lugar de difusión, obviando los sistemas de validación que las instituciones públicas o las galerías comerciales imponen como parámetros de legitimación de las prácticas artísticas, permitiendo así una reconfiguración del sistema del arte y sus jerarquías. Un caso emblemático de la década de los 90 en México D.F. fue La Panadería, espacio gestado por los artistas Miguel Calderón y Yoshua Okon, en 1994, que se ubicó en una antigua panadería. Este proyecto logró canalizar las expectativas de artistas jóvenes que no encontraban un escenario apropiada para su trabajo y pasó de ser un espacio relativamente marginal a ocupar un lugar privilegiado en la escena artística mexicana.[8] De igual manera es destacable el espacio La Culpable que funciona en Lima desde 2002 y que se propone acoger "actividades y propuestas que por su forma, contenido o duración no encuentran cabida dentro de los espacios convencionales de presentación"[9].

En el caso ejemplar de Bogotá, una ciudad que vivió grandes transformaciones gracias a alcaldes como Antanas Mockus, quien asumió la cultura como elemento de desarrollo social, se ha constatado la formación de interesantes colectivos y espacios de artistas. Para dar sólo algunos ejemplos podemos hablar de El Vicio Producciones (1998-2006) que funcionó como plataforma artística produciendo obras colectivas, organizando exposiciones en la galería Ganga, produciendo audiovisuales y compilaciones de vídeo y música. Así como El Bodegón "arte contemporáneo y vida social", de reciente creación, es un espacio impulsado por un grupo de artistas que realizan actividades caracterizadas por durar únicamente las horas de su inauguración, potenciando así la relación entre creación y sociabilidad. En un registro diferente, pero también importante, encontramos a la

SINDICATO DE BARRANQUILLA, 1975. Arriba, de izquierda a derecha: R. Gómez, A. Tobón, A. Del Castillo. Abajo: E.Arrieta y C. Restrepo. 1975. Foto: Ida Esbra.

Cooperativa Popular de Lujo, una empresa de valorización de la gráfica popular y de la cultura urbana que se ha organizado a través de Internet (www.populardelujo.com) en el que indexan diferentes aspectos de la vida bogotana.

De forma igualmente activa trabajan los integrantes de Ediciones Plan B (Luis Hampshire y Jessica Wozny) en Oaxaca, México, quienes organizan exposiciones, publican *fanzines* e inventan esquemas de difusión, promoviendo prácticas contemporáneas y abriéndose espacio en una ciudad en la cual los escenarios de exposición establecidos son devotos de aquello que se espera tradicionalmente del arte oaxaqueño, expectativas ligadas al turismo cultural de la ciudad. En la misma línea A Gentil Carioca, galería comercial y de proyectos gestionada por los artistas Laura Lima, Márcio Botner y Ernesto Neto en Río de Janeiro, funciona como un espacio de creación que hace énfasis en el poder que el arte puede tener para la educación y la "revitalización de contextos artísticos o políticos".[10]

Por último, es indispensable resaltar la labor que, en este sen-

tido, llevan a cabo espacios en los que los sistemas de residencias artísticas se han robustecido, favoreciendo la creación de nuevas redes de trabajo en beneficio mutuo de los artistas visitantes y las ciudades que los acogen (Capacete en Río de Janeiro, Basilisco en Buenos Aires, Lugar a Dudas en Cali, Tres Patios en Medellín, Kiosco en Santa Cruz de la Sierra, etc). Para ilustrar podemos tomar como ejemplo la última edición del Encuentro de Medellín –espacios de hospitalidad–[11], el nodo central del evento fue el proyecto "espacios anfitriones", liderado por el artista y curador Oscar Muñoz quien asumió la idea de la hospitalidad a cabalidad, en el sentido físico, discursivo y político, proponiendo a cuatro colectivos de artistas locales acoger a ocho colectivos de fuera, con el fin de involucrar los espacios de Medellín al Encuentro, así como propiciar el contacto con una red mas amplia y activa en América, una idea que condensa la sustancia y el carácter de los colectivos en el continente.

* María Inés Rodríguez es curadora, actualmente coordina el programa *Satellite* 2008-2009 en el Jeu de Paume y es encargada de edición de Point d'Ironie, Paris. Catalina Lozano es curadora independiente. Vive y trabaja en París.

Este artículo no habría sido posible sin la colaboración y el generoso apoyo de Adriano Pedrosa, Lisette Lagnado, Carla Zaccagnini, Fernanda Albunquerque, Ligia Nobre, Pablo León de la Barra y Jorge Menna Barreto.

NOTES

1. Farina, Fernando. "Tucumán Arde" Revista on-line *Rosariarte*, Edición 89, 1999.
2. Arrieta, Efraín. Conferencia *Estrategias para la difusión del arte contemporáneo*. Biblioteca Luis A. Arango, Bogotá, marzo 1997.
3. Galindo es una de las principales gestoras de Mujeres Creando. Cita extraída de www.mujerescreando.org
4. Extracto de una entrevista a María Inés Rodríguez. "De rolling por Bogotá". En *¿Las ilusiones perdidas? Panorama del arte contemporáneo colombiano.* MIR (editora) Santo Domingo: V Bienal del Caribe, 2003. p. 35
5. Cabe resaltar la gran tradición de grupos, asociaciones, clubes de artistas que desde finales del siglo XIX han existido en Brasil y que merecerían una edición especial.
6. Laranja (naranja en español, una fruta, un color y una metáfora usada en la política brasilera para designar un chivo expiatorio). Señalado por Jorge Menna Barreto en correspondencia con las autoras.
7. Citas extraída de www.lanubeloca.org/texto%20mujica-indice.html
8. Para una historia crítica de La Panadería, ver Faguet, Michèle. "**Marginally successful: A brief account of two artist-run spaces" en** www.apexart.org/conference/faguet.htm
9. www.laculpable.org
10. www.agentilcarioca.com.br
11. http://www.encuentromedellin2007.com

POPULAR DE LUJO Imagen del archivo de gráfica popular de Bogotá. Cortesía del colectivo

Free association...

MARÍA INÉS RODRÍGUEZ and CATALINA LOZANO*

In the last decade, a great number of art collectives have emerged in various Latin American cities, whose members belong to a young and enthusiastic generation, and share the need to create their own spaces for the production, diffusion and discussion of contemporary art. These independent spaces display a variety of features, and, depending on their context, fulfil specific needs. Like rhizome structures, they take a variety of shapes, with different connection and heterogeneity premises, and many of the groups have created international work networks which, finally, give them the opportunity to carry out a genuine and direct exchange of ideas and projects, to go beyond the local context and to make contact with their geographical neighbours in their approach to their ideas and work processes. Despite the differences which may exist between each country, their shared characteristics have influenced the emergence of what could be termed a movement, although no-one has set out to define it as such, which could even apply outside the American continent. Among these shared characteristics are the lack of exhibition spaces, the difficulties in accessing institutional spaces and the desire to infiltrate them in order to question the way they work, and the need to generate new horizons on an international level with the aim of creating work networks.

Current art collectives (whether they are called groups, associations, clubs or cooperatives, depending on the period and the country), were preceded by initiatives which defended the need to come together in order to occupy a space in the cultural scene and to champion political, social and aesthetics points of view. In the 1960s and 70s, a series of groups emerged in different parts of the continent, with clear ideological positions regarding their social and political contexts. Here, we will mention only three cases, that of Brazil, Argentina and Colombia, in order to provide a brief historical outline, as we await the publication of a more thorough and extensive analysis of these kinds of strategies.

The Rex group in Brazil, created in 1966 by the artists Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros and Nelson Leirner, emerged as a result of the controversy surrounding censorship, as well as the intense criticism, of several exhibitions in which they took part. The position of the group was made clear in the announcement on the first page of their own newspaper “Warning: this is war”. By means of a series of exhibitions, screenings, lectures, happenings, publications and dances, which also aimed to be entertaining, Rex declared war on art institutions, markets and biennales, which reduce works of art to mere commercial objects. The intense experience, which lasted only a year, culminated in a closing ceremony in which the gallery was completely destroyed by the audience, and the pictures were ripped off the walls to be sold on the street.

On the other hand, in Argentina, during the 1960s, the avant-garde and internationalism ideas encouraged by official bodies, in an apparent drive for modernisation, gave rise to a parallel group of artists who questioned this kind of political discourse, which was aimed at institutionalising and manipulating a certain set of notions regarding

RAIMOND CHAVES Flyer for the presentation of *Toque Criollo,* 2005.
At the Espacio LA CULPABLE, Lima. Courtesy of the artists

COLECTIVO CAMBALACHE *Trueque Público*, 2001. Universidad Nacional. Bogotá, Colombia. Courtesy of the artists

the avant-garde. In the city of Rosario, in 1968, the legendary collective Tucumán Arde emerged in response to the economic and social situation of this province, an important sugar-production area. As they themselves expressed in their manifest, their aim was to produce "total, transforming and social art, on the basis of the aesthetic event interpreted as a nucleus bringing together all of the elements forming human reality, destroying the idealist separation between the artwork and the world..." [1].

In a completely different context, in 1976, the Sindicato de Barranquilla emerged in the north of Colombia, and took on art as an active aesthetic and political field, open to experimentation and negotiation. The Sindicato was created on the basis of an initiative by Ramiro Gómez, together with Alberto del Castillo, Carlos Restrepo, Aníbal Tobón, Efraín Arrieta and Guillermo Alarcón. The group's premises had served as the headquarters for one of the region's unions in the early 1970s, hence the name chosen by the art collective to identify themselves in all of the interventions they carried out[2].

The 1990s, new strategies

From the 1990s onwards, and after a decade which saw a decrease in activity, collective forms of work began to emerge again in the sphere of art. This re-emergence responded to the need to structure independent spaces for artistic reflection and creation, as well as to explore new ways of working founded on a desire to distance themselves from institutional circles.

Thus, a series of initiatives emerged, re-igniting political activism mediated by art, presented as various forms of denunciation. This is the case of the Grupo de Arte Callejero in Argentina, which, since 1997, has subverted institutional language to use it as a way to appropriate the public space, turning it into the ideal context for their demands and drawing attention toward those who committed horrendous crimes during the dictatorship. Likewise, the Etcétera group has defended a form of political activism mediated by performance and play as a form of subversion, describing themselves as Erroristas Internacionales, and seeking to mock the discourses of power, designed to justify the intervention of rich countries in the internal affairs of their poorer neighbours.

In Bolivia, the feminist initiative Mujeres Creando self-manages the space La Virgen de los Deseos, which brings together a variety of forms of reflection and creation. As María Galindo points out, "it is a specific place in which personal experience joins the collective, in an instance of disobedience and rebelliousness"[3], and which combines the knowledge of women from different corners of the Bolivian social spectrum.

The search for alternative spaces and forms of artistic production has also given rise to other art collectives, such as Cambalache, which began in Bogota, in 1997. Its best-known project was the *Museo de la Calle*, a travelling platform for barter which initially went through the streets of Bogota, exchanging a wide range of objects with people, and which later travelled to various cities all over the world. In this way, Cambalache suggested an alternative form of economic relations, taking part in the process of the informal economy of recycling, and

defending its political potential. As Federico Guzmán says, "what interests us are not the objects themselves, but the transformation process undergone by the material; the transformation potential of ideas and perceptions when they are organised in a certain way".[4]

This spirit is shared by several art collectives in Brazil, one of the most prolific contexts for this kind of organisation[5]. Groups such as Laranjas, Contra-filé, Arte e Esfera Pública, Grupo de Interferência Ambiental and Poro have emerged with the aim of interfering with the daily dynamics of the city, by means of sui generis interventions or activities which propose eccentric forms (in the literal sense, i.e. outside the norm) of sociability. Laranjas[6] is made up of by the artists Cristiano Lenhardt, Cristina Ribas, Fabiana Rossarola and Jorge Menna Barreto (and originally was based in Porto Alegre but is currently decentralised); their activities have ranged from a slightly innocent interpretation of intervention on the public space to the subsequent development of a public sphere in which it is more important to create a space than to criticise existing ones.

General view of the exhibition *Montones*, at the premises of the **SINDICATO DE BARRANQUILLA**, 1975. Photo: Carlos Restrepo.

Faced with the lack of spaces for the diffusion of certain kinds of practices, and the need to generative new responses to the changing artistic production of the 1990s, many other initiatives emerged, taking advantage of the their status as spaceless galleries, and focusing their efforts on filling the large space left by the institutions. This was the case of the Galería Chilena (GCH) founded in 1997 by Jose Luis Villablanca, Diego Fernández and Felipe Mujica in Santiago de Chile. The concept of collection developed by the GCH revolved around the strategies of "appropriation, communication and diplomacy" made possible by the mobility resulting from having a spaceless gallery. Mujica adds that "the GCH is different from other galleries in that its history can be seen as a great collective work, in constant development and debate, with falls and explosions, with doubts and erosion"[7].

There are other factors which have given rise to group production, such as events, summits and other initiatives which have encouraged them. This is the case of MM Proyectos, in Puerto Rico, which marked an important period, not only in the island, but on an international level, generating collectives projects for intervention and publication, which made it possible to create a temporary working community formed by artists, curators and neighbours. Under the leadership of Michelle Marxuach, who has boundless energy and enthusiasm, the PR Biennale, which was first held in 2000 and which had three editions, also contributed to the birth of a very lively art scene in Puerto Rico. Returning to Colombia, Cali was the setting of the First Municipal Performance Festival, led by the artists Wilson Díaz and Juan Mejía, at an old arcade which they renamed Museo Welcome. This marked the beginning of a project which has gradually become one of the most important independent initiatives in Colombia. One year later, in 1998, Helena Producciones was created, a working group, which, in addition to organising the Festival (in 2006 it held its 6th edition), has produced films, television programmes, exhibitions and lectures.

Within this area, it is important to mention the spaces which have emerged as independent proposals by artists who build their own space for diffusion, ignoring the validation systems imposed by public institutions or commercial galleries as parameters for the legitimation of art practices, allowing them to carry out, in this way, a reconfiguration of the art system and its hierarchies. An emblematic case in the 1990s, in Mexico City, was La Panadería, a space founded by the artists Miguel Calderón and Yoshua Okon, in 1994, and which was located in an old bakery. This project managed to channel the expectations of young artists who could not find the right setting for their work, and went from being a relatively marginal space to occupying a privileged space in the Mexican art scene.[8] Also worthy of mention is the space La Culpable, which has been in operation in Lima since 2002, and which houses "activities and proposals which, because of their form,

content or duration, do not find a place in conventional presentation spaces"[9].

In the case of Bogotá, a city which underwent great transformations brought about by mayors such as Antanas Mockus, who viewed culture as an element for social development, a series of interesting art collectives and spaces have emerged. Among these are El Vicio Producciones (1998-2006), which functioned as an art platform, and produced collective works, organised exhibitions at the Ganga gallery, and created audiovisual pieces, as well as video and music compilations. Likewise, the recently founded El Bodegón, described as "contemporary art and social life", is a space created by a group of artists who carry out activities which are characterised by the fact that they last only for the duration of the opening ceremony, thus intensifying the relationship between creation and sociability. In a different but also important register, we find the Cooperativa Popular de Lujo, a company which aims to increase the appreciation of popular graphic work and urban culture, and which has been set up on the Internet (www.populardelujo.com) with a site where a range of features of life in Bogota are explored.

The members of Ediciones Plan B (Luis Hampshire and Jessica Wozny), in Oaxaca, México, are equally active, and organise exhibitions, publish fanzines and invent circulation schemes to promote contemporary practices and to establish their niche in a city in which established exhibition spaces are devoted to what is traditionally expected of Oaxaca art, and linked to the city's cultural tourism. Along the same lines, A Gentil Carioca, a commercial and project gallery managed by the artists Laura Lima, Márcio Botner and Ernesto Neto, in Río de Janeiro, functions as a space for creation which emphasises the influence art can have on education and the need to "revitalise artistic and political contexts".[10]

Lastly, it is essential to highlight the work carried out in this area by spaces in which art residency systems have been strengthened, encouraging the creation of new work networks, benefiting both the visiting artists and the cities welcoming them (Capacete, in Río de Janeiro, Basilisco, in Buenos Aires, Lugar a Dudas, in Cali, Tres Patios, in Medellín, Kiosco, in Santa Cruz de la Sierra, etc.). To illustrate this we can use the latest edition of the Encuentro de Medellín as an example –hospitality spaces–[11]; the central point of the event was the project "host spaces", headed by the artist and curator Oscar Muñoz who perfectly dealt with the idea of hospitality, in the physical, discursive and political sense, suggesting that four local art collectives host eight foreign ones, with the aim of involving the spaces of Medellín in the Encuentro, as well as encouraging contact with a wider and more active network in America, an idea which summarised the substance and character of collectives in the continent.

* María Inés Rodríguez is a curator, and is currently coordinating the *Satellite* 2008-2009 programme at the Jeu de Paume, as well as being in charge of publishing at Point d'Ironie, in Paris.
Catalina Lozano is an independent curator. She lives and works in Paris.

This article would not have been possible without the contributions and generous support by Adriano Pedrosa, Lisette Lagnado, Carla Zaccagnini, Fernanda Albunquerque, Ligia Nobre, Pablo León de la Barra and Jorge Menna Barreto.

NOTES

1. Farina, Fernando. "Tucumán Arde" *Rosariarte* online magazine, Issue 89, 1999.
2. Arrieta, Efraín. *Estrategias para la difusión del arte contemporáneo* lecture. Biblioteca Luis A. Arango, Bogotá, March 1997.
3. Galindo is one of the main managers of Mujeres Creando. Quote from www.mujerescreando.org
4. Extract from an interview with María Inés Rodríguez. "De rolling por Bogotá". In *¿Las ilusiones perdidas? Panorama del arte contemporáneo colombiano.* MIR (editor) Santo Domingo: 5th Biennale of the Caribbean, 2003. p. 35
5. It is worth noting the great tradition of groups, associations and artists' clubs which, since the late 19th century, have existed in Brazil, and which would merit a special issue.
6. Laranja ("orange", a fruit, a colour and a metaphor used in Brazilian politics to describe a scapegoat). Pointed out by Jorge Menna Barreto in his correspondence with the authors.
7. Quoted in www.lanubeloca.org/texto%20mujica-indice.html
8. For a critical history of La Panadería, see Faguet, Michèle. "Marginally successful: A brief account of two artist-run spaces", at www.apexart.org/conference/faguet.htm
9. www.laculpable.org
10. www.agentilcarioca.com.br
11. www.encuentromedellin2007.com

FRENTE 3 DE FEVEREIRO *Zumbi Somos Nós*, 2006.
Intervención en la ocupación *Prestes Maia*. São Paulo. Cortesía: Frente 3 de Fevereiro.

Acción en tiempo real

ANDRÉ MESQUITA*

En la edición del 4 de julio de 1979, uno de los principales diarios brasileños registraba la historia de una intervención realizada por un colectivo de artistas llamado 3Nós3.[1] Se trataba del cierre simbólico de algunas galerías de la ciudad de São Paulo. Después de lacrar los espacios durante la madrugada con una "X" hecha de cinta adhesiva, 3Nós3 culminaba la acción pegando en las puertas un pequeño billete con una nota: "lo que está adentro se queda, lo que está afuera se expande".

La acción *X-Galeria* reivindicaba la demarcación de un nuevo territorio poético e independiente del circuito del arte oficial, en el mismo momento en que otros colectivos radicados en la ciudad durante los años 80, como Manga Rosa, d'Magrelos, TupiNãoDá, GEXTU e Viajou Sem Passaporte, ocupaban con sus performances, juegos, graffitis e intervenciones, los intersticios de la vida y de un espacio urbano "que dejaba la opresión de la dictadura militar brasileña para empezar a distenderse"[2]. En la década de los 90, un nuevo capítulo de experimentaciones colectivas fue inaugurado en el país, en parte por grupos que buscaban autonomía artística ilimitada respecto a los moldes del sistema del arte[3], pero también como un movimiento articulado de manera táctica y estratégica en las derivas y conexiones producidas en la arquitectura abierta de la red vía internet, así como en su entusiasmo cooperativo de creación estética conjugada con las nuevas luchas políticas.

Efímero, precario, poético o activista, los desarrollos recientes del colectivismo artístico en Brasil arrojan resultados diversos. Lo que "está afuera" del mundo del arte adquirió aires de "mundo expandido" y sus efectos en tiempo real en el tejido urbano, en los medios y en

situaciones específicas creadas por grupos de artistas dentro de los movimientos sociales, dirigen nuestras percepciones al menos hacia dos cuestiones: ¿cuáles son las consecuencias de estos procesos? ¿Qué otros espacios sociales podrán ser imaginados a partir de ahora? De lo poético a lo político, a continuación presentamos un breve repaso por algunas de las propuestas.

Guerrilla efímera

Propuestas que juegan con lo efímero son algunas de las principales estrategias empleadas por los colectivos brasileños. El término "guerrilla artística", empleado por Frederico Morais para nombrar el anti-arte de Lygia Clark y Hélio Oiticica[4], creadores de situaciones que deben ser vividas, de asumir en su estética una precariedad potente y de comprender el arte como una "emboscada", montada en intervenciones cotidianas donde todos proponen iniciativas, ha sido reelaborada en nuevos y actuales contextos a través de proyectos como *Cama*, del Grupo de Interferência Ambiental (GIA), y *Jardim*, del grupo Poro. Así como uno de los integrantes del GIA reposa en una cama situada en la calle para producir una interferencia poética que suprime momentáneamente las condiciones habituales del flujo y los sentidos del transeúnte, estimulándolo a reflexionar sobre la vida urbana, *Jardim*, por su parte, se vale de flores de papel celofán rojo "plantadas" en macetas abandonadas en la ciudad de Belo Horizonte; la intervención llama la atención sobre el escaso cuidado público que se presta a ese tipo de espacios. En esta y otras acciones sutiles, el grupo propone "una deslocalización momentánea y silenciosa de la mirada, trabajando con lo improbable".

Entre los colectivos, el espacio social es un campo inusitado que estimula la espontaneidad de encuentros y comentarios críticos. Para conmemorar el segundo aniversario de una exposición, el grupo Laranjas hizo, en abril de 2004, una fiesta en una parada de autobús de Porto Alegre, que incluyó vitrolas, discos, amigos y paseantes. Abiertos a la inclusión pensante del otro, las "acciones laranjas" conciben concatenaciones sensibles entre implicación social, redes de afecto y gratuidad. Sin embargo, algunas de las sutilezas aplicadas por los colectivos brasileños también se transforman en manifestaciones políticas. Desde 2002, el Projeto de Arte Entorno, formado por un grupo de artistas del Distrito Federal, realiza, cada segundo domingo de diciembre, el *Lavado de la Plaza de Três Poderes*. Baldes, jabón, escobas, el colectivo y unos cuantos participantes se disponen a lavar el centro del poder en el país. Aunque el primer lavado se pensó como un ritual para recibir el inicio del gobierno de Lula, Entorno continúa realizando la acción que, como señala una de las integrantes del grupo, Clarissa Borges, debe continuar para "mantener la casa limpia o comenzar a descubrir las nuevas suciedades. Siempre será necesario", concluye la artista. "Si un día la gente descubre que ya no hace falta lavar, que ya estamos satisfechos con el país que tenemos, entonces creo que ahí habrá una mancha", añade.

Zona de Poesia Árida

En São Paulo, los colectivos de arte se han inspirado cada vez más en las nuevas formas de disenso creativo. La hibridación entre arte y activismo, ecuación constitutiva de las acciones de grupos como BijaRi, Catadores de Histórias, Cia. Cachorra, Contra Filé, Elefante, Esqueleto Coletivo, Experiência Imersiva Ambiental (EIA), Frente 3 de Fevereiro, entre otros, integró en sus procesos de trabajo el interés por otros campos de investigación. En contacto con movimientos en defensa de la vivienda, redes y grupos comunitarios, abordando asuntos ligados a la situación de los habitantes de la calle, temas de ecología, racismo, planificación urbana, memoria y división social, se amplió la actuación interdisciplinar de estos artistas. Intervenciones urbanas, performances, acción directa, tácticas mediáticas, *culture jamming*, instalaciones y todos los medios posibles son usados en las acciones de estos colectivos como herramientas de expresión que buscan reforzar una resistencia política.

Entre 2003 y 2007, algunos de estos grupos tuvieron un contacto más estrecho con la casa ocupa Prestes Maia (2002-2007)[5]. En ese contexto, términos como "revitalización urbana" y "gentrification" se volvieron palabras clave entre los grupos. Medios de comunicación baratos y accesibles, como los carteles, fueron producidos por los grupos con el fin de enfatizar las dicotomías entre la desigualdad social y los intereses económicos, como propone la imagen *Vida X Propriedade*, a cargo de Esqueleto Coletivo. Otros grupos encontraron en la apropiación y en la subversión de los soportes publicitarios de empresas inmobiliarias la manera de construir sus propias armas simbólicas, como las barricadas realizadas por el colectivo Elefante que, al ser unidas, forman la palabra "DIGNIDADE". Usada como imagen táctica y guiño linguístico, esta intervención movilizó conceptualmente a los medios y a la opinión pública respecto a la situación social de familias de desempleados.

Eventos como el de *Arte Contemporânea do Movimento dos Sem-Teto do Centro* (ACMSTC), realizado en diciembre de 2003 en Prestes Maia, reunió por vez primera a colectivos de artistas y habitantes del edificio. Si bien la experiencia proporcionó, según Fabiane Borges, integrante del grupo Catadores de Histórias y una de las coordinadoras del ACMSTC, "una profunda alteridad, un encuentro con aquella arquitectura física, espacial y subjetiva", la iniciativa suscitó polémicas y discusiones sobre la actuación de los artistas en la casa ocupa amenazada constantemente con el desalojo[6]. La noción de "dramaturgia de una frase", empleada por el colectivo Cia. Cachorra en una de sus performances en esta casa ocupada, resume bien el ambiente en el cual artistas, activistas, movimientos sociales y habitantes tuvieron que hacer frente a los poderes públicos: *Zona de Poesia Árida*, un local donde todo se fue degradando y cómo fue necesario, como explica Fabiana Prado, de la Cia. Cachorra, "que se prestara atención a aquellas relaciones y se viera cómo el poder público trata a esas personas con palos y piedras".

Experiencias estéticas o, las más de las veces, dirigidas al activismo revelan que un nuevo espacio social sólo puede crearse si los colectivos brasileños empiezan a adoptar como práctica la necesidad dialógica de un pensamiento más crítico sobre sus

acciones. El campo expandido de las intervenciones urbanas ya está en escena. Queda por hacer una sistematización más exhaustiva de esas experiencias y la voluntad de construir una historia creativa y disidente del arte contemporáneo del país.

* André Mesquita es editor de la revista electrónica Rizoma (www.rizoma.net). Vive en Brasil

More information:
www.giabahia.blogspot.com
www.abrigolaranja.blogspot.com
www.agentilcarioca.com.br
www.poro.redezero.org
www.espacocoringa.com.br
www.capacete.net
www.arte-esferapublica.org
www.cinefalcatrua.wordpress.com

NOTAS

1. Formado por Mario Ramiro, Hudinilson Junior y Rafael França, 3Nós3 produjo una serie de intervenciones en la ciudad de São Paulo entre 1979 y 1982.
2. Fragmento de la entrevista realizada por Mario Ramiro. Éste y otros planteamientos, sumados a ideas y conceptos aquí presentes, forman parte de mi investigación de tesis de maestría, *Insurgências Poéticas. Arte ativista e Ação Coletiva*, realizada en el Departamento de História de la Universidade de São Paulo y concluida en 2008.
3. En este sentido me refiero también a la formación de circuitos alternativos e independientes en el país, de una cartografía pormenorizada de la producción artística colectiva y de la publicación de textos críticos sobre el asunto. Iniciativas como el *Salão de m.a.i.o.* (2004 e 2005), organizado por el Grupo de Interferência Ambiental, el *Centro de Contracultura* (2001-2007), de Graziela Kunsch, *Circuitos em Vídeo*, de Newton Goto, la red CORO, investigación coordinada por Flavia Vivacqua, disponible en internet (http://www.corocoletivo.org), y la revista digital *Rizoma* (http://www.rizoma.net), fundada por Ricardo Rosas, fueron fundamentales en este proceso.
4. Y otro tanto ocurre con las obras de Artur Barrio, Cildo Meireles, Antônio Manuel y Paulo Bruscky.
5. Con cerca de 35 plantas, divididas en dos bloques, la ocupación de Prestes Maia, situado en el centro de São Paulo, reunió a 468 familias que ocuparon este edificio mediante una acción coordinada por el Movimento dos Sem-Teto do Centro (MSTC).
6. Sobre estas y otras cuestiones ver el texto de Gavin Adams, "Coletivos de arte e a ocupação Prestes Maia em São Paulo". Disponible en: http://magazines.documenta.de/frontend/article.php?IdLanguage=9&NrArticle=245.

COLECTIVO BIJARI Carteles de *Gentrificação*. Cortesía: Anderson Barbosa.

Real-time action

ANDRÉ MESQUITA*

On the 4th of July, 1979, one of the main Brazilian newspapers carried the news of an intervention conducted by an art collective known as 3Nós3.[1] They symbolically shut down some of the galleries in the city of São Paulo. After sealing the spaces in the early hours of the morning with an "X" made out of masking tape, 3Nós3 finished the action by sticking a small bill on the doors, with a note saying "what is inside remains; what is outside grows".

The *X-Galeria* action defended the creation of a new poetic territory, removed from the official art circuit, while other collectives working in the city in the 1980s, such as Manga Rosa, d'Magrelos, TupiNãoDá, GEXTU and Viajou Sem Passaporte, occupied, with their performances, games, graffiti and interventions, the gaps in life and urban space "left by the oppression of the Brazilian military dictatorship in order to facilitate the easing of relations"[2]. In the 1990s, a new chapter of collective experimentation began in the country, in part conducted by groups which sought unlimited artistic independence with regard to the conformation of the existing art system[3], but also as a movement structured, in tactical and strategic terms, around the possibilities provided by the open architecture of the network via the internet, as well as being driven by their cooperative enthusiasm for aesthetic creation combined with the new political struggles.

Whether ephemeral, precarious, poetic or activist, the recent developments in Brazilian art collectives have yielded a variety of results. What is "outside" the art world has gained a sense of an "expanded world", and its real-time effects on the urban fabric, on the media and on specific situations created by groups of artists working within social movements, guide our perceptions toward at least two questions: what are the consequences of these processes? What other social spaces can be imagined from now on? From the poetic to the political, we will now present a brief summary of some of the proposals.

Ephemeral guerrilla

Some of the main strategies used by Brazilian collectives are proposals which play with the ephemeral. The term "art guerrilla", employed by Frederico Morais to describe the anti-art produced by Lygia Clark and Hélio Oiticica[4], creators of situations which must be lived, expressing a powerful precariousness in their aesthetics and viewing art as an "ambush" founded on everyday interventions where everyone can suggest initiatives, has been reinterpreted in new and contemporary contexts, by means of projects such as *Cama*, by the Grupo de Interferência Ambiental (GIA), and *Jardim*, by the Poro group. While one of the members of the GIA rests on a bed in the street to produce a poetic interference which temporarily eliminates the normal conditions of the to and fro and senses of passers-by, encouraging them to reflect on urban life, *Jardim* uses red cellophane flowers "planted" in abandoned flowerpots in the city of Belo Horizonte to draw attention to the sparse attention paid to these spaces on the part of the authorities. With this sort of subtle actions, the groups proposes a "temporary and silent delocalization of the gaze, working with the improbable".

For collectives, the social sphere is an unusual space which

stimulates the spontaneity of critical encounters and comments. To celebrate the second anniversary of an exhibition, in April, 2004, the Laranjas group organised a party at a bus stop in Porto Alegre, with gramophones, records, friends and passers-by. Open to the inclusion of others' thoughts, the "Laranja actions" created sensitive connections between social implications, affectivity networks and gratuitousness. However, some of the subtle elements used by Brazilian collectives also take the form of political demonstrations. Since 2002, on every second Sunday in December, the Projeto de Arte Entorno, formed by artists from the Federal District, has carried out the *Lavado de la Plaza de Três Poderes*. With buckets, soap and brooms the members of the collective and other participants clean the country's centre of power. Although the first "cleaning" was devised as a ritual to welcome Lula's government, the Entorno continues carrying out these actions because, as one of the collective's members, Clarissa Borges, points out, "it will always be necessary to keep the house clean or to find new sources of dirt", and concludes "If the day ever comes when people feel that there is not need to clean, that we are happy with the country we have, then that's where I'll think there is a stain".

Zone of Arid Poetry

In São Paulo, art collectives have been increasingly inspired by new forms of creative dissent. The hybridising between art and activism, the equation at the centre of actions by groups such as BijaRi, Catadores de Histórias, Cia. Cachorra, Contra Filé, Elefante, Esqueleto Coletivo, Experiência Imersiva Ambiental (EIA) and Frente 3 de Fevereiro, included in its work processes an interest in other fields of research. Community networks and groups established connections with movements in the defence of housing programmes, and examined questions relating to the situation of homeless people, ecology, racism, urban planning, and social memory and division, leading to the expansion of the interdisciplinary activities of these artists. Urban interventions, performances, direct actions, media tactics, culture jamming and installations, in addition to all other possible means, are some of the tools used by these collectives to reinforce their political resistance.

Between 2003 and 2007, some of these groups had a closer relationship with the house taken over by Prestes Maia (2002-2007)[5]. In this context, terms such as "urban revitalization" and "gentrification" became key words among these groups. Cheap and accessible communication media, such as posters, were produced by the groups in order to emphasise the dichotomies between social inequality and economic interests, as suggested by the image *Vida X Propriedade*, by Esqueleto Coletivo. Other groups found in the appropriation and subversion of real estate companies advertising supports the way to build their own symbolic weapons, such as the barricades made by the Elefante collective, which, joined together, formed the word "DIGNIDADE" ["dignity"]. Used as a tactical image and a linguistic tool, this conceptual intervention alerted, the media and pubic opinion to the social situation of the families of the unemployed.

Events such as *Arte Contemporânea do Movimento dos Sem-*

ESQUELETO COLECTIVO *Vida X Propriedade,* 2005. São Paulo. Courtesy: Esqueleto Coletivo

COLECTIVO ELEFANTE *Dignidade,* 2003. São Paulo. Courtesy: Antonio Brasiliano

Teto do Centro (ACMSTC), which took place in December, 2003 in Prestes Maia, brought together, for the first time, art collectives and the people living in the building. Although, according to Fabiane Borges, a member of the Catadores de Histórias group and one of the organisers of ACMSTC, the experience conveyed a sense "of profound otherness, an encounter with physical, spatial and subjective architecture", the initiative gave rise to controversy and debates regarding the activities carried out by the artists in the squat, whose inhabitants are under permanent threat of eviction[6]. The idea of "one-sentence drama", used by the collective Cia. Cachorra in one of their performances at this squat, provides a good sense of the atmosphere in which artists,

COLECTIVO PORO *Enxurrada de letras,* 2004. Belo Horizonte. Courtesy: Poro

COLECTIVO LARANJAS *Parada Laranjas*, 2004. Porto Alegre. Courtesy: Mariane Rotter.

activists, social movements and squatters had to face the authorities: *Zona de Poesia Árida*, a place where everything gradually fell apart, and where it was necessary, as Fabiana Prado, a member of Cia. Cachorra, explained "to pay attention to those relationships and the way in which the administration treats these people, with sticks and stones".

Aesthetic experiences or, more frequently, those aimed at carrying out a form of activism, reveal the way in which a new social space can be created only if Brazilian collectives begin to put into practice the necessary dialogic for a more critical interpretation of their actions. The expanded field of urban interventions is already in operation. What remains is a more thorough systematization of those experiences and a desire to build a creative and dissident history of the contemporary art produced in this country.

* André Mesquita is editor of the online journal Rizoma (www.rizoma.net). He lives in Brazil

More information:
www.giabahia.blogspot.com
www.abrigolaranja.blogspot.com
www.agentilcarioca.com.br
www.poro.redezero.org
www.espacocoringa.com.br
www.capacete.net
www.arte-esferapublica.org
www.cinefalcatrua.wordpress.com

NOTES

1. Formed by Mario Ramiro, Hudinilson Junior and Rafael França, 3Nós3 carried out a series of interventions in São Paulo between 1979 and 1982.
2. Fragment from the interview by Mario Ramiro. This, as well as other interpretations, added to other ideas and concepts presented here, form part of the research for my master's thesis, *Insurgências Poéticas. Arte ativista e Ação Coletiva*, written at the History Department of the University of São Paulo, and which I finished in 2008.
3. In this sense, I also refer to the formation of alternative and independent circuits in the country, to a detailed cartography of Brazil's collective art production, and to the publication of critical articles on this subject. Initiatives such as *Salão de m.a.i.o.* (2004 e 2005), organised by the Grupo de Interferência Ambiental, the *Centro de Contracultura* (2001-2007), by Graziela Kunsch, *Circuitos em Vídeo*, by Newton Goto, the CORO network, as well as research directed by Flavia Vivacqua, available on the internet (http://www.corocoletivo.org), and the digital magazine *Rizoma* (http://www.rizoma.net), founded by Ricardo Rosas, were crucial to this process.
4. The same can be said of the works by Artur Barrio, Cildo Meireles, Antônio Manuel and Paulo Bruscky.
5. The occupation of Prestes Maia, which has approximately 35 storeys, divided into two blocks, and stands in the centre of São Paulo, brought together 468 families which occupied this building, by means of an intervention organised by the Movimento dos Sem-Teto do Centro (MSTC).
6. For more on this and other subjects, see the text by Gavin Adams, "Coletivos de arte e a ocupação Prestes Maia em São Paulo", which can be found at: http://magazines.documenta.de/frontend/article.php?IdLanguage=9&NrArticle=245.

Generación 2000: Reunidos para construir comunidad

EVA GRINSTEIN*

Hace apenas una década, los colectivos de artistas irrumpieron en el circuito argentino como una novedad inquietante y vital. No es que no existiera una tradición previa de grupos y asociaciones –de un rápido vistazo sobresalen entre muchos otros los Madí y Concreto-Invención de los cuarenta, el grupo Espartaco en los cincuenta, la Nueva Figuración de Deira, Noé, Macció y De la Vega en los sesenta- pero sí resultaron nuevas las motivaciones que llevaron a los artistas a asociarse, los modos en que asumieron la labor de conjunto y, muy especialmente, los logros obtenidos a partir de sus acciones. Los colectivos de artistas que comenzaron a operar casi en sintonía con el cambio de siglo fueron piezas centrales en la reconfiguración de la escena del arte contemporáneo en Argentina, una escena hoy notablemente más dinámica, rica e inclusiva que diez años atrás.

La aparición, a fines de los noventa, de varios proyectos simultáneos de trabajo asociativo fue, en primer lugar, un preanuncio de la necesidad de comenzar a revertir el estado de atomización social en que nos había dejado la última dictadura militar. Le cupo a una generación joven, crecida en democracia, la responsabilidad de volver a tejer –o inventar de cero– unas redes que habían sido estratégicamente cortadas. Pero, por otro lado, estuvo claro desde un primer momento que el funcionamiento en equipo no iba a agotarse en la mera adscripción a una tendencia en particular. La pertenencia grupal ahora no se presentaba como garantía de una suerte de marketing de difusión de un compendio de ideas compartidas. Hubo ideas compartidas, sí, pero confluyeron en la certeza de que era imprescindible, antes que nada, generar lugares de experimentación y puesta en común para facilitar la comunicación y el intercambio, para abrir canales donde poder eventualmente reconocerse en los otros.

Aunque no se constituyeran como colectivos artísticos en el sentido histórico, es decir, aunque su objetivo principal no fuera exhibir su producción amparándose en la fortaleza de una identidad de grupo, los gestores de espacios de encuentro como la galería Belleza y Felicidad, la revista *ramona* o el programa de análisis de obra *trama* –por nombrar algunas de las iniciativas que nacieron alrededor del año 2000– dieron el puntapié a una corriente de trabajo autogestivo que rápidamente se expandió por todo el país. Son artistas involucrados. Artistas que salen de sí mismos. Artistas que generan sus propias "instituciones" en los márgenes y fisuras de un sistema signado por un mercado poco desarrollado y por unas políticas oficiales siempre insuficientes y precarias. Son artistas que construyen comunidad, a su manera.

Pronto se desplegaron orientaciones y especificidades que diferenciaron a los colectivos entre sí. Algunos optaron por el sesgo político explícito, como sucedió con el GAC-Grupo de Arte Callejero, que actuó en colaboración con la agrupación HIJOS (hijos y nietos de desaparecidos). La experiencia del GAC fue interesante porque intentó abrirse a las demandas del "mundo del arte", llegando incluso a participar de una Bienal de Venecia invitado por Carlos Basualdo, pero finalmente sus miembros optaron por replegarse en la acción política pura, acaso insatisfechos con lo que el arte tenía para ofrecerles como plataforma de inserción. Dentro de esta corriente de trabajo trenzada con ideales de cambio se ubica el colectivo ETC, que comenzó del mismo modo que el GAC pero que continúa hasta el presente, ubicado en una extraña posición si se quiere marginal o

COLECTIVO ETC

fuera del sistema, a la vez reconocida y respetada por el circuito más oficial. Con su retrospectiva del año pasado en el Centro Cultural Recoleta, donde además de revisar toda su trayectoria se presentaron como integrantes de la Internacional Errorista, los artistas nucleados en ETC reafirmaron su posición, siempre combativa y a la vez fuertemente nutrida por el humor. En esta misma línea de trabajo, atenta a la labor de las organizaciones políticas humanistas y defensoras de los derechos humanos, se destaca también el TPS-Taller Popular de Serigrafía. El TPS hizo un original aporte tras la crisis de 2001, cuando facilitaron medios y materiales a los trabajadores de las *fábricas recuperadas* (empresas salvadas de la quiebra por cooperativas formadas por sus ex empleados) propiciando la escritura de textos de resistencia multiplicados gracias a las técnicas de reproducción gráfica. En la Bienal de São Paulo de 2006, afín a la producción estética relacionada con coyunturas sociales, fueron parte del envío argentino junto a Eloísa Cartonera, otro colectivo local de intensa actividad, creador de un sistema editorial alternativo, de bajísimo costo, y que brinda trabajo a personas desocupadas. También a su manera el dúo m7 –continuación del cuarteto m777– desarrolla una propuesta ligada a lo comunitario, con un foco de atención hacia problemas urbanos y arquitectónicos de Argentina y del exterior.

Otra zona de motivaciones a la hora de agruparse, si se quiere un poco más tradicional, es la que implica ejercicios de trabajo donde la autoría individual se discute a través de la creación de obras en equipo. Así operaron desde comienzos de esta década los Suscripción –especialmente, produciendo delicadas ediciones de textos e imágenes–, los Doma –provenientes del diseño gráfico, subsumidos bajo una firma unificada que interviene con coloridas pinturas en el espacio público en sintonía con una vasta generación de estencileros, grafiteros y otros artistas de la calle–, los Oligatega Numeric –creadores de artefactos increíbles que combinan amor por la técnica y por la ficción– y, más recientemente, colectivos como Provisorio Permanente, cuyos jóvenes integrantes proceden de las artes escénicas y visuales, campos fusionados en sus producciones, siempre concebidas teniendo particularmente en cuenta el rol del espectador.

Pero sin dudas la franja más numerosa en esta catalogación veloz de los colectivos argentinos es la de los grupos constituidos con el objetivo principal de construir, administrar y posicionar espacios de producción y exhibición, no siempre con fines lucrativos. El ejemplo de Belleza y Felicidad –creada en 1999 y cerrada este año por problemas con el local que albergaba el proyecto– se multiplicó a lo largo de estos años en todo el país generando una verdadera red de grupos autogestionados, conectados entre sí y dispuestos a intercambiar sus experiencias. Un breve pantallazo de la situación nacional debería incluir entre muchos otros a los grupos de artistas que han creado Estudio 13 (General Roca),

COLECTIVO TPS *Fotomural*, 2006. Detalle de la instalación en la 27 Bienal de São Paulo, 2006. Foto: Taller Popular de Serigrafía.

La baulera (Tucumán, en parte herederos del camino abierto por El ingenio, hoy desarticulado), La guarda (Salta), La mandorla (San Juan), Pariente del mar (Paraná), Casa XIII (Córdoba), Pasaje Pam y Taller El levante (Rosario), ED (Mendoza), Viajo (Médanos) y, en Buenos Aires, el inclasificable colectivo Rosa Chancho, autor de obras, ideas y espacios cuya fuerza también se potencia a partir de la inclusión de otros artistas.

Mientras a nivel institucional las reglas del juego se vuelven cada vez más profesionales y globalizadas, es un alivio notar que buena parte de las iniciativas del arte local salen directamente de las mentes de los propios artistas, más libres, menos previsibles, ajustadas a sus necesidades y búsquedas.

*Eva Grinstein es crítica, escritora y curadora. Vive y trabaja en Buenos Aires

Más información:
www.grupodeartecallejero.blogspot.com
www.elbasilisco.com
www.danielabategaleria.com.ar/oligatega
www.rosachancho.com
www.bellezayfelicidad.blogspot.com

COLECTIVO ROSA CHANCHO *Bola de lodo*, 2007. Centro Cultural de España en Buenos Aires.

Generation 2000: Building community together

EVA GRINSTEIN*

Scarcely a decade ago, artists' collectives burst onto the Argentinean circuit like a disturbing and vital novelty. Which is not to say that groups and associations had not previously existed –at a glance, outstanding among many others, were the *Madí* and *Concreto-Invención* from the 1940s, the *Espartaco* group in the 1950s and the *Nueva Figuración* of Deira, Noé, Macció and De la Vega in the 1960s – but what is new are the reasons that led the artists to join forces, the ways they took on their collaborative work and, especially, the successes gained as a result of their actions. The artists collectives that began operating almost in tune with the new century played an important part in the reconfiguration of the contemporary art scene in Argentina, an art scene which, today, is significantly more dynamic, rich and inclusive than it was ten years ago.

The appearance, at the end of the 1990s, of several group projects at the same time was, firstly, a pre-announcement of the need to begin to undo the state of social atomization in which the last military dictatorship had left us. It was up to a young generation, reared in a democracy, to take the responsibility of reweaving –or inventing from scratch- networks which had been strategically cut. But, on the other hand, it was clear from the start that working as a team was not going to mean anything more than the mere following of a particular trend. Belonging to a group was not presented as a guarantee of a type of diffusion marketing of a compendium of shared ideas. There were shared ideas, yes, but they were in accord with the idea that, before anything else, it was essential to create places for experimentation and sharing, to open channels where they could eventually recognise themselves in others.

Although they were not constituted as artistic collectives in the historic sense, which is to say, although their main objective was not to exhibit their production protected by the strength of a group identity, the managers of meeting points like the Belleza y Felicidad Gallery, the magazine *ramona* and the work analysis programme *trama* –to name just some of the initiatives which sprang up around the year 2000- propelled a school of self-managed work which quickly spread throughout the whole country. They were involved artists. Artists who went beyond themselves. Artists who created their own "institutions" on the edges and in the cracks of a system marked by an undeveloped market and permanently insufficient and precarious official policies. They were artists who constructed community, in their own way.

Soon, directions and distinctive formulations developed that made the collectives different from each other. Some opted for an explicit political slant, as happened with the GAC (Street art group), which worked in collaboration with the HIJOS group (children and grandchildren of *desaparecidos*). The GAC's experience was interesting because it tried to open itself up to the demands of the "world of art", even taking part in a Venice Biennale, invited by Carlos Basualdo, although its members finally chose to go back to pure political action, perhaps dissatisfied with what art had to offer them as a platform for insertion. The ETC group was located within this current of work, involved with ideals of change. This collective began

in the same way as the GAC but has continued until now, placed in an unusual position, at once marginal and *outside the system,* and well-known and respected in the most official circuits. Last year, with their retrospective at the Recoleta Cultural Centre, where, as well as reviewing their whole career they presented themselves as members of the *Internacional Errorista*, the artists acting as a forum for ETC restated their position, always combative and, at the same time, strongly fuelled by humour. Also outstanding, along these same lines and attentive to the work of the defenders of human rights and humanist political organizations, is the TPS-*Taller Popular de Serigrafía* (The people's silk-screen printing workshop). The TPS made an original contribution following the crisis of 2001, when they supplied resources and materials to the workers of the *fábricas recuperadas* (factories saved from closing down by cooperatives made up their ex-employees) enabling large quantities of resistance propaganda to be printed by means of graphic reproduction techniques. In the 2006 São Paulo Biennale, in the context of an aesthetic production linked to social situations, they formed part of Argentina's representatives, along with *Eloísa Cartonera*, another very active local collective and creator of a low-cost alternative publishing system which provided work for unemployed people. Also, in its own way, the *m7 duo* –a continuation of the *m777 quartet*– carries out a community-linked proposal, focusing on urban and architectural problems in Argentina and abroad.

Another area of motivation when forming a group, and a somewhat more traditional one, is that involving exercises where individual authorship is challenged through the creation of works as a team. This is how the *Suscripción* group has operated since the beginning of this decade, especially producing delicate edition of texts and images, as has the *Doma*- subsumed beneath a united signature and which intervenes with colourful paintings in the public space in accord with a vast generation of stencillers, graffiti artists and other street artists, the *Oligatega Numeric* –creators of incredible artefacts that combine love of technique and of fiction, and, more recently collectives like *Provisorio Permanente*, whose young members are from the stage and visual arts, fields which are merged in their productions, always conceived keeping the role of the spectator well in mind.

But, without doubt, the most numerous zone in this rapid cataloguing of Argentinean collectives is that made up by groups formed with the main objective of constructing, administrating and positioning production and exhibition spaces, not always aimed at profit- making. The example of *Belleza y Felicidad*, created in 1999 and closed this year because of problems with the project's locale, has multiplied since then throughout the country, creating a network of self-managed groups, connected with each other and disposed to exchange experiences. A brief display of the national situation should include, among many others, the groups of artists who created *Estudio 13* (General Roca), *La baulera* (Tucumán, who, in part, inherited the road opened by *El ingenio*, now dissolved), *La guarda* (Salta), *La mandorla* (San Juan), *Pariente del mar* (Paraná), *Casa XIII* (Córdoba), *Pasaje Pam* and *Taller El levant*e (Rosario), *ED* (Mendoza), *Viajo* (Médanos) and, in Buenos Aires, the unclassifiable group *Rosa Chancho*, creator of works, ideas and spaces whose strength was also boosted by the inclusion of other artists.

While the rules of the game are increasingly more professional and globalised on an institutional level, it is reassuring to note that a good part of local art initiatives arise directly from the minds of the artists themselves, freer, less predictable, and in keeping with their needs and searches.

*Eva Grinstein is a critic, writer and curator. She lives in Buenos Aires.

More information:
www.grupodeartecallejero.blogspot.com
www.elbasilisco.com
www.danielabategaleria.com.ar/oligatega
www.rosachancho.com
www.bellezayfelicidad.blogspot.com

COLECTIVO PROVISORIO PERMANENTE *Alguien Llama*, 2006. Ruth Benzacar Gallery. Courtesy of the artists.

Arte y acción colectiva

BÁRBARA PEREA*

Algunos antecedentes: los Grupos.
Durante los últimos años, México ha vivido el despertar de un interés creciente por rescatar la historia cultural y artística de anteriores décadas, que carecía de adecuada documentación, de los fenómenos artísticos y estrategias de creación colectiva de los Grupos de los años setenta; interés atestiguado por numerosas exposiciones y publicaciones dedicadas al surgimiento, desarrollo, análisis y glosa de este, ahora cuasi-mítico, capítulo del devenir artístico de la nación que había permanecido como pie de página, mera acotación en los programas oficiales y en los proyectos culturales del régimen de turno.

De igual manera que la antigua sede de la Secretaría de Relaciones Exteriores alberga ahora un espacio cultural, entre cuyas colecciones destaca el 'Memorial del 68', ha existido un enorme esfuerzo por rescatar la memoria de movimientos y agrupaciones ligados, de una u otra forma, a la historia convulsa de los años los setenta, la década de la 'guerra sucia'.

Es necesario mencionar como antecedentes, por demás importantes, a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, o al Taller de Gráfica Popular que precedieron al auge de los Grupos; auge que comienza con el surgimiento de Tepito Arte Acá, movimiento fundado por el pintor Daniel Manrique en 1973, en el histórico barrio de Tepito. A caballo entre movimiento de reivindicación social y agrupación artística nacía en un barrio marginal de la ciudad de México, como estrategia estética colectiva que retomaba los principios del arte social cercanos a los del Muralismo mexicano, y con la intención de sanear áreas públicas, limpiar plazas y pintar fachadas e interiores de vecindades, buscando a la vez abrirse paso en un medio artístico que excluía a Manrique y a los demás representantes del movimiento.[1] Pronto se le sumarían numerosas agrupaciones que conjugaban los lenguajes del arte callejero, las actitudes contestatarias, la protesta y la búsqueda de renovación artística: Proceso Pentágono, Suma, Mira, Germinal, el No Grupo y Taller de Arte e Ideología, entre otros: "Pese a sus profundas diferencias formales, los Grupos se propusieron realizar un trabajo colectivo, por encima de la idea tradicional del artista aislado, al tiempo que buscaron nuevos públicos y espacios de circulación de la obra de arte. Renovaron el lenguaje artístico al incorporar innovaciones en las técnicas de impresión (conocidas en México como *neográfica*) y realizaron acercamientos al arte conceptual."[2]

La ausencia de documentación disponible a un público interesado en estos procesos provocó un notable quiebre en el desarrollo del arte en México durante los años noventa y dos mil, que sólo ahora comienza a subsanarse con la recopilación de materiales y exposiciones, publicaciones antológicas y colecciones como la antes mencionada, pero cuyo silenciamiento es palpable en la formación de las generaciones más jóvenes[3].

A fines de los ochenta, el perfil de las agrupaciones había variado, en muchos casos de manera evidente, y denotaba la desvinculación con los procesos anteriores. Esa década vivió el surgimiento de grupos dedicados al performance, más cercanos a la estética del Accionismo Vienés o La Fura dels Baus, con una considerable carga nihilista y frecuentemente vinculados a la tradición escénica o a algún

NEZA ARTE NEL *La palmera roja,* 2008. Foto: Bárbara Perea

género musical. Me refiero, a grupos como El Sindicato del Terror y al más notable Grupo Semefo (siglas del Servicio Médico Forense), colectivo interdisciplinario activo a lo largo de los noventa y surgido a partir de una banda homónima de *trash metal* que servía de fondo y guión musical a sus primeras presentaciones escénicas. Su presentación, en 1994, en el Museo Carrillo Gil con la exposición *Lavatio Corporis,* siendo becarios del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, marcaría un hito en la cultura de México, pues representaba la cooptación por parte del Estado de los lenguajes disidentes, y abría la puerta a la inclusión de una diversidad de estrategias en los recintos oficiales.

Algunos ejemplos actuales

> *Decimos Nel-no al arte y estética propuestos como modelos "positivos" (cultos, altos, sublimes, exquisitos, ultramodernos o globales), que se impongan a nuestro barrio o a nuestro país. Nel, a la agresión estético-artística, incoherente con nuestras tradiciones. Nel, a todo modelo de moda consagrado como supremo, que atente contra la diversidad cultural y lo realmente universal. Nel, a toda imposición que asfixie la vitalidad creativa diversa de nuestra gente. Nel, a todo diseño excluyente del físico, la economía y la idiosincrasia de nuestro barrio. Nosotros, como parte del barrio, preferimos hacer Arte Nel (No a lo positivo, No élite, No mamada art), es decir: Arte chafa, Arte chundo, Arte naco, Arte hechizo, Arte tianguis, Arte piñata pues; Arte de Neza, Arte "necense", como dice Alfredo Arcos: "Arte necesario, Arte necio."*
>
> Manifiesto Neza Arte Nel (fragmento)

> *Hay como un monpolio del 'mal arte'.*
>
> Renato Ornelas (Bordermates) parafraseando a Instant Coffee

1. La 'Pinta' y las Niñas

Quiero comenzar esta sección con Neza Arte Nel ya que es uno de los colectivos más cercanos a los Grupos de los años setenta, tanto en estrategias de representación, como en intencionalidad. Surgido en otra de las áreas marginales de la ciudad de México, la conurbación Nezahualcóyotl o 'Neza', asumía una estrategia colectiva con fuerte carga social. De igual manera que el contacto con artistas chicanos fue de suma importancia para ciertos Grupos de los setenta, el influjo en Neza de grafiteros provenientes del Bronx ayudó a su polinización cultural y a la adopción del aerosol como herramienta básica para la intervención urbana. Las obras de Neza Arte Nel son un cruce de lenguajes, un "choque entre la lata y la brocha" según su decir; cercanos también a la tradición del Muralismo mexicano y al *street art*, desarrollan su trabajo tanto en el contexto urbano –interviniendo muros públicos en actos de creación colectiva en los que convocan a grupos numerosos de jóvenes grafiteros– como dentro de museos y galerías. De hecho, Neza Arte Nel ve la luz pública en el Museo de la Ciudad de México, en 1999, y realiza la lectura de su manifiesto en la Casa de la Cultura Jaime Torres Bodet. Definen sus principales obras como 'ensamble mural graffiti', 'mural tianguis' o 'mural fusión', dependiendo de las características formales, estructura y formato de colaboración. Han realizado murales en El Faro de Oriente, el 'Metro' de México, el Museo Carrillo Gil y, recientemente, en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México. Éste último, el mural-fusión titulado *La palmera roja* (2008), es una paráfrasis de una obra de Felipe Ehrenberg, comisionado para una exposición individual en el MAM, y fue realizado a partir del empalme de esténciles y pintura en aerosol, con los distintivos colores de la

bandera mexicana y la inclusión de figuras icónicas de la cultura popular, como el cantante José José o el revolucionario Genaro Vázquez. El esténcil fue utilizado ampliamente por ciertos Grupos de los setenta como Suma, y actualmente se ha vuelto a utilizar por artistas como Acamonchi o el colectivo Flujo Visuals, de Puebla, con una intención crítica y, en todo caso, más próxima al *street art*, a la estética chicana y al *neo graffiti*. En este sentido, Neza Arte Nel es uno de los pocos colectivos contemporáneos que asume directamente la herencia de los Grupos y esto los convierte en una especie de *rara avis* en el panorama actual de los colectivos en México.

Otra *rara avis*, sin duda, es el dueto de *performanceras* Marcela y Gina, activas en Monterrey desde 1999. Tras el furor por los colectivos de performance vivido en los ochenta e inicios de los noventa, esta estrategia parece haber sido abandonada en pos de lenguajes más conceptuales, por lo que un dúo dedicado al performance de género es poco común en la actualidad, como bien señala Mónica Mayer, quien las apoda las 'niñas terribles del performance mexicano'[4]. Marcela y Gina se hacen famosas por acciones en las que 'enseñan los calzones', se orinan en público durante la FIAC en París, comen comida chatarra, o son arrestadas por la policía, siempre coqueteando con la línea entre lo legal y lo ilícito. Literalmente *lavan* dinero en lavanderías públicas; crean indumentaria apta para el contrabando; recolectan la ropa arrastrada por el Río Bravo de los inmigrantes que se adentran en sus aguas flotando en cámaras de neumáticos de tráiler, o trasforman esos neumáticos en columpios comunales, devolviendo una carga, tan terrible como lúdica, al objeto.

2. Los laboratorios y la(s) frontera(s)

En ese cruce ideológico de fronteras simbólicas y geopolíticas, se encuentran también dos colectivos con un enfoque más transdisciplinario; equipos de trabajo que se autodenominan 'laboratorios' y cuya estructura colaborativa varía según la naturaleza de cada proyecto. Torolab, fundado por Raúl Cárdenas Osuna y Marcela Guadiana hacia 1995 en Tijuana, ha trazado una trayectoria de generación de servicios y productos sofisticados que atienden las necesidades humanas más elementales de casa, sustento y vestimenta, ofreciendo soluciones diseñadas para situaciones de precariedad de diversa índole: proyectos de autoconstrucción de vivienda a partir de elementos modulares fabricados con material de desecho, reciclado o recuperado; vestimenta apta para el cruce de fronteras dotada de dispositivos GPS; o productos alimentarios, que lo mismo pertenecen a una edición limitada y utilizan en sus ingredientes un vino con denominación de origen, como comida rápida que atiende a las deficiencias nutricionales en la dieta de los habitantes de una región determinada. Cada proyecto es abordado como un producto potencialmente mercadeable y atendiendo a las reglas del 'branding': nombres como 'Torovestimenta', 'Cooperativa Mexicana de Alimentación' (COMA) se acompañan de toda una imagen coorporativa de cuidado diseño y visualmente muy atractivas o de 'diseño ideológico avanzado'.

Laboratorio 060, por su parte, es un colectivo planteado a partir de una postura crítico-curatorial, absolutamente post-utópica y en franca contraposición a la idea de proponer soluciones al cotidiano existir. Se insertan más en la delgada línea entre lo crítico y el absurdo, con acciones, proyectos de gestión o curadurías de 'sitio específico' (alteración momentánea de la realidad) que resultan sumamente elaborados. Uno de sus más ambiciosos proyectos supuso el traslado de todo un aparato de producción artística a la insospechada localización de Frontera Corozal, Chiapas, puesto fronterizo a orillas del río Usumacinta, lindando con Guatemala. Además del grupo de artistas de diversas nacionalidades convocados a realizar complejas obras *in situ*, la experiencia se acompañó del rodaje de un *mockumentary* o falso filme documental, aportando una capa más de extrañeza y la sensación de elaborado '*re-enactment*' de lo absurdo al conjunto. El tema y título de este Laboratorio en sí mismo no podría ser más apropiado… *Frontera: esbozo para la creación de una sociedad del futuro*. La experiencia le valió a 060 (060 es el número telefónico para emergencias en México) el premio de curaduría Best Art Practices. Actualmente, el colectivo presenta en la Fundación Cue de Nueva York una selección del trabajo realizado desde 2003.

3. El colectivo y la institución

Buscando generar otras formas de circulación de la obra, nuevas estrategias, y resquicios por los cuales inocular cambios, diversos colectivos se han especializado en subvertir, manipular y utilizar para su beneficio o, directamente, poner en crisis la noción de institución. En este sentido, me referiré a los regiomontanos Tercerunquinto, activos desde 1996, y a Bordermates, colectivo de la ciudad de México activo de 2002 al 2006. Los dos casos no podrían ser más contrapuestos. Tercerunquinto se ha orientado a la alteración de espacios arquitectónicos, modificando el comportamiento humano tanto dentro como fuera de los recintos museísticos o galerías. Su materia de trabajo es la negociación, forzar el molde institucional su estrategia, 'transparentando' el aparato y sistema del arte. Para The Power Plant, en Toronto, realizan una obra titulada *Open Access* (2005), cuyo título remite a la condición que se desea obtener, es decir, la de una institución maleable y de 'código abierto' manipulable por el usuario. La obra consistía en crear un acceso alternativo a las salas de exhibición que proporcionara un acceso directo desde el exterior, sin ninguna taquilla, guardarropa, sala introductoria u otro mediador que se antepusiera a la lectura del contenido: una especie de borrador institucional. Para *New Langton Arts' Archive for Sale: A Sacrificial Act* (2007), el acto de borrar la institución es aún mayor, pues propone la venta del archivo completo que este espacio, sin fines de lucro, ha reunido durante más de treinta años de actividad. La obra es una lectura de la condición precaria de un espacio no lucrativo, cuyo mayor 'activo' es su memoria. La venta del archivo, desde luego, está condicionada a la conservación de este acervo, y viene en un momento en que New Langton desea también reinventarse, por lo que ceder su 'memoria' al cuidado de terceros sería un paso consecuente en esa intención.

Terminaré este breve recorrido con el caso de Bordermates, quizás el más híbrido de todos los ejemplos citados, un colectivo que sirvió de plataforma de encuentro para otros artistas y que fue sumamente exitoso y fresco, tanto en la búsqueda de nuevos espacios

MARCELA & GINA *Columpio*, 2006. Foto: Rocio Garza Barraza

BORDERMATES Vista general de la exposición *Saturdays by Bordermates*, realizada en la galería Art2102 (Los Ángeles, Julio de 2006), donde se presentó documentación y piezas originales producidas para los eventos organizados por Bordermates entre los años 2002 y 2006. Cortesía de los artistas.

para el arte como en convocatoria y obtención de financiamiento para sus proyectos. A diferencia de Tercerunquinto, quienes cuestionan los componentes fundamentales de la institución, Bordermates se dedicó a coquetear con ella, obteniendo importantes becas (de la UNESCO, por ejemplo) para realizar lo que ellos mismos han calificados sencillamente como 'eventos', y cuya naturaleza y ubicación han sido muy diversas. Bordermates surge con la idea del encuentro entre amigos y artistas en un restaurante que era intervenido por un día, teniendo siempre como núcleo la comida. Sus proyectos se han caracterizado por ser festivos y generar espacios amables de encuentro; podrían perfectamente categorizarse como 'estética relacional', según propone Nicolas Bourriaud. En *ASAP : Ofinarte*, 'humanizaron' el ambiente de oficinas del corporativo Daimler-Chrysler con las intervenciones de artistas invitados. Han organizado un concurso de pasteles (tortas) en una pequeña pastelería tradicional de Guadalajara, México y organizado un *roadtrip*, cuyo objetivo y destino era hacer una Margarita gigante en un espacio de Los Ángeles, por mencionar sólo tres ejemplos. En un estacionamiento del centro de la ciudad de México organizaron un evento que era una especie de híbrido entre set de película B y *kermesse* escolar. El grupo prefirió siempre adoptar una actitud desenfadada y poco pretenciosa que contrarrestaba con la rigidez y solemnidad del medio; lejos de pretender asumir una postura 'curatorial', optaron simplemente por invitar a otros artistas a sus 'fiestas del arte'. ¡Salud por ellos!

* Bárbara Perea es curadora y crítica de arte.
Vive y trabaja en la ciudad de México.

Más información:
www.torolab.org
www.prodigyweb.net.mx/edicionesplanb
www.fotolog.com/ciudadnezia

NOTAS

1. Ver Manrique, Daniel; Macías, Eduardo, et. al., *El poder de los oficios: Tepito Arte Acá, una propuesta.* Galería José María Velasco, México, 2007.
2. Vázquez Mantecón, Álvaro. "Los Grupos: una reconsideración" en *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.
3. Ver Mayer, Mónica, "México: una zona de alta densidad cultural" en Artecontexto, Núm. 5, Madrid, Invierno 2005.
4. Mayer, Mónica. "Gina y Marcela: las niñas terribles del performance mexicano" en La Pala: Revista virtual de arte contemporáneo, 2003. www.pintomiraya.com.mx, 3 de abril de 2008.

Art and Collective Action in Mexico

BÁRBARA PEREA*

Some antecedents: The Groups

In the last few years, México has seen the awakening of a growing interest in recovering the cultural and artistic history of earlier decades, such as the artistic events and strategies of the collective creation of the Groups in the 1970s, for which adequate documentation is lacking; an interest attested to by many exhibitions and publications dedicated to the emergence, development, analysis and explanation of this, now almost mythical, chapter of the country's artistic transformation that had survived as a footnote, a mere marginal note in the official programmes and cultural projects of the government of the time.

In the same way that the old headquarters of the Secretary of Foreign Relations now houses a cultural space, among whose collections is the outstanding 'Memorial del 68', enormous efforts have been made to rescue the memory of movements and groups linked, in one way or another, to the tumultuous history of the 1970s, the decade of the 'dirty war'.

It is necessary to mention the preceding and also important League of Revolutionary Writers and Artists, and the Popular Graphic Arts Studio that preceded the expansion of the Groups; an expansion that commenced with the emergence of Tepito Arte Acá, a movement founded in 1973 in the historic Tepito quarter by the painter Daniel Manrique. Halfway between a social responsibility movement and an artistic group it began in a deprived neighbourhood in Mexico City, as a collective aesthetic strategy that had taken up again the principles of social art close to those of Mexican Muralism, with the aim of upgrading public areas, cleaning squares and painting neighbourhood buildings, inside and out, at the same time searching for a way to gain entry into an artistic world that excluded Manrique and the other members of the movement.[1] Soon, many other groups joined them, combining the languages of street art, rebellious attitudes, protest and the search for artistic renewal: Proceso Pentágono, Suma, Mira, Germinal, el No Grupo and Taller de Arte e Ideología, among others: "In spite of their profound formal differences, the groups proposed to carry out collective work, over and above the traditional idea of the solitary artist, while at the same time they sought new audiences and spaces for the circulation of art work. They adapted the artistic language by using new methods of printing (known in Mexico as neographics) and made approaches to conceptual art."[2]

The absence of documentation available to an audience which was interested in these processes led to a considerable rupture in the development of Mexican art from the 1990s onwards, which is only now being made good with the compilation of materials and exhibitions, anthological publications and collections like the one mentioned earlier, although the previous silence about these processes is obvious in the training of the younger generations[3].

By the end of the 1980s, the profile of the groups had changed, very obviously in many cases, and indicated the dissociation with previous processes. That decade experienced the emergence of groups dedicated to performance art, closer to the aesthetics of Viennese Actionism and La Fura dels Baus, with a considerable nihilist

TERCERUNQUINTO *New Langton Arts' Archive for Sale. A Sacrifitial Act,* 2007. Courtesy of the artists.

content and often linked to the stage tradition or some musical genres. I am referring to groups like El Sindicato del Terror and the more notable Grupo Semefo (acronym of the Forensic Medical Service), an interdisciplinary collective active throughout the 1990s and arising from a homonymous trash metal band which provided the arrangement and background music for their first stage appearances. Their presentation, in 1994, in the Carrillo Gil Museum with the exhibition *Lavatio Corporis,* after being awarded a grant from the National Fund for Culture and the Arts, marked a milestone in Mexican culture, for it represented State cooperation with regard to dissident languages, and opened the door to the inclusion of a wide range of strategies in official spaces.

Some Current Examples

> *We say Nel-no to art and aesthetics put forward as "positive" models (cultured, lofty, sublime, exquisite, ultramodern or global), that are imposed on our neighbourhood or country. Nel, to aesthetic-artistic aggression, inconsistent with our traditions. Nel, to every model of fashion hallowed as supreme, which attacks cultural diversity and what is really universal. Nel, to everything that stifles the diverse creative vitality of our people. Nel, to every design which excludes the appearance, economy and idiosyncrasy of our neighbourhood. We, as part of the neighbourhood, prefer to make Nel Art (No to the positive, No elite, No pampered art), which is to say: useless art,* chundo *art, stupid art,* hezo *art, market art,* piñata *art then;* Neza *art, "necense" art, as Alfredo Arcos calls it: "necessary art, foolish art."*
>
> Neza Arte Nel Manifesto (fragment)

> *There is a sort of monopoly of 'bad art'.*
>
> Renato Ornelas (Bordermates) paraphrasing Instant Coffee

1. The Pinta and the Niñas

I would like to begin this section with Neza Arte Nel as it is one of the collectives which is closer to the Groups of the 1970s, both in representation strategies and purpose. Emerging from another deprived neighbourhood in Mexico City, the Nezahualcóyotl or 'Neza' conurbation, assumed a collective strategy with a strong social content. In the same way that contact with Chicano artists was of utmost importance for certain groups in the 1970s, the influence that graffiti artists from the Bronx had on Neza aided their cultural pollination and their use of aerosols as a basic tool for urban intervention. The works by Neza Arte Nel are a confrontation of styles, a "collision between the can and the brush" according to them; close also to the tradition of Mexican Muralism and street art, they carry out their work in both the urban context –working on public walls in acts of collective creation in which they call on many groups of young graffiti artists– and in museums and galleries. In fact, Neza Arte Nel were first seen in public in the Mexico City Museum, in 1999, and read out their manifesto in the Casa de la Cultura Jaime Torres Bodet. They define their main works as 'graffiti ensemble mural', 'market mural' or 'fusion mural', depending on the formal characteristics, structure and collaboration format. They have made murals in El Faro de Oriente, the 'Metro' of México, the Carrillo Gil Museum and, recently, in Mexico City's Museum of Modern Art. This last piece, the fusion mural titled *La palmera roja* (2008), is a paraphrase of a work by Felipe Ehrenberg, commissioned for a solo exhibition in the MAM, and was produced from the union of stencils and aerosol painting, with the distinctive colours of the Mexican flag and the inclusion of iconic figures from popular culture, like the singer José José and the revolutionary Genaro Vázquez. The stencil was widely used by groups such as Suma in the 1970s, and is currently being used again by artists like Acamonchi and the Flujo Visuals collective, from Puebla, with critical intent and, in any case, closer to street art, to the Chicano aesthetic and to neo graffiti. In this sense, Neza Arte Nel is one of the few contemporary collectives that directly adopts the legacy of the Groups and this makes them some kind of *rara avis* on Mexico's current collective scene.

Another *rara avis*, is undoubtedly the performance duo Marcela and Gina, active in Monterrey since 1999. Following the rage for performance collectives experienced in the 1980s and the beginning of the 1990s, this strategy seems to have been abandoned in pursuit of more conceptual languages, so a couple dedicated to the performance

genre is uncommon nowadays, as was pointed out by Monica Mayer, who nicknames them the 'terrible girls of Mexican performance art'[4]. Marcela and Gina became famous for actions in which 'they they show their knickers', they urinated in public during the FIAC in Paris, they eat junk food, or are arrested by the police, always flirting with the fine line between legality and what is unlawful. They literally *wash* money in public laundries; they create clothing suitable for hiding contraband; they collect the clothes swept along by the waters of the Bravo River, clothing which belongs to the immigrants who venture onto the river floating on trailer tyres inner tubes, or they transform those inner tubes into communal swings, giving the object a content which is as playful as it is terrible.

2. The Laboratories and the Border(s)

At this junction of symbolic and geopolitical borders, two collectives can also be found who share a more transdisciplinary approach; work teams that call themselves 'laboratories' and whose cooperative structure varies depending on the nature of each project. Torolab, founded by Raúl Cárdenas Osuna and Marcela Guadiana around 1995 in Tijuana, has traced out a career creating sophisticated products and services that deal with the most elemental human needs, house, food and clothing, offering solutions designed for various types of precarious situations: house construction projects based on the use of modular elements manufactured from waste, recycled or salvaged materials; clothing suitable for crossing the border provided with GPS; and food products, that could as easily be available only on a limited scale and which include a prestigious wine among their ingredients, as fast food which looks after the nutritional deficiencies of the diet of a particular region's inhabitants. Each project is tackled as a potentially marketable product and complies with 'branding' regulations: names like 'Torovestimenta', 'Cooperativa Mexicana de Alimentación' (COMA) are accompanied by a carefully designed corporate image and are visually very attractive and of 'advanced ideological design'.

Laboratorio 060, for its part, is a collective posed from a critical-curatorial position, absolutely post-Utopian and in frank contrast to the idea of putting forward solutions for everyday existence. It is inserted more in the fine line between the critical and the absurd, with actions, 'specific site' management and *curaduría* projects (the momentary alteration of reality) which are extremely well-prepared. One of their most ambitious projects involved the transfer of all the apparatus of artistic production to the unsuspected location of Frontera Corozal, Chiapas, a border post on the banks of the River Usumacinta, bordering Guatemala. Apart from the group of artists of various nationalities brought together to make complex works *in situ*, the experience was accompanied by the filming of a *mockumentary* or false documentary film, contributing another layer of strangeness and the sense of elaborate '*re-enactment*' of the absurd to the experience. The theme and title of this Laboratory in itself could not be more appropriate-- *Frontera: esbozo para la creación de una sociedad del futuro* (Border: sketch for the creation of a future society). The experience won them the 060 (060 is the Mexican phone number for emergencies) the *curaduría* Best Art Practices Award. Currently, at the New York Cue Foundation, the collective is presenting a selection of work produced since 2003.

3. The Collective and the Institution

In a search to create other ways to circulate works, new strategies, and opportunities in which to inject changes, various collectives have specialised in subverting, manipulating and using for their benefit or, directly, putting into crisis, the idea of the institution. In that respect, I will refer to the Tercerunquinto of Monterrey, active since 1996, and the Bordermates, a collective from Mexico City, active from 2002 until 2006. The two cases could not be more opposed. Tercerunquinto has tended towards the alteration of architectural spaces, modifying human behaviour both inside and outside the museums and galleries. Their field of work is negotiation, forcing the institutional mould to their strategy, 'making transparent' the machinery and system of art. They made a work for The Power Plant, in Toronto, whose title *Open Access* (2005), refers to the conditions they hope to achieve, that is to say, an institution which is malleable and with an 'open code' that can be operated by the user. The work consisted of making an alternative access to the exhibition halls which would give direct entry from outside, with no ticket office, cloakroom, entry hall or other obstacle obstructing the direct reading of the works within, a sort of institutional eraser. For *New Langton Arts' Archive for Sale: A Sacrificial Act* (2007), the act of erasing the institution is even greater, for it proposes the sale of the whole archive that this non-profit-making space has collected in more than thirty years of activity. The work is a reading of the precarious condition of a non-profit-making space, whose main'activity' is its memory. The sale of the archive, of course, is conditioned by the conservation of this heritage, and comes at a time when the New Langton also wants to reinvent itself, for which reason ceding its 'memory' to the care of others would be a logical step in this direction.

I will end this brief account with the case of Bordermates, perhaps one of the most hybrid of all the examples mentioned, a collective which acted as a point of contact for other artists and was extremely refreshing and successful, both in the search for new spaces for art as in making announcements and obtaining financing for their projects. Unlike Tercerunquinto, who question the basic components of the institution, Bordermates devotes itself to flirting with it, obtaining important grants (from UNESCO, for example) to carry out what they themselves simply call 'events', whose nature and location have been very varied. Bordermates arose from the idea of a meeting between friends and artists in a restaurant which was taken over for a day, with the meal always being central to the idea. Their projects have been characterised by being festive and for creating pleasant meeting spaces; they could be perfectly categorized as 'relational aesthetics', according to Nicolas Bourriaud. In *ASAP : Ofinarte*, 'they humanized' the atmosphere of the Daimler-Chrysler company offices with interventions by guest artists. They organised a pastry competition in a small traditional cake shop in Guadalajara, Mexico, and a road trip,

RAÚL CÁRDENAS OSUNA - TOROLAB *Import-Export Emergency Table*, 2007. Photo: Raúl Cárdenas Osuna, Bernardo Gutiérrez. Courtesy of the artist.

whose objective and destination was to make a gigantic Margarita in a space in Los Angeles, to mention just three examples. In a car park in the centre of Mexico City, they organised an event that was a sort of hybrid between the set of a B film and school *kermesse*. The group always preferred to adopt an unpretentious and carefree attitude which counteracted the stiffness and solemnity of the medium; far from trying to assume a 'curatorial' pose, they opted for simply inviting other artists to their 'art fiestas'. Cheers to them!

* Bárbara Perea is a curator and art critic. She lives and works in Mexico City.

More information:
www.torolab.org
www.prodigyweb.net.mx/edicionesplanb
www.fotolog.com/ciudadnezia

NOTES

1. See Manrique, Daniel; Macías, Eduardo, et. al., *El poder de los oficios: Tepito Arte Acá, una propuesta.* José María Velasco Gallery, Mexico, 2007.
2. Vázquez Mantecón, Álvaro. "Los Grupos: una reconsideración" en *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico, 2006.
3. See Mayer, Mónica, "México: una zona de alta densidad cultural" in Artecontexto, No. 5, Madrid, Winter 2005.
4. Mayer, Mónica. "Gina y Marcela: las niñas terribles del performance mexicano" in La Pala: Virtual contemporary art magazine, 2003. www.pintomiraya.com.mx, 3rd of April, 2008.

Acciones comunes

MIGUEL LÓPEZ LÓPEZ*

Los últimos años de la dictadura de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos, a fines de los 90, vieron surgir importantes iniciativas grupales de oposición como parte de un proceso de toma de conciencia política por varios años postergado. Marchas estudiantiles e intervenciones callejeras reivindicaron el espacio público como legítimo lugar de opinión, al tiempo que algunas experiencias artísticas destacadas (el Colectivo Sociedad Civil, La Resistencia, colectivo El Roche, entre otros) involucraban también a una colectividad anónima en actos masivos de denuncia, evocando quizá, aunque con un signo distinto, la línea más vital y crítica del experimentalismo peruano de los 80 (E.P.S. Huayco, Los Bestias, el taller NN, entre otros).

Ya en años más recientes, y bajo una aparentemente recuperada estabilidad democrática, han surgido una serie de experiencias en diferentes puntos de la ciudad, orientadas hacia dos ámbitos de acción no excluyentes: espacios autogestionados que impulsan actividades definidas de discusión artística y de trabajo con su comunidad; y agrupaciones de artistas y gestores con un compromiso de activación cívica y política. Proyectos que, en su diferencia, proponen formas alternas de comunicación no circunscritas a los espacios comerciales o institucionales.

En 1998 la apertura del Centro Cultural El Averno, en el centro histórico de Lima, cataliza un segmento importante de la cultura alternativa limeña. Su posición crítica frente a la dictadura recupera la anarquía y el trabajo comunitario propio de los 80, escena en la cual sus actuales gestores fueron importantes protagonistas (Jorge Acosta, Herbert Rodríguez, entre otros). El Averno congrega a personas vinculadas al teatro, la literatura, la música, la danza y las artes visuales, realizando festivales de música, exposiciones colectivas y campañas de muralización en la zona limeña del jirón Quilca, además de protestas con un claro compromiso político.

En paralelo al trabajo de El Averno se fueron gestando proyectos simultáneos en otros puntos de la ciudad. Impulsados principalmente por artistas visuales, estos espacios fueron concebidos como un cruce de taller interdisciplinario de trabajo y lugar de actividades, con una postura más amplia y crítica de lo contemporáneo. Así, el surgimiento de la Asociación Cultural Túpac (2001), el Espacio La Culpable (2002), y Casa Drama (2003), e incluso un proyecto de exhibición no convencional como la Galería del Escusado durante 2002-2003, concentran la atención de un público mayoritariamente joven con los ojos puestos en maneras distintas de procesar la experiencia artística, integrando exposiciones, presentaciones de libros, conversatorios y reuniones.

No obstante, es en los últimos tres años que tanto Túpac como La Culpable han consolidado un público diverso para su trabajo: el primero fortaleciendo vínculos a través de residencias artísticas, intercambios internacionales, subastas y presentaciones públicas de proyectos; y el segundo, proponiendo discusiones en torno a la obra de artistas locales, programando sesiones públicas de Radio La Culpable, acogiendo eventuales exposiciones y colaborando con actividades en el distrito (el *Mercado de Pulgas del Barrio* o el *Carnaval de Barranco* organizado por el Proyecto Barrio). Las presentaciones de *Portafolio* en La Culpable han apostado, desde fines de 2006, por

RENATO PITA, JORGE POLAR y GUILLERMO VALDIZÁN *La Escuela, toma,* 2001.
Pegatina para intervenir objetos, distribuida con ocasión de la toma de la Escuela de Bellas Artes. Lima

un modo poco habitual de discutir la historia del arte a nivel local, desplazando el "espacio de exhibición" hacia la "sala de debate". Ello derivó también en la reciente publicación de la revista *Juanacha*, que ha editado sesiones de portafolio, artículos y textos en una fusión editorial de arte contemporáneo y crítica cultural.

El final de la dictadura reunió también un conjunto de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes que, en respuesta a los manejos irregulares de la institución, tomó la escuela en junio de 2001, exigiendo una reestructuración académica y moral. Un núcleo de alumnos conformó así una organización estudiantil interna que convocó el I Congreso de las Artes (2002) deviniendo luego, con nuevas adhesiones y ausencias, en la formación de El Colectivo. Su trabajo inicial propicia debates y talleres sobre experiencias locales de arte y política al interior de la Escuela. Con un interés por el trabajo en las calles, su producción grupal ha consistido posteriormente en afiches, pinturas murales y acciones efímeras, colaborando con otros proyectos autogestionados en diversas zonas de Lima.

Una característica de El Colectivo es su rechazo al mercado, apostando por inscripciones artísticas y sociales más sutiles o dirigidas a construir espacios de comunicación definidos. Del mismo modo, algunos proyectos de Lalo Quiroz o Christians Luna, cuya obra promueve dinámicas colectivas de trabajo, han generado situaciones ciertamente significativas por lo críticamente preciso de su intervención pública –como *Se vende o alquila este local* (2006), proyecto de Quiroz, donde aquella frase, construida letra por letra en 30 planchas de madera, se movilizó por delante de los edificios de los tres poderes del Estado Peruano.

Pero cabe preguntarnos cómo se insertan hoy estas iniciativas en la escena local. La paulatina reducción de los escasos espacios para la crítica en medios de prensa y publicaciones especializadas parece reflejar indirectamente la pésima situación académica de las escuelas de arte en la ciudad; a ello se contrapone, sin embargo, la aparición de nuevos soportes de discusión virtual (Arte-Nuevo; Micromuseo; Escuela-de-mArte; etc.), tentativas recientes por conformar un archivo de arte peruano (Artchivo; CDAPC), nuevas investigaciones históricas que recuperan una memoria más problemática y conflictiva, e incluso un evidente repunte local del mercado del arte de proyección internacional.

¿Pero cómo reafirmar en aquel escenario un papel de crítica activa, en tensión, capaz de dislocar representaciones fijas y favorecer la emergencia de interrogantes en los espacios donde esta intenta involucrarse? Recordando los proyectos colectivos durante los 80 se hace evidente su propósito de desmitificar ciertos iconos que regulaban mediática y políticamente el orden del discurso, cuestionando la construcción histórica y falaz de determinados consensos. Mirando el presente parece que el horizonte de esa crítica comprometida con el cuestionamiento se ha transformado en un llano donde se prefieren certezas capitalizables, y en cuyo espacio la posibilidad de un pensamiento que no sea estrictamente individual aparece también como una zona indefinida, acaso brumosa.

Sin embargo, si algo prometedor parece estar sucediendo localmente es por que estos pocos pero significativos procesos grupales están permitiendo reconsiderar la comunicación como una posibilidad crítica en sí misma. Incluso la particular noción de 'lo colectivo', que en Lima figura como un tópico deslocalizado –y que es aquí invocada de forma casi arbitraria–, permite pensar hoy una coyuntura que podría lograr una apuesta crítica integrada en su diferencia.

C. C. EL AVERNO *Cristo Antitaurino,* 2006.
Protesta contra las corridas de toros. Lima. Cortesía de Herbert Rodríguez

Una ventaja clara tienen: la pequeña escala de sus movimientos es, a menudo, capaz de congregar mucha más atención y discusión que sus pares institucionales. Quizá sea preciso entonces repensar esa inmediatez de lo cotidiano que hace posible responder con tal velocidad a los sucesos, que les permite estar al mismo nivel de los acontecimientos, y desde ese punto, intentar reconstituir el espacio potencial del disenso, poner en evidencia el poder de la intervención común, la fuerza de la subjetividad. Es decir, hacer política.

* Miguel López López es artista visual, crítico de arte y curador independiente en Lima, Perú.

Más información:
La Culpable www.laculpable.org
El Colectivo www.colectivoelcolectivo.blogspot.com
Casa Túpac www.tupac-ac.org.pe
Lalo Quiroz www.sevendeoalquilaestelocal.blogspot.com
Christians Luna www.christiansluna.blogspot.com
Blogs de discusión y debate:
www.arte-nuevo.blogspot.com
www.escuela-de-marte.blogspot.com/
www.micromuseo-bitacora.blogspot.com/

Shared actions

MIGUEL LÓPEZ LÓPEZ*

The last few years of the Alberto Fujimori and Vladimiro Montesinos dictatorship, in the late 1990s, were witness to important collective opposition initiatives, part of a process to raise political awareness which had been delayed for many years. Students marches and street interventions defended the public space as a legitimate context for opinion, while some major artistic activities (the Colectivo Sociedad Civil, the Resistencia and the El Roche groups, among others) included an anonymous collectivity in massive acts of condemnation, evoking perhaps, although with a different intention, the most lively and critical dimension of the Peruvian experimentalism from the 1980s (E.P.S. Huayco, Los Bestias and the NN workshop, among others).

In recent years, in the context of apparent democratic stability, a number of projects have cropped up in different parts of the city, aimed at two non-exclusive spheres of action: self-managed spaces which promote set activities for artistic debate and community work; and groups of artists and promoters who share a commitment to civic and political activation. These projects, in their own ways, present alternative forms of communication which are not circumscribed to commercial or institutional spaces.

In 1998, the inauguration of the Centro Cultural El Averno, set in the historic centre of Lima, materialised an important segment of the city's alternative culture. Its critical stance toward the dictatorship preserves the sense of anarchy and community work from the 1980s, a time when its current managers played an important role (Jorge Acosta and Herbert Rodríguez, among others). El Averno brings together people from the world of theatre, literature, music, dance and the visual arts, organising music festivals, group exhibitions and mural projects for the Kima area of Quilca, in addition to protests revealing a clear political commitment.

In parallel to the work carried out by El Averno, a number of other projects were simultaneously organised in other parts of the city. These spaces, which were mainly the result of the work of visual artists, were conceived as a cross between an interdisciplinary workshop and an activity place, with a wide and more critical attitude toward the contemporary. Thus, the Asociación Cultural Túpac (2001), the Espacio La Culpable (2002), and the Casa Drama (2003), as well as such an unconventional exhibition project as the Galería del Escusado , all of which emerged between 2002 and 2003, focus the attention of mostly young audiences, presenting a variety of ways of processing artistic experiences, organising exhibitions, presenting books, and setting up debates and meetings.

However, it has not been until the last three years that both Túpac and La Culpable have consolidated a diverse audience for their work: the former has strengthened its links by means of art residencies, international exchanges, auctions and the public presentation of projects; and the latter has raised discussions on the work of local artists, scheduling public sessions of Radio La Culpable, organising occasional exhibitions and working on district activities, (the *Mercado de Pulgas del Barrio* and the *Carnaval de Barranco*, organised by Proyecto Barrio). The presentations of *Portafolio* in La Culpable have

LA CULPABLE Autoadhesivo y volantes de *Radio La Culpable*. 2005. Lima.

displayed, since late 2006, an unusual way of discussing the history of art on a local level, transforming the "exhibition space" into the "debate hall". This also resulted in the recent publication of the magazine *Juanacha*, which has included portfolio sessions, articles and texts, in an editorial fusion of contemporary art and cultural criticism.

The end of the dictatorship also brought together a group of students at the School of Fine Arts, who, in response to the irregular management of the institution, took over the school in June, 2001, demanding its moral and academic restructuring. A group of students formed an internal student organisation, which announced the 1st Arts Conference (2002), and eventually, after a process whereby it gained and lost members, it gave rise to El Colectivo. Its initial work focused on taking local artistic and political activities to the School. Its group production, which revolves around street work, includes posters, murals and ephemeral actions, and has contributed to other self-managed projects in several areas of Lima.

One of the features of El Colectivo is its rejection of the market, and it has instead produced more subtle artistic and social actions, or those aimed at building well-defined communication spaces. In the same way, some of the projects by Lalo Quiroz and Christians Luna, whose work encourages group work dynamics, have given rise to undeniably meaningful situations, thanks to the preciseness of their public interventions –such as *Se vende o alquila este local* (2006), a project by Quiroz in which the sentence, built letter by letter with 30 planks of wood, took place in front of the buildings of the three powers of the Peruvian state.

But it is worth wondering about the way these initiatives are currently taking part in the local scene. The gradual decrease in the already scare spaces for criticism in the press and in specialised publications seem to indirectly reflect the appalling academic situation of the city's art schools; in contrast, new platforms for virtual debate have emerged (Arte-Nuevo; Micromuseo; Escuela-de-mArte; etc.), as well as recent attempts to compile an archive or Peruvian art (Artchivo; CDAPC), new research aimed at preserving a more problematic and controversial history, and even a self-evident recovery of the local production of art with international prospects.

But, in this context, how would it be possible to strengthen the role or active and responsive criticism, one which is capable of dismantling fixed representations and giving rise to a questioning process in the spheres it attempts to penetrate? Looking back on the collective projects from the 1980s, it becomes clear that their objective was to demythologise some of the icons that legislated, in terms of politics and media, the established discourse, questioning the historic, yet false, construction of certain elements of consensus. Nowadays, it seems that the purpose of that criticism, which used to be committed to questioning, has reached a plateau, seeking profitable certainties, in whose space the possibility of an approach that is not strictly individual is also seen as an undefined, even blurred, area.

However, one of the most promising things to take place on a local level is that, although these group projects are still scarce, they are making it possible to reconsider communication as a critical possibility in itself. Even the peculiar notion of "the collective", which in Lima is seen almost interpreted as an out-of-context cliché –and to which we have alluded almost arbitrarily here–, gives rise to the possibility of a state of affairs in which it would be feasible to achieve a body of criticism committed to its uniqueness.

EL COLECTIVO *El Informal*, 2007. Travelling newspaper.
Drawn with chalk on the streets on the occasion of the celebration of Workers Day in Gamarra (1st of May)

They have one obvious advantage: the small scale of their movements is often able to attract much more attention and interest than their institutional counterparts. Thus, it may be necessary to examine this immediacy of the day-to-day, which enables them to respond to events so quickly, to be at the same level of what is happening, and use it to try to rebuild the potential space of dissent, to reveal the power of common intervention, the strength of subjectivity. To do politics, in other words.

* Miguel López López is a visual artist, art critic and independent curator working in Lima, Peru.

Further information:
La Culpable www.laculpable.org
El Colectivo www.colectivoelcolectivo.blogspot.com
Casa Túpac www.tupac-ac.org.pe
Lalo Quiroz www.sevendeoalquilaestelocal.blogspot.com
Christians Luna www.christiansluna.blogspot.com
Discussion and debate blogs:
www.arte-nuevo.blogspot.com
www.escuela-de-marte.blogspot.com/
www.micromuseo-bitacora.blogspot.com/

Glocalizados y desrealizados

FERNANDO ESCOBAR*

Se ha afirmado por parte de historiadores, investigadores y artistas que en Colombia no ha existido una continuidad respecto a procesos y proyectos artísticos colectivos. Los referentes que siempre se mencionan para la década de los 70 son dos: El Sindicato de Barranquilla y el Taller 4 Rojo, éste en Bogotá. Tras aquella etapa apenas se presta atención a esta forma de trabajo en las narraciones habituales sobre la historia del arte contemporáneo del país. Sin embargo, en los últimos años la aparición de estrategias colectivas en la producción, circulación y gestión ha sido intensa, incluso, diría que se ha convertido en un rasgo caracterizador de las prácticas artísticas en Colombia.

A partir de los años ochenta y durante los noventa aparecieron varios grupos artísticos como el Taller de Sueños, el Grupo Universidad de Antioquia, Utopía, Grafito y Urbe, en Medellín; Wilson Díaz & Juan Mejía, y Helena Producciones, en Cali; Ku, Gilles Charalambos & Roberto Sarmiento, Grupo Recuerdos Inolvidables, Las Matracas, La Pequeña Familia, Colectivo Cambalache y Sueños Regionales, en Bogotá; grupos que han dinamizado y ampliado el campo del arte con su presencia en eventos institucionales, como los Salones Regionales de Artistas, el Salón Nacional de Artistas en sus últimas versiones, Salones de Arte Joven, e infinidad de curadurías y exposiciones temáticas. Es importante señalar que no son propuestas que presenten rasgos comunes fáciles de distinguir, todo lo contrario; difieren en las tácticas que emplean para articularse en los circuitos no artísticos, así como en las estrategias implementadas para vincularse al ámbito institucional y al mismo tiempo, resistir y desviar la corrección política propia del mismo.

Las causas de su eclosión son diversas y quizá imposibles de enumerar y describir en este espacio, pero mencionaré las más relevantes. La primera es la aparición de un sorprendente número de facultades, departamentos y carreras de artes visuales que, obviamente, han ampliado el número de agentes profesionales e instituciones que participan en el campo cultural del país. Hay que agregar que tales espacios de formación superior han atendido las distintas dimensiones implicadas en la producción artística, como la pedagógica, la gestión, la asociada a los discursos del arte, etc. Este proceso no se ha registrado en toda Colombia pues su presencia se concentra, sobre todo, en el mayor centro urbano del país: Bogotá. Esto último tampoco es gratuito, pues es la única ciudad que cuenta con un mercado en ascenso y una red cultural en funcionamiento, con políticas claras e instancias definidas. Cierto es que las políticas culturales han permitido, y obligado en cierto modo, a que la empresa privada se involucre de manera cada vez más decidida en la cultura, pero aún así, los recursos siguen siendo insuficientes y no cubren las necesidades del sector.

Las líneas anteriores explican la segunda causa de la masiva aparición de proyectos colectivos y colaborativos, pues, en medio de los intersticios y las desigualdades sociales, económicas, políticas y culturales entre artistas, público, gestores y demás productores culturales, un número creciente de creadores se ha organizado de modos diversos para reactivar la capacidad cultural de sus respectivas ciudades y han implementado tácticas de intervención en sus entornos, haciendo evidente el potencial del arte nacional, cuyos actores presentan perfiles complejos e inespecíficos. Aparece aquí una tercera

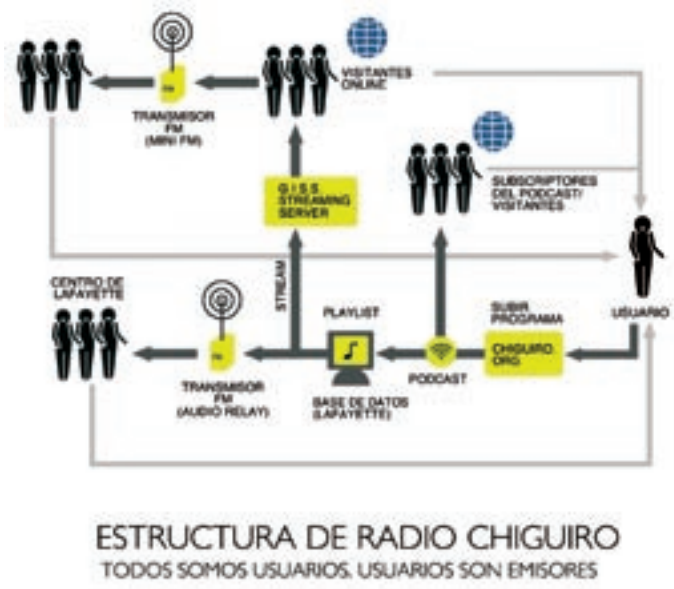
NADIEOPINA *El mundo al instante,* 2000-2002. Detalle

motivación: la innegable influencia de los procesos de globalización y mundialización que han permitido que una creciente y diferenciada cantidad de ciudadanos y ciudadanas puedan tener un relativo acceso y apropiación de los espacios públicos de diversa índole y, también, que los recursos, ahora en sus manos, hayan animado y radicalizado los conflictos culturales dentro de los cuáles, en efecto, se cuentan los que involucran y coproducen las prácticas artísticas.

Entre los proyectos relevantes que recogen los planteamientos expuestos hasta ahora se encuentra en primer lugar Radio Chigüiro –plataforma social para la distribución de la cultura *glocal* desde Lafayette, Indiana–, opera como un tipo de *community radio* que indaga en prácticas juveniles, asociadas a las fiestas, shows musicales, talleres de radio libre, que utilizan plataformas web y *fanzines* como medios de contacto y de producción, y que funcionan además bajo principios de participación, colaboración y solidaridad. Proponen tácticas de resistencia y oposición abierta a los medios de comunicación masiva y a otras formas de control y restricción en la circulación de información y conocimiento. En la dirección y campo propuestos por Radio Chigüiro han operado, y operan, otros colectivos tales como Bazucobazuco, Joystick, Proyecto Bere Bere, Mefisto, Excusado Print System, Vida Lab, Imagen Pirata, Daily Service, entre otros.

También existen proyectos que se mantienen dentro de los espacios habituales para el consumo y circulación del arte, como museos, galerías y centros culturales, pero que operan bajo otras lógicas no hegemónicas, logrando abrir espacios de participación a los no-artistas. En esta línea pueden enumerarse propuestas tales como: B-infrarrojo, Espacio Temporal, Proyecto Nueva Fauna y Flora, nadieopina, Grupo Nómada, Proyecto Bricollage, Taller 7, Ciudad Kennedy: Memoria y Realidad, Roth Händle, Tangrama, Popular de Lujo, El Puente, Todopipas, Indocumentados, Colectivo Slow, El Vicio Producciones, DACR, Silicona Group, Los Remembers, Colectivo Aquelarre, Ruinas Faber, Colectivo Des-carrilados y el Proyecto Global. Por otro lado, vale la pena mencionar los proyectos editoriales y musicales como Revista Valdez, Robot, Revista Asterisco y La Silueta. Un ejemplo importante es Echando Lápiz, iniciativa de dibujo botánico, coordinada por Graciela Duarte y Manuel Santana que desde el año 2000 han venido realizando una suerte de actualización de la Expedición Botánica, pero alejados de los modos de representación científicos y acercándose, por el contrario, a saberes populares a partir de recorridos específicos por la ciudad, acompañados por un grupo de colaboradores relativamente estables, al menos en Bogotá, y que cambian cuando el proyecto se desarrolla en otras ciudades.

Para terminar, es importante anotar la presencia de otras propuestas que se acercan a iniciativas de tipo social. Tal es el caso de la Fundación Equilibrio –grupo interdisciplinario de profesionales, en el cual participa un artista– que ha propuesto acciones directas en determinados espacios rurales, como la Sierra Nevada de Santa Marta, sobre el Caribe, el Páramo del Sumapaz, en el centro del país, o en la región del Atrato, al noroccidente de Colombia; su objetivo es promover una mejora real en las condiciones de vida de las personas con las que interactúan, generalmente campesinos, a partir de un diálogo entre saberes sociales o populares y "saberes



COLECTIVO RADIO CHIGÜIRO Intervención *Reclaim the Airwaves*, 2007 en colaboración con **ANALOG ZEBRA y BEATKIDS**. Lafayette. Foto: Esteban García

expertos". Otros proyectos, como Entrecasa y El Bodegón, son también grupos musicales alternativos, integrados en su mayoría por artistas visuales que han abierto espacios para la circulación y apropiación de las prácticas cotidianas y del espacio público. Este modelo busca acercarse a otras comunidades como músicos locales o activistas ambientales. Entre los más conocidos –y exitosos– están Las Malas Amistades, Mugre o Pelanga Ligera, que han abierto respectivamente *sites* en *myspace*. En fin, estas son apenas algunas de las múltiples salidas, resistencias y disentimientos a las fracturas y a la *desrealización* originaria de la modernidad en Colombia desde las prácticas artísticas colectivas contemporáneas.

* Fernando Escobar es artista y curador independiente. Dirige la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional, en Bogotá

Más información:
www.esferapublica.org
www.bazucobazuco.com
www.revistasterisco.org
www.chiguiro.org
www.populardelujo.com
www.encuentromedellin2007.com
www.lugaradudas.org
www.helenaproducciones.org
www.jstk.org

Glocalised and Unrealised

COLECTIVO AC Y DC Intervention at the 3rd Electronic and Industrial Sounds Summit. Teatro Jorge Eliécer Gaitán, Bogotá, 2004. Photo: Carlos Bonil

FERNANDO ESCOBAR*

Historians, researchers and artists alike have stated that Colombia has always lacked a sense of continuity in its collective processes and projects. The two examples which are always mentioned in reference to the 1970s are the Sindicato, in Barranquilla, and the Taller 4 Rojo, in Bogotá. Since this period very little attention has been paid to this form of work in the usual accounts of this country's contemporary art. However, in recent years the presence of collective work has been intense in the spheres of production, diffusion and management, it could even be said that it has become a characteristic feature of artistic practices in Colombia.

Starting from the 1980s and throughout the 1990s several art groups appeared, such as the Taller de Sueños, el Grupo Universidad of Antioquia, Utopía, Grafito y Urbe, in Medellín; Wilson Díaz & Juan Mejía, and Helena Producciones, in Cali; Ku, Gilles Charalambos & Roberto Sarmiento, Grupo Recuerdos Inolvidables, Las Matracas, La Pequeña Familia, Colectivo Cambalache and Sueños Regionales, in Bogotá; groups that have invigorated and extended the field of art with their presence in institutional events, like the Salones Regionales de Artistas and the Salón Nacional de Artistas in recent editions, the Salones de Arte Joven, and numerous curated events and thematic exhibitions. It is important to point out these proposals do not present common features, on the contrary; they differ in the tactics they use project themselves in non-art circuits, as well as in the strategies carried out to link themselves to the institutional sphere while at the same times, resist and evade the institution's political correctness.

The reasons for their emergence are varied and perhaps impossible to enumerate and describe in this space, but I will mention the most relevant. The first is the appearance of a surprising number of faculties, departments and careers in the visual arts that have obviously increased the number of professional agents and institutions that take part in the area of culture of the country. It must be added that these higher education institutions have covered the different areas of artistic production, such as the pedagogic, management, and those associated with the discourses of art, etc. This process has not been noted throughout the whole of Colombia since it is concentrated principally in the country's largest city: Bogotá. This has not occurred by chance, since it is the only city which has a growing market and a functioning cultural network, with clear policies and defined regulations. It is true that the cultural policies have permitted, and to a degree obliged, private sector companies to become increasingly involved in culture, but even so resources continue to be insufficient and do not cover the sector's needs.

The lines above explain the second reason for the massive appearance of collective and collaborative projects, for in the midst of gaps and social, economic, political and cultural inequalities between artists, the public, promoters and other cultural producers, a growing number of creators have organised themselves in different ways to reactivate the cultural capacity of their respective cities and have carried out intervention tactics in their fields, making clear the potential of national art, whose actors present complex and non-specific profiles. And here is

GRUPO RUINAS FABER (formerly known as **RECUERDOS INOLVIDABLES**)
Pentimentos, 2004. Graphite drawing on wall. Sala Alterna, Santafé Gallery. Photo: Andrés Gaitán

a third motivation: the undeniable influence of the globalisation processes that have allowed a growing and differentiated amount of citizens to be able to appropriate and have a certain access to public spaces of different types, and also, the resources which they now handle have encouraged and radicalised cultural conflicts, among which are those which are involved or which coproduce artistic practices.

There also exist projects which remain within the customary spaces for the consumption and circulation of art, such as museums, galleries and cultural centres, but which operate under other non-hegemonic logics, and which succeed in opening spaces for participation by non-artists. Following this line are numerous groups, including B-infrarrojo, Espacio Temporal, Proyecto Nueva Fauna y Flora, nadieopina, Grupo Nómada, Proyecto Bricollage, Taller 7, Ciudad Kennedy: Memoria y Realidad, Roth Händle, Tangrama, Popular de Lujo, El Puente, Todopipas, Indocumentados, Colectivo Slow, El Vicio Producciones, DACR, Silicona Group, Los Remembers, Colectivo Aquelarre, Ruinas Faber, Colectivo Des-carrilados and El Proyecto Global. On the other hand, editorial and musical projects like Revista Valdez, Robot, Revista Asterisco and La Silueta should be mentioned. Another important example is Echando Lápiz, a botanical drawing initiative coordinated by Graciela Duarte and Manuel Santana, which, since 2000, has been producing a sort of updating of the Botanical Expedition, but removed from scientific methods of representation and getting closer, on the contrary, to folk wisdom, from specific tours of the city, accompanied by a group of fairly regular contributors, at least in Bogotá, but which change when the project takes place in other cities.

To finish, it is important to make a note of the presence of other proposals which come close to initiatives of a social nature. This is the case of Fundación Equilibrio –an interdisciplinary group of professionals, among whom is an artist– that has designed direct actions in specific rural areas like the Sierra Nevada de Santa Marta, on the Caribbean, the Páramo del Sumapaz, in the centre of the country, and in the Atrato region, in north-west Colombia; its objective is to promote a real improvement in the living conditions of the people with whom they interact, generally peasants, starting from a dialogue between folk and social wisdom and “expert knowledge”. Other projects, like Entrecasa and El Bodegón, are also alternative music groups, mostly made up of visual artists that have opened spaces for the diffusion and appropriation of every day practices and the public space. This model tries to get closer to other communities such as local musicians and environmental activists. Among the best known –and most successful– are Las Malas Amistades, Mugre and Pelanga Ligera, who all have sites on MySpace. In short, these are just some of the many outlets, dissent and resistance to be found in collective and contemporary artistic practices in face of the fractures and the *unrealisation* to be found in Colombian modernity.

* Fernando Escobar is an artist and independent curator. He directs the degree course in Visual Arts at the Universidad Pedagógica Nacional, in Bogotá

More information:
www.esferapublica.org
www.bazucobazuco.com
www.revistasterisco.org
www.chiguiro.org
www.populardelujo.com
www.encuentromedellin2007.com
www.lugaradudas.org
www.helenaproducciones.org
www.jstk.org

Arte colectivo: efervescencia y transformación

MÓNICA NÚÑEZ LUIS*

Venezuela cuenta con importantes antecedentes históricos de lo que hoy se entiende como colectivos artísticos: Sardio (1956-1961), Círculo del pez dorado (1960-1966), El techo de la ballena (1961-1968), Tabla redonda (1961-1966), En Haa (1962-1867), 40 Grados bajo la sombra (1962) o Trópico Uno (1964-1965) son algunos de los más destacados. En el marco de la creación colectiva de América Latina, incuestionablemente heterogénea, profunda e interdisciplinar, la actualidad del caso venezolano merece especial atención. Su producción colectiva, al igual que en los demás países latinoamericanos, está definida por la inexorable determinación del panorama político y la impronta continental de la corrupción, lo absurdo y el carácter local. Sin embargo, la transformación motivada por las ideas del llamado Socialismo del Siglo XXI están teniendo un eco que supera lo imaginado, ya que las acciones culturales "deben" seguir las ideas expresadas por las Políticas de Estado para alcanzar su legitimación, al orientarse al "fortalecimiento de la participación social en los espacios públicos en beneficio de la conversión de las comunidades organizadas en nuevos sujetos de descentralización".

Desde el ascenso de Hugo Chávez al poder en el año1999, la política cultural ha mostrado una apertura sin igual al uso social y artístico de los espacios públicos y museísticos. Se estimula el trabajo conjunto entre áreas de un mismo museo que son independientes entre sí como la de comisariado y educación con la intención de anular la figura del comisario y como vía de afianzamiento del concepto colectivo ; se plantea una receptividad muy amplia hacia proyectos externos a las instituciones que provengan de grupos de artistas, gestores culturales o comunidades, y lo artístico, en general, se concibe como un fenómeno necesariamente ligado a lo social[1]. El apoyo sin precedentes a la autoría colectiva tiene como referencia la *La Mega Exposición*, muestra realizada en la Galería de Arte Nacional de Caracas en el año 2003, donde se declara el interés por reunir, en un museo, cualquier tipo de creación plástica pero sin un criterio concreto que las articule. Incluso este apoyo desmedido a lo colectivo ha llevado a que, pocos meses atrás, instancias gubernamentales declararan que a partir de entonces no se realizarían, en museos nacionales, exposiciones individuales de artistas. La implicación de este gesto queda a la libre interpretación de los lectores, ya que valdría la pena reflexionar hasta dónde puede llegar la aplicación del socialismo y el afán de colectivización; sin desmerecer las consecuencias positivas que tiene respaldar la creación colectiva y el fomento del uso de espacios de participación pública. Iniciativas de este tipo, entre otras, chocan con la naturaleza de cierto arte emergente, ya que si una propuesta artística no responde en algún grado a la anulación de la autoría personal, la expresión de intereses del Estado o la exaltación de los valores nacionales se enfrenta hoy a su exclusión del circuito institucional, más allá de su valía plástica y conceptual. En este marco, que expresa hasta dónde ha llegado la polarización política que vive Venezuela, creadores jóvenes, muchos con trayectoria, y que buscan acercarse en la mayoría de los casos a la actualidad más internacional, tienen vetada tácitamente su presencia en el ámbito institucional. Sin embargo, estos mismos artistas, junto a otros ligados al

entorno oficial, están generando una vibrante y considerable actividad artística y cultural en el país que merece estudio más detenido.

A pesar de lo indicado, la proliferación de colectivos estables y temporales de artistas, comisarios y comunidades culturales es la más intensa de toda la historia del arte en Venezuela. Frente a una producción creativa que no es completamente libre, por la coacción institucional, han abierto sus puertas interesantes espacios expositivos y de reflexión, contrarios al orden institucional, que apuestan por el arte emergente. Estos espacios, al igual que los públicos, los de los museos y las galerías, están contando con una considerable afluencia de público gracias, en buena medida, al trabajo de los colectivos. Los grupos de orden inestable y que se crean para uno o varios proyectos puntuales, merecen especial atención por el nivel de su crecimiento. Dentro de ellos, destaca una forma de colectivización continental generada a través de las prestaciones de la web 2.0. Artistas venezolanos y de otros países preparan proyectos y reflexionan, con los recursos que ofrece esta plataforma, sobre ideas que luego experimentan y presentan fuera de Venezuela. Queda claro que el trabajo colectivo se ha transformado a partir del debilitamiento de la importancia del compromiso conceptual, como el que implicaban los tiempos de manifiestos y proclamas, en beneficio de alianzas temporales generadas a partir de vínculos estéticos y necesidades de intercambio de experiencias.

La prolijidad del trabajo colectivo en Venezuela, en el que también destaca el aumento del trabajo de dúos, redunda actualmente en una intensidad y variedad de la que es imposible dar cuenta aquí. Sin embargo, a continuación se ofrece un brevísimo acercamiento a algunos grupos de las ciudades más activas: Caracas, Maracaibo y Mérida. Entre las expresiones más utilizadas por los colectivos están la performance y el happening[2], las cuales ganan terreno a otras, desarrolladas también, en buena medida, como el arte sonoro, la pintura, la gráfica y el graffiti; aunque estos colectivos mantienen ideas tradicionales respecto al tipo de arte que realizan, es necesario decir que tres aspectos básicos, como son las formas de producción, distribución y consumo, se han visto transformados de manera definitiva en este contexto.

El Grupo Provisional, conformado por ar-

LA MARCA *Chavez*, 2007. De la serie *My ten commandements*. Impresiones digitales laminadas. Cortesía de los artistas

CORPORACIÓN LALLAVEESTAABAJOSEÑORACRISTINA *Eseté*, 2006. Performance. Cortesía de los artistas.

tistas plásticos e investigadores, trabaja desde 1997 por "una concepción ampliada de la cultura y el arte" a partir de diversas estrategias activistas, realizadas sobre todo en espacios públicos. Este grupo, que posee la trayectoria más amplia, se distingue del resto puesto que, además de intervenciones y experiencias artísticas, producen discusiones y textos. Entre 2005 y 2007, La Corporación LALLAVEESTAABAJOSEÑORA-CRISTINA realiza acciones performativas para investigar sobre lo que ellos llaman "poesía somatizada", es decir, poesía expresada desde el cuerpo mismo. Por su parte Sutra Corporal, es un grupo de estudiantes de arte que ha logrado una destacable visibilidad y que, desde 2005, reflexiona en torno a las posibilidades del uso del cuerpo en relación con la "idea" y la "forma", para lograr el máximo acercamiento emocional hacia el público desde el happening. El desaparecido, hace pocos años, Roccocuchi concibe el objeto como "objeto de veneración" y hace del soporte "contenedor y contenido". Este grupo hace suya la imaginería popular en trabajos de pintura, escultura, vídeo, performances y happenings con carácter accionista. Además de los mencionados, otros grupos de considerable relevancia en este tipo de trabajos son: La Sociedad del Falo Perturbador y Danzaté.

Entre los colectivos más cercanos a la pintura, la instalación y las intervenciones se encuentran tres de la ciudad de Maracaibo: Perro Muerto, que reúne desde 2004 a artistas plásticos con intereses muy variados, realiza intervenciones espaciales reflexionando sobre la cultura urbana, el hombre contemporáneo y cuestiones propiamente plásticas. La Tintota, que en 1998 se inicia con artistas plásticos, ha ido incorporando arquitectos, diseñadores industriales, de moda e incluso abogados, quienes desarrollan trabajos conjuntos a partir de los vínculos entre sus experimentaciones con pintura, grabado o instalación. En la actualidad, La Tintota también opera en Brasil, las Antillas Holandesas, Inglaterra y Estados Unidos. Mientras que ENE Incidentes, que se planteó como un colectivo con un "cúmulo exponencial de expresiones, acciones indeterminadas y heterogéneas que quiere desafiar y cuestionar el conservadurismo institucional", se inició con una vida preestablecida de 10 años y, en los nueve que lleva trabajando, ha agrupado de manera irregular a artistas que, una vez por año, realizan obras sobre un tema concreto relativo a la experiencia diaria y la naturaleza del mundo actual.

Otros colectivos de interés son los de arte sonoro, que suelen estar conformados por artistas plásticos, músicos y DJs. Perroroboto, activo entre 1999 y 2002, se declaraba como un grupo de "no músicos" que investiga el uso de sonidos desarticulados gene-

rados en acciones, siendo éstas las que producen la experiencia audiovisual, específicamente, entre el paisaje y la imagen acústica. Mientras que Ojo Mutante Sonoro estudia, desde el 2006, la relación del sonido, el individuo y el ambiente con una mirada artística de sentido divulgativo y pedagógico.

Una de las tendencias con mayor auge en la actualidad es la *gráfika*. Este término local hace referencia a un tipo de diseño gráfico, legitimado institucionalmente como forma de arte, que busca exaltar la naturaleza del país, sus colores, temas de interés y asuntos políticos. Para muchos, su fundador es MASA, colectivo que durante 10 años ha trabajado en torno a la imaginería y conceptos de la cultura urbana y la folclórica, como factores creadores de una identidad. En 2006 este colectivo se reconvierte en LaMarca, y ahora explora la cultura pop latinoamericana, en general, y la venezolana, en particular. La fórmula más extendida de colectivos de *gráfika* es la que cuenta con un trabajo comercial desde estudios creativos. Estos grupos suelen tener en la mayoría de los casos un *crew* de DJs, VJs y graffiteros que enfatizan lo visual, lo performático y lo sonoro, destacándose: Control-X, Keloide, Modovisual, R-Evolucion IV y Simpl3. Y entre los grupos de *gráfika*, no asociados a un estudio creativo, uno de los más importantes es El23.net, colectivo muy amplio de comunicación visual y social que posee una agrupación interna de esta expresión local, a medio camino entre el arte y el diseño gráfico.

Sin duda, la creación colectiva en Venezuela se encuentra en una efervescencia única ante la que es imposible vislumbrar cuáles serán sus derroteros. Pero por lo pronto, su caso pone en evidencia la necesidad y el estimulante valor que posee, desde sus tradicionales y nuevas formas de proceder.

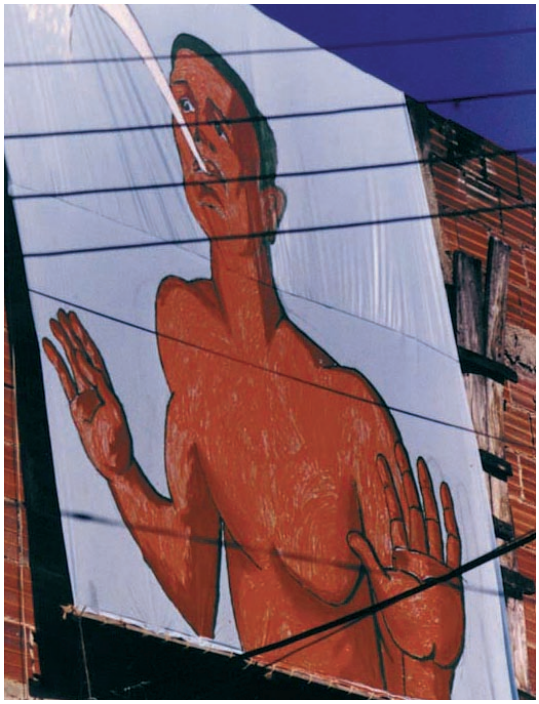
* Mónica Núñez Luis es Doctora en Estética y Teoría del Arte. Crítica independiente, colabora en diversas revistas y portales de arte contemporáneo. Vive en Madrid.

Más información:
www.laculpable.org
www.colectivoelcolectivo.blogspot.com
www.tupac-ac.org.pe
www.sevendeoalquilaestelocal.blogspot.com
www.christiansluna.blogspot.com
www.arte-nuevo.blogspot.com
www.escuela-de-marte.blogspot.com
www.micromuseo-bitacora.blogspot.com
www.sutracorporal.blogspot.com
www.lallavecristina.blogspot.com
http://lallavecristina.blogspot.com/
http://roccocuchi.blogspot.com/
http://www.latintota.net/
http://www.geocities.com/perroroboto/
www.masa.com.ve
www.lamarca.com.ve
www.modovisual.com
www.keloide.net
www.control-x.com.ve
www.r-ev.net
http://www.simpl3.com/
El23.net

NOTES

1. En este sentido, la idea comentada se corresponde con lo propuesto por Nicolas Borriaud: ..."las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente". En: Borriaud, Nicolas. "Estética relacional". 1ra edición. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006, pp. 12

2. Todos estos grupos se orientan, de alguna manera, a reflexionar en sus trabajos sobre el sentido de las siguientes palabras de Michel Maffesoli: "Desde el marco de lo cotidiano hasta la publicidad del diseño electrodoméstico, todo pretende convertirse en una obra de creación, todo puede comprenderse como la expresión de una experiencia estética primaria. De ahí que el arte no pueda reducirse meramente a la producción artística (me refiero a la de los artistas) sino que se convierte en un hecho existencial. ¿Acaso la expresión 'hacer de la vida una obra de arte', no se ha vuelto una exhortación?. En: Maffesoli, Michel. "En el crisol de las apariencias. Para una ética de la estética". 1ra Edición. Editorial Siglo XX, México: 2007, pp. 11-12.



GRUPO PROVISIONAL Proyecto *La Fiesta del Agua. Chorroman,* 1998. Barrio La Bandera, Caracas. Cortesía de los artistas

VENEZUELA

The effervescence and transformation of collective art

MÓNICA NÚÑEZ LUIS*

Venezuela has important historical precedents for what is now known as art collectives: Sardio (1956-1961), the Círculo del pez dorado (1960-1966), El techo de la ballena (1961-1968), the Tabla redonda (1961-1966), En Haa (1962-1867), 40 Grados bajo la sombra (1962) and Trópico Uno (1964-1965) are some of the most noteworthy. In the context of the unquestionably heterogeneous, profound and interdisciplinary collective creation in Latin America, the current situation of Venezuela deserves special attention. Its collective production, like that of the rest of Latin American countries, is defined by the inexorable influence of the political scene and the continent's scar of corruption, as well as a sense of the absurd and the country's local character. However, the transformation generated by the ideas of the so-called 21st-Century Socialism is having a greater effect than expected, as cultural actions "must" follow the ideas expressed by State Policies in order to become legitimate, by aiming for the "strengthening of social participation in public spaces, in benefit of the transformation of organised communities into new subjects of decentralisation".

Since Hugo Chávez's rise to power in 1999, cultural policies have shown an unprecedented openness to the social and artistic use of public spaces and museums. Collaborative work between separate museum areas, such as curatorship and education, has been encouraged with the aim of overshadowing the figure of the curator and of strengthening the concept of collective work ; there is a great sense of receptiveness towards projects outside the institutions, by groups of artists, cultural producers and communities, and artistic activities are viewed, generally, as a phenomenon linked to social elements[1]. The unprecedented support for collective authorship takes as its reference point *La Mega Exposición*, a show presented at the Galería de Arte Nacional, in Caracas, in 2003, which expressed the aim of bringing together, in a museum setting, any sort of visual creation, without a specific set of criteria. This unlimited support for collective work led, a few months ago, to the government declaring that shows by individual artists will no longer take place in national museums. The implications of this gesture must be freely interpreted by the readers, and it would be worth examining how far the application of socialism and the striving for collectivization will go. The positive consequences of the support for collective creation and the promotion of the use of public spaces must also be considered. This sort of initiative, among others, clashes with the nature of a certain type of emerging art, for any artistic production which does not develop a certain level of denial of personal authorship, or express the interests of the State and the exaltation of national values, will find itself excluded from the institutional circuit, regardless of its conceptual and visual value. In this context, which conveys the degree of polarisation of Venezuelan politics, young artists, many of whom have great prospects for the future, and most of whom want to break into the international scene, are finding themselves automatically vetoed by the institutional sphere. However, these same artists, alongside others who are connected to the official sphere, are giving rise to vibrant and significant artistic and cultural activities in the country, which deserve to be examined in greater depth.

Despite this, the current proliferation of stable and temporary art collectives, curators and cultural communities is the most intense in the

LA MARCA *kill,* 2007. *Adultery,* 2007. *La naturaleza,* 2007. From the series *My ten commandements.* Laminated digital prints. Courtesy of the artists.

entire history of art in Venezuela. In the face of a creative production which, because of institutional coercion, is not entirely free, a series of interesting spaces for exhibitions and for reflection have emerged, challenging the institutional status quo by supporting new artistic expressions. These spaces, like the public venues, such as museums and galleries, are attracting a great number of visitors, thanks, to a large degree, to the work by collectives. Unstable groups, or those created to produce one or a few one-off projects, deserve special attention because of the speed of their growth. Noteworthy of these is a form of continental collectivisation generated by means of the 2.0 website. Using the resources provided by this platform, Venezuelan artists, as well as those from other countries, prepare projects and examine ideas which they then experiment with and present outside Venezuela. On the basis of the decrease in importance of the conceptual commitment, it is obvious that collective work has changed, passing from a period of manifestos and proclamations, to the selection of temporary alliances generated on the basis of aesthetic connections and the need for the exchange of experiences.

The huge amount of collective work in Venezuela, where there has also been an increase in work by artistic duos, is currently taking such an intense and varied form that it would be impossible to mention it all here. However, the following is an extremely brief introduction to some of the groups in the most active cities: Caracas, Maracaibo and Mérida. Among the expressions most frequently used by these collectives are performances and happenings[2], which surpass other art forms that are also being carried out, such as sound art, painting, graphic art and graffiti. Although these collectives also preserve traditional ideas regarding the kind of art they produce, it is necessary to point out that three basic elements, namely production, distribution and consumption procedures, have been enormously transformed in this area.

The Grupo Provisional, formed by visual artists and researchers, has been working, since 1997, toward “an extended conception of culture and art” on the basis of several activist strategies, mostly conducted in public spaces. This group, which has been longest in existence, is unlike other groups in that, in addition to interventions and artistic experiences, its members promote discussions and produce texts. Between 2005 and 2007, La Corporación LALLAVEESTAABAJOSEÑORA-CRISTINA has been carrying out performances in order to delve into what they term “somatised poetry”, in other words, poetry expressed by the body itself. On the other hand, Sutra Corporal, formed by a group of art students, and which has achieved great popularity, has, since 2005, been reflecting on the possibilities of the body in relation to “ideas” and “forms” in order for their happenings to achieve the greatest emotional closeness to the audience. The recently defunct Roccocuchi conceived objects as “an object for veneration” and made the medium both “container and content”. This group appropriated popular imagery in their actionist paintings, sculptures, videos, performances and happenings. In addition to the above, other groups who have achieved considerable relevance in this type of works are La Sociedad del Falo Perturbador and Danzaté.

Among the collectives closest to the field of painting, installation and intervention are three from the city of Maracaibo: Perro Muerto,

SUTRA CORPORAL (01, 02 y 03). *Ejecuciones al aire,* 2007. Photo: Ignacio Perez and Alejandro García. Courtesy of the artists.

which, since 2004, has brought together artists with very varied interests, and carries out spatial interventions reflecting on urban culture, contemporary man and purely visual questions. La Tintota, which, in 1998, began working with visual artists and has gradually expanded to include architects, industrial designers, fashion designers and even lawyers, who carry out collaborative works based on the connection between their painting, engraving and installation experiments. Nowadays, La Tintota also carries out work in Brazil, the Dutch Antilles, England and the United States. Meanwhile, ENE Incidentes, which was founded as a collective with "an exponential store of expressions and indeterminate and heterogeneous actions, which aims to challenge and question institutional conservatism", set itself a limit of ten years of existence, and in the nine years it has been working, has managed to bring together artists who, once a year, produce works on specific issues relating to their daily experiences and the nature of today's world.

Other noteworthy collectives are those producing sound art, which tend to be formed by visual artists, musicians and DJs. Perroroboto, which was active between 1999 and 2002, described itself as a group of "non-musicians" who experimented with disconnected sounds generated by means of actions, which gave rise to specific audiovisual experience between landscape and acoustic images. And, since 2006, Ojo Mutante Sonoro has examined the relationship between sound, the individual and the environment, with an informative and educational artistic gaze.

One of the most popular trends nowadays is *gráfika*. This local term refers to a kind of graphic design, legitimised institutionally as a form of art, which seeks to exalt the country's landscapes, its colours, its current affairs and political situation. For many, its founder is MASA, a collective which has spent ten years working on urban and folk imagery and concepts as identity-creating factors. In 2006 this collective became LaMarca, and now explores Latin American pop culture in general, and Venezuelan pop culture in particular. The most common form of *gráfika* collective carries out commercial work from creative studios. These groups, such as: Control-X, Keloide, Modovisual, R-Evolucion IV and Simpl3, tend to have a crew of DJs, VJs and graffiti artists who emphasise visual, performance and sound elements. And, among *gráfika* groups which are not linked to a creative studio, one of the most important is El23.net, a very extensive collective of visual and social communication featuring an internal version of this local expression, somewhere between art and graphic design.

However, collective art production in Venezuela is undergoing a unique period of effervescence, and it is impossible to guess which paths it will follow. But, at the moment, this country's case reveals the need for collectives and their stimulating effects, in both new and traditional terms.

* Mónica Núñez Luis. Doctor in Art Aesthetics and Theory and independent critic. She contributes to several magazines and contemporary art websites. She lives in Madrid.

More information:
www.laculpable.org
www.colectivoelcolectivo.blogspot.com
www.tupac-ac.org.pe
www.sevendeoalquilaestelocal.blogspot.com
www.christiansluna.blogspot.com
www.arte-nuevo.blogspot.com
www.escuela-de-marte.blogspot.com
www.micromuseo-bitacora.blogspot.com
www.sutracorporal.blogspot.com
www.lallavecristina.blogspot.com
http://lallavecristina.blogspot.com/
http://roccocuchi.blogspot.com/
http://www.latintota.net/
http://www.geocities.com/perroroboto/
www.masa.com.ve
www.lamarca.com.ve
www.modovisual.com
www.keloide.net
www.control-x.com.ve
www.r-ev.net
http://www.simpl3.com/
El23.net

NOTES

1. In this sense, the idea mentioned corresponds to Nicolas Borriaud's statement that "works no longer aim to form imaginary or utopian realities, but to build modes of existence or models for action within the existing reality". In: Borriaud, Nicolas. "Relational Aesthetics". 1st edition. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editor, 2006, pp. 12

2. All of these groups aim, in a way, to reflect with their works on the meaning of the following words, by Michel Maffesoli: "From the context of the day to day to the advertising of household appliances, everything seems to want to become a piece of creation, everything can be understood as the expression of a primeval aesthetic experience. Thus, art cannot be merely reduced to artistic production (I am referring to that by artists) but becomes an existential fact. Is it not true that the expression "to make life a work of art" has become an exhortation? In: Maffesoli, Michel. "In the Melting Pot of Appearances. Toward an ethics of aesthetics". 1st Edition. Editorial Siglo XX, Mexico: 2007, pp. 11-12.

Nueve, no 18: otras maras

TAMARA DÍAZ BRINGAS*

Fue en el 2003 cuando dos pandillas rivales de un barrio popular de Panamá interpretaron una misma canción. Aquella noche los vecinos de Barraza vieron a sus jóvenes en dos videos proyectados sobre un edificio del barrio. Más de uno debió pensar que, después de todo, no eran tan opuestos. Más de uno agradeció tal vez a *Nueve*, el proyecto del artista panameño Brooke Alfaro que hizo posible aquel encuentro.

El interés en las maras –las pandillas juveniles en Centroamérica, como la 18 o la Salvatrucha– ha tenido otros ecos en las prácticas artísticas de la región. En 2003, Wilbert Carmona realizó en Nicaragua el video *Peluche*, que en el código de los pandilleros es el delator. Basado también en el lenguaje de las maras, el salvadoreño Dani Zavaleta hizo circular un silabario en formato de pequeños manuales. En Honduras, Cesar Manzanares asumió por un día la identidad de un marero para interpelar el ámbito universitario, mientras Adán Vallecillo ha organizado talleres con jóvenes pandilleros. Basten esos ejemplos para situar el acercamiento desde el arte a las maras en un registro distinto al de las prácticas usualmente represivas de las políticas oficiales.

Tal vez sea posible tomar la mara –y una cierta idea de comunidad– como excusa para hablar de colectivos artísticos en Centroamérica. De hecho, en los eventos que sistemáticamente reúnen a productores artísticos de la región, es usual que se hable de la mara para aludir al grupo de artistas y amigos. Este concepto es, de algún modo, esa posibilidad de que la escena artística centroamericana se pueda pensar hoy como un espacio fluido de colaboración y complicidad.

No es casual que uno de los proyectos con mayor impacto social en la región, Caja Lúdica, mencione el sueño de una "mara artística centroamericana" para referirse a una red regional. Interesados en la participación de jóvenes y grupos de zonas marginales, ese colectivo trabaja en procesos de formación y producción artística. A Caja Lúdica le importa mucho el trabajo efectivo en las comunidades como para preocuparse por el mundo del arte. Aun así, uno de sus fundadores, José Osorio, reconoce una continuidad con otras iniciativas en Guatemala como *Casa Bizarra*, los *Festivales de Arte Urbano* y *Octubre Azul*.

Ciertamente, en la escena guatemalteca de hoy se echa de menos el clima de efervescencia colectiva que, en el cambio de siglo, puso a prueba la capacidad del arte para interrogar su realidad. No pocas transformaciones tuvieron lugar en ese contexto, desde intervenciones efímeras hasta otras definitivas, como la toma del edificio de correos, convertido en centro cultural por varios colectivos de artistas.

No hay muchos ni muy sólidos grupos artísticos en la escena centroamericana actual. No, al menos, en el sentido en que funcionaron sus predecesores: Praxis en Nicaragua, Imaginaria en Guatemala o Bocaracá en Costa Rica. Pareciera que los colectivos de hoy son menos estables o que buscan colaboraciones puntuales. También parecen menos interesados en estrategias de circulación que en dinámicas de producción colectiva. Algunas de las propuestas más notables son producto de esas colaboraciones, como las que han realizado en Panamá Donna Conlon y Jonathan Harker, por ejemplo. O aquellas en las que no importa tanto la afirmación de autoría individual, como el proyecto *In Dubia Tempora* (2004) que reunió a

E.V.I.L. *Nota de prensa 001*, 2003 Intervención en la Primera conferencia centroamericana anticorrupción, Managua. Still de vídeo. Cortesía: Ernesto Salmerón

ADOBE *Ciudad encajada*, 2002. Intervenciones en el espacio público, San Salvador.

José Díaz, María Montero y Jafhis Quintero. Como le gusta decir a ese artista, iniciado en los talleres organizados por Haru Wells en centros penitenciarios de Costa Rica: "Uno solo no puede robar un banco, en grupo se reducen dramáticamente las posibilidades de error".

El colectivo significa también la oportunidad de hacer proyectos que difícilmente se harían de manera individual. Esa es una de las motivaciones que reúne, desde 2002, al grupo Adobe, quienes han realizado importantes proyectos de intervención en espacios públicos de San Salvador como *Ciudad encajada* (2002) o *50% off* (2003). Por otra parte, sin considerarse un colectivo propiamente, a inicios de 2007 en San José, un grupo de artistas fundó el proyecto *Casa 5*, con el interés de crear un espacio interdisciplinario.

Fue también de autoría colectiva uno de los proyectos más notables de la plástica hondureña reciente: *ZIP 504*, realizado por el ya disuelto grupo Artería en 2001, sobre las condiciones de trabajo en las maquilas de producción textil. Entre los grupos recientes en Honduras se cuentan la *Cuartería,* disuelto en 2004, y *El Círculo,* que comenzó como un espacio para el debate teórico y pronto generó intervenciones públicas, como la realizada el 2003 en Tegucigalpa, en la conmemoración del Día de la Independencia.

Sin dudas, han sido esfuerzos colectivos los que han hecho posible *Artefacto* y *Estrago*, los proyectos editoriales liderados por Raúl Quintanilla en Nicaragua. A una pregunta por esas experiencias, el artista responde: "la artefactoría, la revista, el periódico (Artimaña) y toda esa dinámica fue el nacimiento de un nuevo público y de una nueva relación con la gente. Muchos de los que ahora son la nueva generación de artistas allí nacieron como público". Y seguramente pensaba, entre otros, en Ernesto Salmerón. Con la promesa de una multitud, el proyecto E.V.I.L. (Ejército Videasta Latinoamericano) es integrado por muy pocos: Salmerón junto al colombiano Mauricio Prieto. Desde el 2003, E.V.I.L. ha realizado dos muestras de video en un cine porno de Managua y varios talleres e intervenciones en medios de comunicación: periódicos, televisión e Internet.

Finalmente, pienso en la escuela *Espora*, que dirige Patricia Belli en Managua, como uno de esos proyectos colectivos de mayor eficacia. De la experiencia de los talleres están surgiendo ya otros proyectos: exposiciones, grupos, relaciones, complicidades.

Es posible que las dinámicas colectivas más interesantes en Centroamérica tengan lugar hoy en el ámbito de la formación y no en el de la circulación de las prácticas artísticas. Y no cuesta imaginar que en esos espacios se esté urdiendo hoy un artificio –como el de *Nueve*– que haga posible el acuerdo.

* Tamara Díaz Bringas es comisaria de exposiciones y crítico de arte. Desde 1999 se desempeña como curadora adjunta y coordinadora editorial en TEOR/éTica, San José. Actualmente cursa el Programa de Estudios Independientes del MACBA, Barcelona.

Más información:
www.cajaludica.org
www.ernestosalmeron.com

Nine, not 18: other Central American gangs

TAMARA DÍAZ BRINGAS*

In 2003, two rival gangs from a working-class neighbourhood of Panama played the same song. That night, the inhabitants of Barraza saw their youngest members in two videos projected onto one of the neighbourhood's buildings. Many must have realised that, despite everything, they were not that different, and some might have been grateful to *Nueve* ["Nine"], the project by the Panamanian artist Brooke Alfaro which gave rise to the event.

The interest in *maras* –kids' gangs in Central America, such as 18 and Salvatrucha– has been displayed in other artistic projects in the region. In 2003, Wilbert Carmona filmed in Nicaragua the video *Peluche*, a term meaning "informer" in the *mara* slang. Also based on their slang, the Salvadorian artist Dani Zavaleta circulated a spelling book in the form of a series of small manuals. In Honduras, Cesar Manzanares pretended to be a gang-member for a day, to carry out an intervention on the university scene, while Adán Vallecillo has organised workshops with young gang-members. These examples suffice to provide a context for art's approach to the *maras*, which is carried out in a different way from the usually repressive official policies.

It may be feasible to take *maras* –and a certain idea of community– as an excuse to speak about Central America's artistic collectives. In fact, in the events which systematically bring together the region's artists, it is not unusual to speak of *mara* to refer to fellow artists and friends. This concept is, in a way, the reason why it is possible to think of the Central American art scene as a flowing space for partnership and alliance.

It is not coincidental that one of the projects with the greatest impact on the region, Caja Lúdica, refers to a regional network as the dream of an "artistic Central American *mara*". This collective, which seeks the participation of young people and groups from deprived areas, works on art training and production projects. Caja Lúdica is too worried about working effectively in the community to be concerned about the art world. Even so, one of its founders, José Osorio, admits there is a connection with other initiatives in Guatemala, such as *Casa Bizarra*, the *Festivales de Arte Urbano* and *Octubre Azul*.

It is undeniable that the Guatemalan art scene is lacking the climate of collective effervescence which, at the turn of the century, tested the capacity of art to question the country's reality. A number of developments took place in this context, from ephemeral interventions to other, more definitive, ones, such as the taking of the post office building, which was turned into a cultural centre by several art collectives.

The few artist groups in the current Central American scene are not very consolidated. Not, at least, in the same way as their predecessors: Praxis in Nicaragua, Imaginaria in Guatemala and Bocaracá in Costa Rica, to name a few. It would seem that today's collectives are less stable, or that they seek occasional collaborations. They also seem less interested in circulation strategies than in collective production dynamics, as revealed by some of the most striking products of these collaborations, such as the ones which Donna Conlon and Jonathan Harker conducted in Panama. Or those in which individual authorship is not that important, such as the *In Dubia Tempora* (2004) project, by José

E.V.I.L. *Nota de prensa 001*, 2003
Intervention at the 1st Central American Anti-Corruption Summit, Managua. Still de vídeo. Courtesy: Ernesto Salmerón

JAFHIS QUINTERO, MARÍA MONTERO and JOSÉ DÍAZ
In Dubia Tempora, 2004. *Rapaces Bestiæ (Fieras de rapiña)* Courtesy of the artists.

Díaz, María Montero and Jafhis Quintero. According to this last artist, who trained at the workshops organised by Haru Wells in Costa Rica penitentiary centres: "One cannot rob a bank alone; working as part of a team, the chances of making a mistake decrease dramatically".

Working in a collective also gives artists the chance to carry out projects which would be difficult to produce individually. This is one of the motivations of the Adobe group, which, since 2002, has carried out important intervention projects in San Salvador, such as *Ciudad encajada* (2002) and *50% off* (2003). On the other hand, and although it is not a strictly speaking a collective, in early 2007 a group of artists founded the *Casa 5* project in San Jose, with the aim of creating an interdisciplinary space.

One of the most significant projects in the recent visual arts production in Honduras, *ZIP 504* (2001), was also by a collective, the now defunct Artería group, and dealt with the working conditions at textile plants. Among the most recent groups in Honduras are *Cuartería,* which disbanded in 2004, and *El Círculo,* which began as a space for theoretical debate and soon gave rise to public interventions, such as the one it carried out in 2003 in Tegucigalpa, during the celebration of the Day of Independence.

Undoubtedly, it is thanks to collective efforts that the editorial projects *Artefacto* and *Estrago* have been made possible, led by Raúl Quintanilla in Nicaragua. When asked about this, the artist says, "the art factory, the magazine, the newspaper (*Artimaña*) and all of that gave rise to new audiences and to a new relationship with people. A large part of the new generation of artists started off as our audience". He was probably thinking of, among others, Ernesto Salmerón. With the promise of a multitude, the E.V.I.L. (Latin American Videomaking Army) is formed by only Salmerón and the Colombian artist Mauricio Prieto. Since 2003, the E.V.I.L. has produced two video shows at an adult film cinema in Managua, as well as several workshops and interventions in the media: in the press, on television and on the Internet.

Lastly, I feel that the *Espora* school, directed by Patricia Belli in Managua, is one of the most effective collective projects. It takes advantage of its experience with workshops to start new projects: exhibitions, groups, relationships, partnerships.

It is possible that the most interesting collective projects in Central America are currently taking place in the field of training and not in that of the circulation of artistic practices. And it is not hard to imagine that, in one of those spaces, a ploy –such as *Nueve*– is currently being devised, in order to reach an agreement.

* Tamara Díaz Bringas is an exhibition curator and art critic. Since 1999 she has worked as deputy curator and editorial coordinator at TEOR/éTica, San José. She is currently taking an Independent Study Programme at the MACBA, Barcelona.

Further information:
www.cajaludica.org
www.ernestosalmeron.com

Staring at the Sea, 1997-2000
Private Collection. © The estate of Juan Muñoz. Cortesía: Tate Modern

JUAN MUÑOZ
y su espectador

JUAN MUÑOZ con *Spiral Staircase (Inverted)*, 1984-1999
Colección privada © The estate of Juan Muñoz. Cortesía: Tate Modern

JOSÉ MANUEL COSTA*

Algo que siempre ha resultado muy notable en la obra de Juan Muñoz es la cantidad de interpretaciones e ideas que anima a expresar. No es que todos los artistas contemporáneos sean deliberadamente opacos como Lawrence Weiner, ni perfectamente incomprensibles como Franz West. Tanto Jeff Koons como Damien Hirst han dado lugar a un sinnúmero de análisis, muchas veces abusivos, pero en Juan Muñoz el tema es muy diferente. Las interpretaciones de las que hablo vienen no tanto de los profesionales (que también) como de espectadores preparados que no acuden mediatizados por primeras planas de diarios sensacionalistas ni, según parece, se quedan mudos de estupor ante la "propuesta".

Este fenómeno buscado es una de las grandes ideas rectoras en la obra de Muñoz y quizás pueda rastrearse en su actual gran retrospectiva europea (Tate Modern, Museo Serralves en Oporto, Guggeheim de Bilbao, Reina Sofía de Madrid y quien sabe si algún otro). Aquí, y a pesar de algunas ausencias que duelen, pueden revisarse sus temas recurrentes y bien identificados, piezas de un mosaico que se recompone continuamente hasta unirse en el gran concierto de una hiper-pieza tipo el *Double Bind* (2000), en la misma Tate Modern que ha impulsado esta exposición.

En la investigación sobre esa idea rectora, no es aconsejable fiar-

se de Juan Muñoz. No es que mintiera de una manera patológica, es que la mentira, o la impostura, o la deformación de hechos pasados, formaban parte de su estrategia y de su obra. No hay nada cierto, nada externo de lo que te puedas fiar, excepto, quizás, de ti mismo.

En esta exposición se incluye la pieza *Primer pasamanos* (1987), un buen ejemplo: tras un pasamanos de lo más normal se aloja una navaja abierta y afilada. El espectador confiado que acaricie su superficie puede llegar hasta herirse, pero si lo hace, ya sabe que hasta las obras de arte las carga el diablo. Las reacciones serán diferentes, pero se producirán. Juan Muñoz realiza el truco, la mentira, la impostura. Pero explica el mecanismo del engaño u ofrece datos para corroborar o desmentir la historia que cuenta. ¿Una trampa honesta?

Este planteamiento es un primer paso para entender la intención de obras que no están aquí presentes, como todas las relacionadas con los juegos de cartas, desde los trileros hasta los magos de salón. O en esos textos excelentemente escritos y urdidos que habitan algún lugar entre la realidad y la imaginación, esa zona que suele ser el territorio de las artes.

Otra clave debe ser el diálogo. Aunque sólo sea porque "diálogo" es probablemente una de las palabras que más utilizaba Muñoz en sus discusiones sobre arte, sobre todo a mediados de los ochenta, cuando a su regreso a España se encontró con un panorama artístico donde la discusión, tan viva en los últimos años de la dictadura, había sido sustituida por una especie de anemia incapaz, no ya de discernir, sino de mirar siquiera. Menos aún de conversar.

Muchas piezas tratan ese tema del diálogo, pero quizás ninguna mejor que el gran grupo *Many Times*, (1999 o 2000, según el catálogo del 2001 con motivo de su retrospectiva norteamericana). Este trabajo se ha podido contemplar en instalaciones muy diferentes, desde alguna donde las figuras ocupaban una pasarela a unos cuatro metro de altura o, como ahora en la Tate, en una habitación relativamente pequeña. En todos los casos, también en *Plaza del Palacio de Cristal de Madrid* (1996), estas *Conversation Pieces* funcionan de manera que sus figuras, de rasgos chinos, sin pies y siempre sonriendo mantienen conversaciones de las que el resto estamos excluidos… Pero a cambio podemos mirar con un detenimiento imposible si se tratara de personas, no de caracteres esculpidos. Así y de nuevo, es posible imaginar una historia, tan inventada como nos venga en gana, un poco como esos diálogos de los grupos escultóricos barrocos donde quizás hayamos olvidado la relación dramática entre los personajes pero, aún así, interesan e incitan a reconstruirla. A la manera de cada cual. Si no, no hay historia.

Acabamos de hablar de barroco y hay que detenerse un momento. Para Juan Muñoz el barroco no era una simple moda o un recurso formal: formaba parte de esa estrategia ya mentada. Básicamente porque en la sociedad de la comunicación, de la industria de la cultura y de la espectacularización, de Benjamin a Debord pasando por Adorno y McLuhan, el antiguo programa visual jesuítico, fijado a la creación de emociones convincentes y utilizando para ello el ilusionismo, podía ser retomado en otras claves, ya no religiosas, no afirmativas, no verticales…

En su obra, y en estas exposiciones, hay comentarios muy explícitos al barroco, como las referencias a enanos velazqueños, sus columnas, tan helicoidales como su primera "gran pieza", la mínima *Escalera Espiral*, (1984). El *Double Bind* que instaló en la sala de turbinas de la Tate es todo un *tour de force* de barroco contemporáneo, con sus estratificaciones, sus ilusiones, sus juegos de luz y sombra, sus figuras, sus arquitecturas dentro de la arquitectura.

Arquitectura era Borromini, cierto. Y arquitectura es nuestro paisaje. No sólo eso, es el escenario de nuestras vidas, un decorado del que podemos/debiéramos ser conscientes. Aquí aparece de forma explícita en el *Apuntador* (1988) y de otra manera, más sutil, en piezas como *The Wasteland* (1987, donde el espectador no es solamente eso, sino actor) o en *Towards the Corner* (1998). En realidad la arquitectura está presente desde su primera exposición de *Balcones* (mínimos) en la galería Fernando Vijande de Madrid (1984). Y se continúa en trabajos específicos para un lugar que fue dejando por medio mundo. En el programa que vamos siguiendo, las esculturas tratan de activar un espacio, como hicieron en los años 30 Naum Gabo y su hermano Antoine Pevsner o, a otra escala y medio siglo después, su admirado Richard Serra. El espacio así activado sólo puede ser arquitectónico o constituir una arquitectura en si misma. Un lugar habitable. Aunque *otro*.

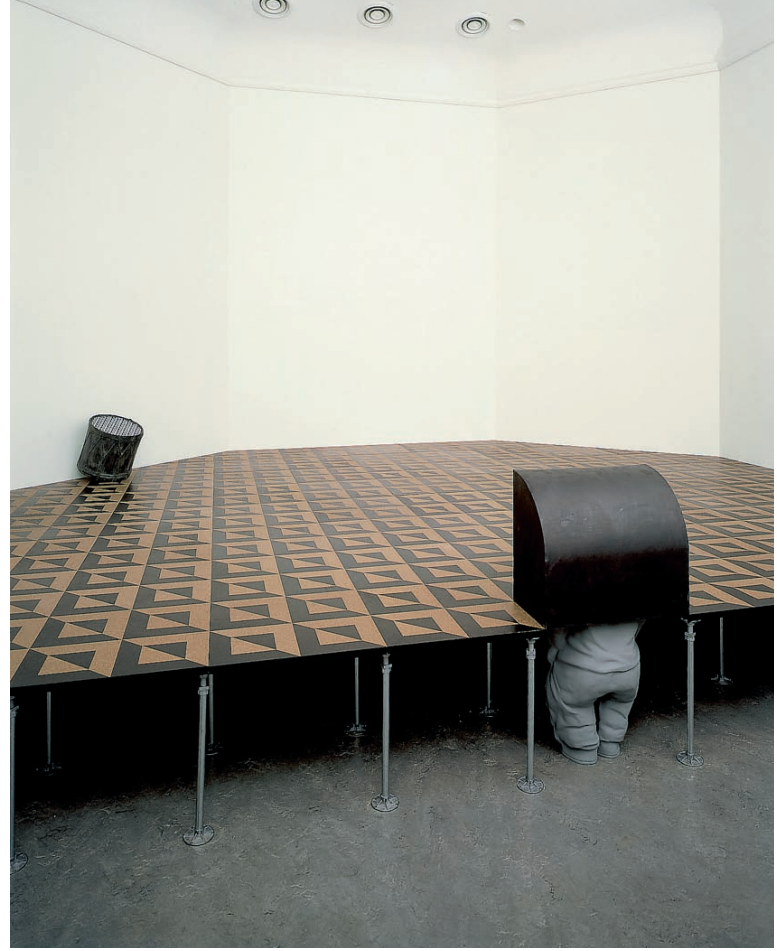
Con esto no hemos hecho sino espigar algunas constantes que parecen cristalizar en una intención: entablar una conexión con el espectador. Y ello sin caer en lo expresivo, lo descriptivo, lo formal, diseñando vías para la inteligencia, dejando patente el truco, declarando referentes sin ser auto-referencial, impulsando la actitud crítica sin ofrecer una verdad unívoca o una predeterminación conductista. En realidad, Juan Muñoz mismo, aunque no podamos fiarnos, lo explicaba mejor que nadie: "Lo que trato es devolverle al espectador la confianza en su propia mirada". Eso es. Algo revolucionario en el arte. Y en la vida.

PS. La exposición.

Es complicado montar una obra de Juan Muñoz. Lo era para él mismo. En la exposición *Le magicien de la terre* (París, 1988), dispuso su enano velazqueño fuera de la sala principal, prácticamente bajo unas escaleras. En *Metrópolis* (Berlín, 1991), los organizadores habían dispuesto que una de sus piezas se situara en una sala pigmentada en rojo por Katharina Fritsch. Muñoz gritó que eso suponía malograr la efectividad de ambas piezas y acabó colocando la suya en el exterior del Martin Gropius Bau. Por su parte, Juan Antonio Álvarez-Reyes dedicaba su reseña en ABCD sobre la exposición londinense haciendo ver que la tramoya de Muñoz funciona peor sin el escenógrafo. Es una buena llamada de atención porque, en efecto, hay algo de insatisfactorio en este montaje de la Tate. No puede deberse a la capacidad de los implicados. Tanto Nicholas Serota, Director de la Tate, como Vicente Todolí, que lo es de la Tate Modern, James Lingwood, Director de ArtAngel, la misma Cristina Iglesias o la comisaria, Sheena Wagstaff, no sólo eran íntimos del artista, sino que trabajaron con él más que nadie. Esta gran reunión de trabajos facilita atar cabos sobre

Dwarf with Three Columns, 1988
Colección Rubell Family © The estate of Juan Muñoz. Cortesía: Tate Modern

Conversation Piece (detail), 1996
Foto: Luis Asin Image. The Estate of Juan Muñoz. Cortesía: Tate Modern



Dwarf with a Box, 1988
Cortesía: Tate Modern © The estate of Juan Muñoz

The Prompter, 1988
Cortesía: Marian Goodman Gallery, New York
© Tate Modern The Estate of Juan Muñoz

el conjunto de una obra que también presenta avenidas ciegas. Pero en un caso como el de Juan Muñoz, la abundancia puede ir en detrimento del impacto y efectividad que poseían esas obras instaladas *ex profeso*. También puede ser el lugar y mientras lo del Guggenheim puede ser una sorpresa, puede que el Reina Sofía sea EL LUGAR. Barroco ya lo es.

* José Manuel Costa es crítico de arte y música.

JUAN MUÑOZ and his spectator

JOSÉ MANUEL COSTA*

One of the recurring and noticeable elements in the work of Juan Muñoz is the amount of interpretations and ideas it provokes. Not that all contemporary artists are as purposefully opaque as Lawrence Weiner, nor as completely incomprehensible as Franz West –the work of both Jeff Koons and Damien Hirst has given rise to countless interpretations, many of which have been derisive–, but with Juan Muñoz it is a very different issue. The interpretations I am referring to have been made not so much by professionals (although they too have done so) as by informed spectators who are not influenced by tabloid headlines nor, it seems, rendered speechless by the "proposal".

This intentional phenomenon is one of the governing ideas in Muñoz's work, and can be observed in his latest great European retrospective (at the Tate Modern, the Museo Serralves in Oporto, the Guggenheim in Bilbao, the Reina Sofía in Madrid and possibly a few others). Here, despite some painful absences, spectators have a chance to revisit his recurring and well-defined subject-matter, the pieces of a mosaic which is constantly rebuilt until it comes together as a hyper-piece along the lines of *Double Bind* (2000), also at the Tate Modern, which promoted this exhibition.

When analysing these governing notions, it is not a good idea to trust Juan Muñoz. It is not that he used to lie pathologically, but that mendacity, imposture and the distortion of past events formed part of his strategy and his work. There is nothing certain, nothing external you can trust, except, perhaps, yourself.

This exhibition includes the piece *Primer pasamanos* (1987), a good example: concealed behind an ordinary banister is an open and sharp flick-knife. Any trusting spectator who touches its surface might even cut himself, but, if he does, at least he will now know that works of art are loaded by the devil. Visitors may react in different ways, but they will all react. Juan Muñoz performs tricks, he lies, he pretends. But

Shadow and Mouth, 1996
Museo Guggenheim Bilbao. © The estate of Juan Muñoz. Courtesy: Tate Modern

he also explains the mechanism of deceit, and provides facts which corroborate or belie his story. Could it be an honest trap?

This approach is the first step needed to understand the purpose of the works which do not form part of the exhibition, like all those related to card games, featuring everything from card-sharps to cabaret magicians. Or those brilliantly written and devised texts which exist somewhere between reality and imagination, that space which tends to be the realm of the arts.

Another key element must be dialogue, even if only because "dialogue" was probably one of the words most frequently employed by Muñoz in his discussions on art, especially in the mid-1980s, when he returned to Spain and came up against an artistic landscape where the lively discussion from the last few years of Franco's dictatorship, had been replaced by a sort of anaemic vision, one which was incapable not just of discerning, but even of looking, let alone discussing.

Many of the pieces deal with the issue of dialogue, but perhaps none as successfully as the large group *Many Times* (1999 or 2000, according to the 2001 catalogue published on the occasion of his North American retrospective). This piece has been on display in many different settings, ranging from one where the figures were placed on a walkway four metres above the ground, to, as in the case at the Tate, a relatively small showroom. In every instance, including the *Plaza del Palacio de Cristal de Madrid* (1996), these *Conversation Pieces* function in such a way that the figures, with their Chinese features, no feet and permanent smiles, maintain conversations from which the rest of us are excluded. In exchange, however, we can watch the sculpted characters more closely than would ever be possible with real people. In this way, again, we can imagine a story, which can be as fabricated as we wish, a bit like the dialogues between baroque groups of sculptures, whose dramatic relationship we may have forgotten, but which, regardless, invite and encourage us to reconstruct it. To each their own. Otherwise, there is no story.

We have just mentioned the baroque style, so we must stop here for a moment. For Juan Muñoz, baroque meant more than a simple trend or a formal resource: it formed part of the aforementioned strategy, mainly because, in the society of communication, of the culture industry and of spectacularization, from Benjamin to Debord and from Adorno to McLuhan, the old Jesuitical visual programme, devoted to creating convincing emotions by means of illusionism, could be reclaimed in different forms, which no longer need be religious, affirmative, or vertical.

In his work, and in these exhibitions, we can find explicit references to the baroque, such as the Velazquez dwarves, columns as helicoidal as his first "great piece", the minimal *Escalera Espiral*, (1984). The *Double Bind* he installed at the Tate's Turbine Hall is a real contemporary baroque tour de force, with its stratifications, its illusions, its play of light and shadow, its figures, and its architectures within architecture.

It is true that Borromini was architecture. And our landscape is architecture as well. Furthermore, it is the stage of our lives, a scenery of which we can/must be aware. Here, it appears explicitly in *Apuntador* (1988), and, in a more subtle way, in pieces such as *The Wasteland* (1987, where the viewer is more than that, and becomes an actor, or in *Towards the Corner* (1998). In fact, architecture has been present in his work ever since his first exhibition of (minimal) *Balcones* at the Fernando Vijande Gallery in Madrid (1984), and it continued to be part of site-specific works which he strewed all over the world. In the programme we are following, sculptures attempt to activate a space, as was done by Naum Gabo and his brother Antoine Pevsner in the 1930s, and by his admired Richard Serra, on another scale and fifty years later. A space which has been activated in this way can only be architectural, or form an architecture in itself. An inhabitable place, although *another*.

We have done no more than look closely at some of the constant elements which seem to crystallise in the form of an intention: to establish a connection with the viewer, without resorting to the expressive, the descriptive, the formal, devising channels for intelligence, revealing tricks, stating references without being self-referential, encouraging a critical attitude without offering a univocal truth or a behavioural pre-determination. In fact, although we cannot trust him, Juan Muñoz explained it best: "What I attempt to do is make the viewer regain his trust in his own gaze". That is what it is. Something revolutionary in art, and in life.

PS. The exhibition.

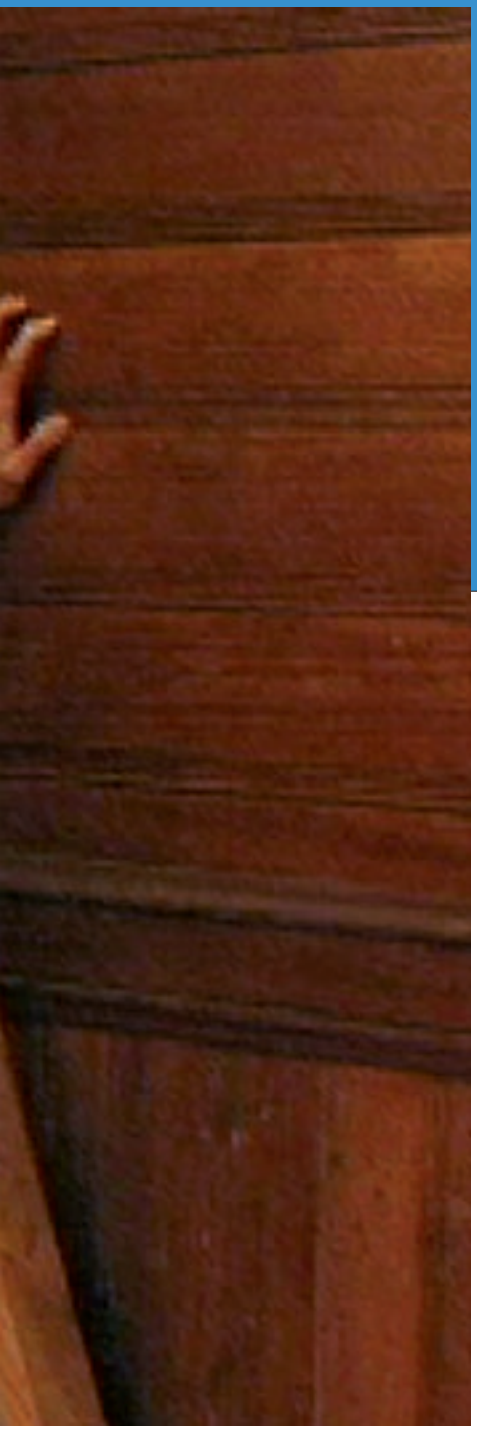
It is not easy to set up one of Juan Muñoz's pieces. Even he found it difficult. In the exhibition *Le magicien de la terre* (Paris, 1988), he placed his Velazquez dwarf outside the main showroom, practically under a staircase. In *Metrópolis* (Berlin, 1991), the organisers arranged for one of the pieces to be placed in a room coloured red by Katharina Fritsch. Muñoz complained that this would spoil the effectiveness of both pieces and ended up placing his work outside the Martin Gropius Bau. On the other hand, in his review of the London show for ABCD, Juan Antonio Álvarez-Reyes pointed out that Muñoz's schemes do not work as well without the work of the stage designer. It was an appropriate comment, as there is something unsatisfactory about the Tate show, which cannot be put down to those involved. Nicholas Serota, director of the Tate, Vicente Todolí, director of the Tate Modern, James Lingwood, director of ArtAngel, Cristina Iglesias herself, and the curator Sheena Wagstaff were not only close friends of the artist, but worked with him more than anyone else. This large coming together of artworks makes it easier to leave no loose ends in a body of work which, nonetheless, includes some dead-end. However, in the case of Juan Muñoz, an abundance of material can be detrimental to the impact and effectiveness of these deliberately placed pieces. It may also have something to do with the setting, and, while the show at the Guggenheim might hold some surprises, perhaps the Reina Sofía will be THE PLACE. It is certainly already baroque.

* Jose Manuel Costa is an art and music critic.

Towards the Shadow, 1998
Private collection © The Estate of Juan Muñoz. Courtesy: Tate Modern

Many Times (detail), 1999
Private collection © The Estate of Juan Muñoz and Tate Modern

Sapeli Nova Mas, 2006. Video instalación, 2 canales. Cortesía del artista



Ubicar la deslocalización: Cartografiando la existencia en la obra de JOSÉ ÁLVARO PERDICES

MICOL HEBRON*

El teatro, como el arte, a menudo se instala en exploraciones ontológicas de la realidad. Hay numerosas cuestiones tentadoras que nos sugiere el teatro: ¿Qué significa interpretar la realidad? ¿Significa crear una identidad? ¿Un personaje? ¿Es una interpretación de nuestra propia identidad? ¿Encontrarse a uno mismo, o perderse a uno mismo? ¿Significa recrear un acto/una acción? ¿O significa no actuar? ¿Atravesar la cuarta pared? ¿Afectar la conciencia? ¿Cómo se explica que la vida sea una interpretación, y que el teatro sea como la vida? Estas cuestiones fueron estudiadas apasionadamente por los muchos movimientos teatrales de las vanguardias y la posguerra: el Teatro Épico, el Teatro de la Crueldad, el Teatro del Absurdo, o el Teatro Viviente. Hoy, cuando estamos anegados por los programas de tele-realidad y sumergidos en un re-examen del neorealismo y el documental en el arte mundial, estas cuestiones vuelven a expresarse en dos proyectos recientes de José Álvaro Perdices.

Nacido en Madrid, lleva quince años creando arte en Los Ángeles. Sus vídeos, fotografías e instalaciones teatrales profundizan en los intersticios de la identidad, el lugar, el comportamiento social, y las dicotomías arquetípicas que abarcan la existencia humana: la identidad innata frente a la identidad impuesta por la sociedad; esconder frente a mostrar; la soledad frente a la comunidad. La obra de Perdices se resiste a la locura típicamente americana por los objetos consumibles y discretos que han dominado el mercado en los últimos tiempos. En su lugar, tiende a crear instalaciones polisémicas, con múltiples canales o secciones, que resultan intelectual y semióticamente complejas. Sus

proyectos reflejan una afinidad típicamente europea respecto al discurso filosófico existencial.

Los dos proyectos más recientes de Perdices, *Sapeli Nova Mas* e *IRREVERSIBLEMENTE beautiful*, son vídeo-instalaciones multi-canal que emplean estrategias teatrales (al estilo de Beckett, Beck, Artaud, y Sartre) para que los personajes de sus vídeos exploren el trasfondo de su voz, el propósito de su presencia física y la textura del lugar, con el fin de deconstruir la identidad y la subjetividad.

Sapeli Nova Mas ofrece una turbadora manipulación de la voz y la emoción por medio de dos vídeos que yuxtaponen a un hombre y una mujer a medida que recorren, de forma independiente, una pequeña habitación. Esta instalación de dos canales presenta una gran vídeo-proyección sobre la pared al fondo del espacio. El vídeo está protagonizado por Lisa, una mujer de alrededor de cuarenta años, con una apariencia muy cuidada. Lleva un vestido negro de algodón, pendientes de perlas y el pelo recogido. En la pared derecha de la instalación puede verse una proyección más pequeña. Aquí, el protagonista es Martin, quien aparenta tener unos 30 años, y lleva vaqueros y un jersey negro, que tiende a subirse, dejando al descubierto su atractivo torso.

En ambos vídeos, la cámara recorre lentamente un cuarto en una pequeña cabaña, quizás una casa de vacaciones, iluminada por la luz del atardecer y al calor de un intenso fuego en la chimenea. Las paredes son de madera, y podemos ver una mesa redonda, un sofá, algunas sillas, un portabombillas, una repisa sobre la que hay un jarrón vacío, un candelero, y dos latas de cervezas oxidadas. Antes de que aparezca nadie, ya podemos oír sus voces. Oímos a Lisa proclamar con entusiasmo "¡Me encanta!" una y otra vez, mientras que Martin se queja y gime, emitiendo sonidos ininteligibles. Ambos personajes parecen estar explorando una amplia gama de emociones por medio de su voz, ajustando el volumen, el tono, la frecuencia y el número de sílabas para expresar éxtasis, angustia, enfado, desesperación, alegría, etc. Aunque de forma diferente, tanto Lisa como Martin evocan la noción lacaniana de la

jouissance [1], esa confluencia tortuosa y placentera con el objeto de deseo, que puede manifestarse por medio de expresiones de placer (éxtasis) que resultan imposibles de diferenciar de las expresiones de dolor (angustia). Lacan identificó la repetición, como es el caso de la frase que Lisa reitera una y otra vez, como un síntoma histérico, indicativo de la erupción de la *jouissance*[2].

A medida que Lisa entra en el plano, podemos ver que se mueve despacio por el perímetro de la habitación, pasando los dedos por la repisa, por el candelero, el sofá, la mesa. Cada vez que repite la frase "¡Me encanta!" varía la entonación, el énfasis y el volumen, como si quisiera experimentar con los modos por los que puede convencerse a sí misma y al espectador oculto de que verdaderamente le *encanta*. Sus palabras toman un sinfín de significados diferentes, hasta llegar a perder por completo su significado. Ver a Lisa inmersa en una expresión tan rotunda transmite una excitación que rápidamente se convierte en consternación, cuando empieza a parecernos que puede estar desequilibrada. En el otro vídeo, Martin parece estar en un estado de indefensión y angustia, que lo lleva a gemir, gruñir, quejarse y gimotear. Se arrastra por las paredes, el sofá, y la silla, como si quisiera rendirse. Se tira al suelo en un berrinche, y aúlla con desesperación, demasiado angustiado para utilizar el lenguaje; está inmerso en un estado de trauma absoluto.

Perdices presenta una dicotomía poco habitual entre Martin y Lisa. Normalmente, a las mujeres se las muestra como incoherentes, objetualizadas y diminutas. Pero en *Sapeli Nova Mas*, el vídeo protagonizado por Martin es físicamente más pequeño, y éste se comporta de forma infantil y no verbal, como si estuviese patéticamente dominado por sus propias emociones. Por el contrario, Lisa se muestra fortalecida por el juego, la experimentación y la proclamación de su propio placer, mientras que Martin se ve atormentado por su incapacidad para articular su aparente desagrado.

A través de la palilalia** intencionada de Lisa y los berrinches de Martin, Perdices lleva a cabo un meticuloso análisis del lenguaje y el significado. Tal como nos mostraron Ferdinand de Saussure[3] y Charles Saunders Peirce[4] en su famosa explicación de la semiótica, los signos (las palabras, los gestos y los sonidos) son ambiguos hasta el momento en que se les asigna un orden simbólico. Los niños pequeños aprenden a asociar los significados con las palabras sólo cuando se les repiten esas palabras una y otra vez. Más adelante, el niño aprende que, si repite una palabra una y otra vez, tanto su voz como la palabra acabarán por sonar extrañas y carentes de significado. La repetición, por otro lado, puede dar la sensación de importancia. A su vez, puede incrementar el espacio entre el sonido y el significado. En una actuación de 1976, *Freeing the Voice,* Marina Abramovi profundizó en el concepto de la liberación de la voz del cuerpo, y quizás también de la relevancia semiótica, gritando hasta quedarse afónica. Nuestra voz, al igual que las huellas dactilares o el iris, es una seña de identidad. Al separar la voz del cuerpo forzamos una recolocación del núcleo de la identidad en el lugar ocupado por el cuerpo en el espacio, los gestos que hace el cuerpo, las expresiones de la cara.

La abstracción del lenguaje y la pérdida de significado del discurso de Lisa se ven intensificados cuando empieza a recitar números al azar. Como si quisiera seducir a la silla que observa, empieza a susurrar con voz ronca "catorce, veintiséis …tres mil …uno…uno…uno…" Los números no tienen ningún significado aparente, lo cual reafirma el hecho de que son, al igual que las palabras, códigos arbitrarios, a la espera de ser emparejados con un contexto y un significado que resulte comprensible al espectador.

El lugar es un elemento importante en los proyectos de Perdices, y esta habitación contiene una multitud de referentes. Entrando en el siglo veinte, *Sapeli Nova Mas* nos remite a *No Exit,* de Sartre, ya que los personajes en la famosa obra existencialista se ven, al igual que Lisa y Martin, perpetuamente atrapados en una habitación sin cama, y experimentan una serie similar de respuestas emocionales a su entorno. En estas habitaciones no hay espejos, pero, aún así, los objetos en la habitación de Perdices –el jarrón, el candelero, el fuego– evocan la vanitas, una metáfora clásica para el narcisismo, la falta de moderación y la mortalidad.

Al comienzo de los vídeos, el canal de Lisa se detiene en un interruptor de la luz, antes de recorrer lentamente la habitación. En ambos vídeos, vemos cómo el fuego arde intensamente. Al final de la pieza, el fuego se ha consumido, sólo quedan los rescoldos, y el canal de Martin se detiene en el mismo lugar donde empezó el vídeo de Lisa –en el interruptor de la luz. Éste simboliza la posibilidad de encender algo, o de apagarlo, y la falta de conclusión de este final es perfectamente acorde a las implicaciones polimorfas e infinitas de las voces y gestos de los actores.

En una pieza de la misma etapa, titulada *IRREVERSIBLEMENTE beautiful* (2006), Perdices explora cuestiones similares referentes a la voz, el lugar y el gesto. En esta configuración, por otro lado, la habitación es oscura y polvorienta, la luz es fría, y hay varias figuras en la habitación al mismo tiempo. El escenario es el ruinoso sótano de una casa de Los Ángeles, entre las vigas de la casa y sobre un suelo de tierra. Hay veinte espectadores alrededor del perímetro, variaciones silenciosas del coro griego, testigos en apariencia de los actos de los tres actores principales. A ellos, "Martina", "Paulo", y "Paul", se les pidió que repitiesen una y otra vez sus nombres, con una variedad de expresiones emocionales, y acompañados a veces por acciones físicas. Martina le grita a su propia vagina, manifestando el componente biológico relativo al género y a la identidad. Paul y Paulo gritan para sí mismos –o el uno al otro– y merece la pena resaltar el hecho de que las iteraciones latina y anglosajón del mismo nombre nos remiten a la identidad bi-cultural del propio Perdices. Los actores arrojan piedras contra la pared, rompen una bombilla con un hacha, y uno de ellos cava un agujero en un gesto *sisífico* de impotencia. Sus actos parecen desesperanzados, sin rumbo, y, a medida que la escena progresa, se vuelven cada vez más irracionales.

La instalación *IRREVERSIBLEMENTE beautiful* evoca el propio sótano, e incluye varias paredes independientes en una habitación igualmente fría y oscura. Se proyectan diferentes planos de los actores y los espectadores sobre cinco paredes. Hay una sexta pared que muestra el agujero en el suelo a lo largo de todo el día, en intervalos de una hora, simbolizando un paisaje infinito y vacío de lugar.

En *IRREVERSIBLEMENTE beautiful*, los actores habitan un espacio claustrofóbico en el que la luz fría e inquietante se filtra desde el exterior, o emana de una única bombilla que cuelga del techo. Perdices lo asemeja a estar dentro de la obra de Robert Smithson *Partially Buried Woodshed,* colocado entre el dinamismo de las vigas diagonales y la inmovilidad de la propia estructura. Asimismo, los personajes de Perdices ocupan un lugar en conflicto, en el que las identidades personales y colectivas se ven problematizadas, y del que no hay salida.

Para Smithson, su *Woodshed* ("leñera") ejemplificaba la entropía, ya que la tierra que tiró por encima de la leñera llevaría a su teórico desplome, y, finalmente, a su reabsorción en el terreno sobre el que se asentaba. Aunque, por suerte, la estructura bajo la que están las figuras de *IRREVERSIBLEMENTE beautiful* no se

Sapeli Nova Mas, 2006. Video instalación, 2 canales. Cortesía del artista

desploma, en este caso es el lenguaje –que proporciona una estructura social esencial– lo que sucumbe a la entropía, ya que la repetición por parte de los actores de nombres y frases lleva, finalmente, a la destrucción del significado.

A raíz de esta repetición, y de los entornos subterráneos que parecen alejar a los participantes de las nociones tangibles de espacio físico y psicológico, tiene lugar una desfamiliarización distópica y *brechtiana*.

Los vídeos de Perdices profundizan en la noción de la deslocalización, una disociación del lugar y el cuerpo. Las figuras de *IRREVERSIBLEMENTE beautiful* están perdidas en la oscuridad, en un purgatorio entre la tierra y la estructura de la casa, en una oscuridad que les dificulta aún más reconocer a los otros. Perdices nos remite a Beckett[5] en su exploración de lo fútil de la acción y la incapacidad de los humanos por comunicarse eficazmente. Esto se ve ejemplificado por el hecho de que Martina, Paul y Paulo parecen querer comunicarse, pero sólo consiguen gritar su nombre en vano, como en una versión actualizada de Narciso.

En *The Theater and Its Double*, Artaud busca una recuperación utópica y primitivista de "la noción de una especie de lenguaje único, entre el gesto y el pensamiento. Este lenguaje sólo puede definirse en términos de su potencialidad para la expresión dinámica en el espacio, en contraste con las posibilidades expresivas del diálogo hablado."[6] Ciertamente, éste parece ser el efecto causado por las iteraciones vocales de Lisa y Martin en *Sapeli Nova Ma*s en su recorrido por la habitación. Ambos actores se ven fervientemente dedicados a una interpretación de pura emoción, en lo que parece ser una experiencia sincera y fenomenológica. Mientras que Artaud busca la concienciación social por medio de la interpretación teatral, Perdices lo hace a través de una hiper-conciencia de uno mismo, por medio de la yuxtaposición de las características polarizadas de las interpretaciones de Lisa y Martin: lo masculino y lo femenino, lo agresivo y lo pasivo, lo coherente y lo incomprensible. Lisa representa lo civilizado, Martin lo primitivo.

Los personajes de los vídeos de Perdices atraviesan las diversas estructuras y desplomes de significado, la identidad y el lugar por medio del lenguaje y los gestos. A su vez, el espectador que se enfrenta a estas obras se ve desbordado por la acumulación de las posibles implicaciones, hasta el punto de que la pieza se hace tan densa que resulta indeterminada e incontenible. En consecuencia, Perdices consigue dar lugar a nuevos interrogantes a los que da respuesta y, en consecuencia, reaviva el discurso existencialista como alternativa fundamental al mero fetichismo por el consumo que impulsa gran parte del arte contemporáneo.

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

** Nota del editor
Palilalia define el trastorno del lenguaje que consiste en la repetición incontrolada y rápida de sonidos o palabras.

NOTAS

1.- Lacan, Jacques *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 1981

2.- "Jouissance (Lacan)." *Answers.com*. 25 May 2007 <http://www.answers.com/topic/jouissance-lacan>

3.- de Saussure, Ferdinand. *Course in General Linguistics*. Nueva York: McGraw-Hill Book Company, 1966

4.- Peirce, Charles Sanders. *Peirce on Signs: Writings on Semiotic By Charles Sanders Peirce*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991

5.- Beckett, Samuel, *Waiting for Godot*, New York: Grove Press, 1954

6.- Artaud, Antonin. *The Theater and Its Double*. Nueva York: Grove Press, 1958

Locating Placelessness: Mapping existence in the works of

JOSÉ ÁLVARO PERDICES

MICOL HEBRON*

Theater, like art, is often ensconced in ontological explorations of the real. There are many tantalizing questions that theater proposes: What does it mean to act out reality? To create an identity? A character? To *perform* one's own identity? To find one's self? To lose one's self? To recreate an act(ion)? To *not* act? To rupture the fourth wall? To affect consciousness? What accounts for life being a performance, and for theater being like life? Such questions were most passionately addressed in the numerous avant-garde and postwar theater movements: Epic Theater, Theater of Cruelty, Theater of the Absurd, or Living Theater. Today, as we are inundated with reality TV shows and a prevailing re-examination of neo-realism and documentary in the art world, similar questions are posed in two recent projects by Jose Alvaro Perdices.

Perdices, a Madrid native, has been making art in Los Angeles for the last 15 years. His theatrical videos, photographs, and installations mine the interstices of identity, place, social behavior, and archetypal dichotomies that speak to human existence: inherent identity versus culturally imposed identity; hiding versus revealing; solitude versus community. Perdices' practice resists the typically American frenzy for easily consumable, discreet objects that has prevailed in the market of late. Instead, he tends to make polysemous, multi-channel or multi-part installations that are intellectually and semiotically complex. His projects reflect a more European affinity for existential and philosophical discourse.

Perdices' two most recent projects, *Sapeli Nova Mas* and *IRREVERSIBLEMENTE beautiful* are multi-channel video installations that use theatrical strategies (think Beckett, Beck, Artaud, and Sartre) as

Sapeli Nova Mas, 2006. Video instalación, 2 canales. Cortesía del artista

characters in his videos explore the grain of the voice, the purpose of their bodily presence, and the texture of place to deconstruct identity and subjectivity.

Sapeli Nova Mas offers a discomforting manipulation of voice and emotion through two videos that juxtapose a man and a woman as they independently navigate a small room. This is a two-channel installation in which a large video projection fills the back wall of a room. This video features Lisa, a forty-something woman neatly dressed in a black cotton dress, pearl earrings, and hair tied back. A smaller projection plays on the right wall of the installation. This video features the male subject, Martin, who looks to be in his 30s and wears jeans and a black sweater that has a tendency to ride up and reveal his sexy stomach

In both videos, the camera slowly pans across a room in a small cabin, perhaps a vacation home, flooded with afternoon light and warmed by a robust fire in the fireplace. There are wood-paneled walls, a round table, a couch, some chairs, a wall-mounted light fixture, a mantle with an empty vase, a candlestick, and two very rusty beer cans. Voices are heard before any people are seen. Lisa's voice emphatically proclaims "*I am loving it!"* over and over, while Martin groans and wails in non-verbal utterances. Both characters seem to explore a wide range of emotion with their voices, adjusting volume, pitch, rate, and meter to connote ecstasy, agony, anger, despair, joy, etc. In different ways, both Lisa and Martin evoke Lacan's notion of *jouissance*[1], that torturous and delightful encounter with the object of desire that can manifest in expressions of pleasure (ecstasy) that are indistinguishable from expressions of pain (agony). Lacan identified repetition, such as Lisa's repeated phrase, as a hysterical symptom indicative of an eruption of *jouissance*[2].

As Lisa moves into the frame, we see that she is moving slowly around the perimeter of the room, fondling the mantle, the candlestick, the couch, tabletop. As she repeats "*I am loving it!"* she varies intonation, emphasis and volume, as if to experiment with ways that she might convince herself and the unseen viewer that she *really is* loving it. The words take on myriad different meanings, until eventually they become meaningless. There is something exhilarating about watching Lisa in the throws of such emphatic expression, but this jubilance soon turns to consternation, as it begins to seem like she might be insane. In the other video, Martin seems helpless and anguished as he moans, wails, grunts, and whimpers. He drags his body, as if almost giving up, across the walls, couch, and chair. He throws tantrums on the floor, and howls in despair, too distraught to find language at all; a true state of trauma.

Perdices presents unusual dichotomy between Martin and Lisa. Typically, women are depicted as inarticulate, objectified, and diminutive. But in *Sapeli Nova Mas*, the video of Martin is physically smaller, he is childishly non-verbal, and seems to be a pathetically victimized by his own feelings. Conversely, Lisa is empowered through the play, experimentation and proclamation of her own pleasure while Martin is tortured by his inability to articulate his apparent displeasure.

Through Lisa's intentional palilalia** and Martin's fits, Perdices constructs an intricate examination of language and meaning. As Ferdinand de Saussure[3] and Charles Saunders Peirce[4] taught us in their famous explication of semiotics, signs (words, gestures, sounds) are ambiguous until and unless they are inscribed in a symbolic order. Young children learn to associate meaning with words by having those words repeated to them over and over. Later on in life, the child learns that if he or she repeats a word over and over, the word as well as the voice will soon sound alien and meaningless again. Repetition, on one hand, can emphasize importance. On the other, it can widen the gap between sound and meaning. In a 1976 performance, *Freeing the Voice,* Marina Abramovi explored the notion of liberating the voice from the body, and perhaps from semiotic relevance, as she yelled until she lost her voice. The voice, like fingerprints or irises, is an index of identity. To remove the voice from the body forces a relocation of the site of identity to the location of the body in space, the gestures that the body enacts, the expressions of the face.

The abstraction of language, the emptying of meaning from Lisa's speech is further compounded when she begins to recite numbers at random. As if to seduce the chair she is looking at, she whispers huskily "fourteen, twenty six…three thousand…one…one…one…" The numbers have no discernible significance, reiterating the fact that they, like words, are arbitrary codes, waiting to be paired with a context and meaning that is comprehensible to the viewer.

Place is an important consideration in Perdices' projects, and this room has a plurality of references. Moving into the 20th century we can call upon Sartre's *No Exit* when looking at *Sapeli Nova Mas*, for the characters in the famous existentialist play are, like Lisa and Martin, confined in perpetuity to a room with no bed, and they similarly experience a range of emotional responses to their environment. Mirrors are missing from these rooms, but nonetheless, the objects in Perdices' room –vase, candlestick, fire– evoke a vanitas, a classic metaphor for narcissism, self-indulgence, and mortality.

When the videos begin, Lisa's channel pauses on a light switch then slowly pans around the room. In both videos, we see the fireplace burning heartily. At the end of the piece, the fire has diminished into mere embers, and now Martin's channel rests where Lisa's started –on the light switch. The switch symbolizes the potential for something being turned on, or turned off, and the inconclusiveness of this ending is in perfect accordance with the polymorphous and infinite implications of the actors' voices and gestures.

In a concurrent piece, titled *IRREVERSIBLEMENTE beautiful* (2006), Perdices explores similar themes of voice, place, and gesture. In this configuration, however, the room is dark and gritty, the light is cool, and there are several figures in the room at once. The setting is the rough-hewn cellar of a house in Los Angeles, between the support beams of the house and atop a raw dirt floor. Twenty spectators stand around the perimeter as silent versions of a Greek chorus, apparent witnesses to the actions of the three main actors. These actors, "Martina", "Paulo", and "Paul" were instructed to repeat their own names with varying emotional prompts, and at times with accompanying action. Martina calls out to her own vagina,

acknowledging the biological component of gender and identity. Paul and Paulo call out to themselves –or each other– and it is worth noting that the Latino and Anglo iterations of the same name echo Perdices' own bi-cultural identity. The actors throw stones at the wall, break a light bulb with an axe, and one digs a hole in the ground in a Sisyphean gesture of futility. Their actions seem hopeless, directionless, and increasingly irrational as the scene progresses.

The installation of *IRREVERSIBLEMENTE beautiful* evokes the cellar itself, and features several free-standing walls in a room equally as dark and cold. Five walls feature projections of different views of the actors and the spectators. A sixth wall shows the hole in the ground at hourly intervals throughout the day, emblematizing an infinite and placeless landscape.

The actors inhabit a claustrophobic space in *IRREVERSIBLEMENTE beautiful*, with cool and eerie light seeping in from the outside, or emanating from a single dangling light bulb. Perdices likens it to standing inside Robert Smithson's *Partially Buried Woodshed*-among the contrasting dynamism of the diagonally leaning beams and the stasis of the structure itself. Perdices' characters similarly occupy a conflicted space, one in which personal and collective identities are problematized, and one in which there is no exit.

For Smithson the *Woodshed* exemplified entropy, as the earth that he dumped on top of it would theoretically lead to the collapse of the shed itself, and the eventual reabsorption of the shed into the ground. Though the structure above the figures in *IRREVERSIBLEMENTE beautiful* thankfully does not collapse, the language –which provides integral social structure– is the system that succumbs to entropy in this case, as the actors' repetition of names or phrases leads ultimately to the annihilation of meaning.

A dystopic, Brechtian defamiliarization occurs as a result of this repetition and from the subterranean environs that seem to estrange the participants from a tangible sense of physical or psychological space.

Perdices' videos probe a sense of placelessness, a disassociation of place and body. The figures in *IRREVERSIBLEMENTE beautiful* are stranded in the dark, a purgatory between the earth and the structure of the house, in darkness that makes recognition of others even more difficult. Perdices conjures up Beckett[5] to explore the futility of action, and the inability of humans to communicate effectively. This is exemplified as Martina, Paul and Paulo seem to want to communicate, but instead can only call their own name in vain, like modern-day versions of Narcissus.

In *The Theater and Its Double*, Artaud seeks a utopian and primitivist recovery of "the notion of a kind of unique language, half way between gesture and thought. This language cannot be defined except by its possibilities for dynamic expression in space as opposed to the expressive possibilities of spoken dialog."[6] This indeed seems to be the effect of Lisa and Martin's vocal iterations in *Sapeli Nova Ma*s as they feel their way through the room. Both actors are earnestly engaged in a performance of pure emotion, in what seems to be an honest and phenomenological experience. If Artaud seeks social awareness through theatrical performance, Perdices establishes awareness through a hyper-awareness of self and through the juxtaposition of the polarized attributes of Lisa and Martin's performances: masculine and feminine, aggressive and passive, articulate and incomprehensible. Lisa embodies the civilized, and Martin the primitive.

The characters in Perdices' videos traverse the various constructs and collapses of meaning, identity and place through language and gesture. Meanwhile, the viewers of these pieces are inundated with a cumulative layering of possible implications until the work becomes so dense it is indeterminate and uncontainable. Appropriately, Perdices succeeds in asking more questions than he answers and consequently reignites an existentialist discourse as a substantive alternative to the mere commodity fetishism that drives so much contemporary art.

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

** Editor's note
Palilalia refers to a speech disorder consisting in the uncontrolled and fast repetition of sounds or words.

NOTES

1.- Lacan, Jacques *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. New York: W.W. Norton & Company, 1981

2.- "Jouissance (Lacan)." *Answers.com*. 25 May 2007 <http://www.answers.com/topic/jouissance-lacan>

3.- de Saussure, Ferdinand. *Course in General Linguistics*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1966

4.- Peirce, Charles Sanders. *Peirce on Signs: Writings on Semiotic By Charles Sanders Peirce*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991

5.- Beckett, Samuel, *Waiting for Godot*, New York: Grove Press, 1954

6.- Artaud, Antonin. *The Theater and Its Double*. New York: Grove Press, 1958

De la calle a Internet

Por MARCELA URIBE

El panorama de los colectivos artísticos en América Latina parece, a primera vista, versátil e impermanente. Existen dentro de esa categoría desplazamientos que redefinen el arte, sus procesos, sus formatos y su pertenencia. Así, su trabajo se nos plantea más como una pregunta abierta que una identidad homogénea y limitada.

Su principal escenario de trabajo es la ciudad, lugar de participación artística en el que la creación, resignificación y celebración de unas culturas singulares se convierte en materia de exploración performativa. Lo urbano, la cultura popular, los nuevos medios, surgen con fuerza en las diferentes propuestas artísticas que indagan en las identidades de los centros urbanos, en sus intersecciones con las derivas del arte contemporáneo y sus múltiples formatos.

Cabe anotar que cierta resistencia de parte de los colectivos artísticos a los circuitos convencionales del arte y a las formas tradicionales de su consumo, ha devenido en una apropiación y resignificación de la cultura urbana en tanto objeto artístico y como espacio de participación y exhibición. En este sentido, tanto la calle como Internet son herramientas de las que se sirven estos grupos para establecer sus relaciones de una forma quizá menos burocratizada que la del tradicional medio artístico y las curadurías. Gracias a la red se ven y visitan unos a otros, comparten visiones, ideas, proyectos y nutren sus experimentos y propuestas porque encuentran a sus pares en el ciberespacio. Es el caso de Popular de Lujo de Colombia y Experimentos Culturales de Ecuador, quienes comparten su pasión por la gráfica popular, materializada en archivos y estudios sobre la misma. De igual forma, Fase de Argentina es hoy protagonista mundial del street art, donde se encuentra con Excusados de Colombia y la escena norteamericana, brasilera o europea.

Todos estos grupos son versátiles, se sirven del diseño gráfico, industrial y de indumentaria, la arquitectura, la música, la animación, la fotografía, etc, porque están abiertos a experimentar con todo tipo de lenguajes y con todas las posibilidades de lo audiovisual, por consiguiente sus obras se pueden encontrar en cualquier esquina, en una tienda de ropa o de juguetes, en bares, conciertos, tiendas de música, mercados de pulgas o festivales. Sin duda, el mejor lugar para indagar en esta actividad artística acelerada, multifacética, y en algunos casos efímera, es la Web, no las galerías ni los catálogos. Después de darse un paseo por los sites aquí recomendados, el lector verá a la ciudad latinoamericana con más expectativa, hará nuevos hallazgos y quizá quiera ahondar navegando por los listados de links amigos que estas direcciones ofrecen, puesto que esta

Popular de Lujo. Así es aquí.

http://www.populardelujo.com
Colombia

Lo que empezó como un proyecto de exploración de la gráfica callejera de Bogotá, se ha convertido hoy en un amplio y prolífico proyecto que en su versión web es ya un portal de la "Bogotá de lo común y corriente". Este proyecto cooperativo fue creado por Juan Esteban Duque, Roxana Martínez y Esteban Ucrós y hoy en día reúne a un gran número, creciente y cambiante, de participantes.

El contenido de la web ofrece varias horas de carcajadas y grandiosos hallazgos al visitante. Sus imágenes, reseñas e historias "dan ganas de habitar" –como dicen de las fotografías de Alec Soth– aquella Bogotá redescubierta y celebrada al creativo estilo popular-lujense. Recomendamos los proyectos *Eres lo que comes, Mesa 19, La Omnipresencia*, y toda la serie de *Taza*, así como la sección Lucha Libre y Miguel Gómez-fotógrafo. Excelente contenido, interactividad, navegación e información. Este site será de consulta obligada para cualquiera que esté interesado en la cultura popular de las calles bogotanas

Experimentos Culturales

http://www.experimentosculturales.com
Ecuador

En este Web site, activo desde el 2002, se puede visitar el sin número de proyectos artísticos y culturales promovidos por un colectivo interdisciplinario que funciona como gestor de propuestas en las que se conjuga el arte, la crítica y la cultura ecuatoriana. Carla Estrella, Ana Lucia Garcés, Francisco Jiménez, Manuel Kingman y Gonzalo Vargas son el equipo que desde la antropología, la sociología, el arte y el diseño, producen actividades que han clasificado en las secciones Caldo de cultivo –reseñas de exposiciones y proyectos artísticos–, Tubo de Ensayo –sección de ensayos y reflexiones– y Experimentos –proyectos artísticos en los que se invita a la participación del público–. En esta última sección recomendamos visitar Performando lo Queer, 1ra y 2da Vuelta, la Galería Full Dollar y Un piropo a la gráfica popular, que acompaña a Popular de Lujo en su iniciativa pero desde otra geografía. El colectivo produce también un blog a manera de bitácora para la experimentación con el lenguaje en todas sus formas titulado el mechero bunsen http://elmecherobunsen.com.

Grupo Escombros. Artistas de lo que queda

http://www.grupoescombros.com.ar/
Argentina

Esta leyenda del arte público y político en Argentina, tiene ya veinte años de trayectoria. Sus obras se realizan con materiales de deshecho en espacios públicos y expresan la realidad sociopolítica del país. El objeto inaccesible (2003), instalación de once panes intervenidos, es una de sus obras icónicas y se acompaña del texto: "En la Argentina, cada día 40 chicos mueren de hambre."

Escombros se sitúa en la vanguardia artística de La Plata de los 60 y 70. Dentro de sus miembros se encuentran cofundadores del célebre Movimiento Diagonal Cero (1966-1969), reunidos en torno a la poesía experimental, y del Grupo de los 13, posteriormente denominado Grupo CAYC, quienes participaron de la frenética actividad del Instituto Di Tella. Héctor Puppo, José Altuna, Claudia Castro y Luís Pazos son el Grupo Escombros, que en 2003, llevó a cabo una significativa acción en Zurich. Ataviados con chalecos amarillos y la bandera argentina con la cifra de la deuda externa, armaron un piquete, mientras repartían billetes con las cifras de la debacle social y económica de Argentina. Su Web Site ofrece amplia información a través de artículos, obras, registros de perfomances, señalamientos ecológicos, acciones solidarias, Net.Art y archivos con todas las actividades de este grupo, referencia obligada del arte colectivo latinoamericano.

Elektrodoméstica

http://www.elektrodomestika.net
Colombia

Andrés Lombana y Roger Rappich son Elektrodoméstica, un dueto que, desde 2001, crea ficciones con imágenes, fijas y en movimiento, que son intervenidas con música y texto. *Cotidianity*, su proyecto más ambicioso, es en sus diferentes versiones un experimento en toda regla: imágenes urbanas y de lo más normales, que incluso podrían pasar desapercibidas en la cotidianidad, adquieren un particular sentido cuando se conjugan con la música y las historias que Lombana y Rappich les añaden. Estas ficciones multimedia son relatos camaleónicos que podrían ser un documental o una novela, una comedia o un thriller. La versión 2.0 de Cotidianity fue exhibida en el Festival Colón Electrónico de Bogotá en 2005, excelente escenario de arte y música experimental. Con una buena navegación e interactividad, esta sencilla pero bien lograda página explora sonidos y relatos a los que vale la pena acercarse, aunque falta información sobre sus futuros proyectos.

Fase

http://www.mundofase.com
Argentina

El prolífico colectivo Fase son Leandro Waisbord, Martín Tibabuzo, Pedro Perelman y Gustavo Gagliardo. Surge en la Universidad de Buenos Aires para convertirse en uno de los inspiradores de los circuitos del arte joven y más renovador de la capital argentina. Además de ser una de las fichas de la agitada escena del *street art* bonaerense, la animación y el video, su proyecto musical Fase Music Sender combina imagen y sonido en tiempo real y experimenta con la música electrónica, influenciados por la corriente electrónica de Detroit. TEC por su parte, seudónimo con el que uno de los Fase interviene desde 1993 las calles, es ya una figura legendaria en Buenos Aires.

Su más reciente trabajo titulado *Este verano te mato* ha recorrido galerías locales e itinerado a Berlín. A principios de este año, Gagliardo representó a Fase en Los Ángeles, en la exposición *Love Will Bring Us Apart Again* en el Scion Space. De la misma forma estuvieron presentes en encuentros y festivales de *street art* en ciudades como Londres o Cali, además de tener una participación constante en los múltiples eventos que se realizan en Argentina cada año. Con un site bastante completo y de diseño refrescante, Fase nos ofrece un punto de partida para indagar en la inagotable escena del arte joven del Cono Sur.

Los carpinteros

http://www.loscarpinteros.net
Cuba

Formado en 1991 por Marco Castillo, Dagoberto Rodríguez y Alexandre Arrechea, el colectivo es hoy una dupla después de la partida de Arrechea en 2003. Los carpinteros, bautizados así en 1994, dibujan y construyen objetos que homenajean el trabajo manual, la carpintería, la arquitectura y el diseño. Su famosa obra, Transportable City es una ciudad portátil hecha de carpas de nylon, compuesta por diez estructuras que son consideradas como las mínimas para el funcionamiento de cualquier ciudad moderna. Con la intención de ahondar en el tema de los desplazamientos migratorios, comenzó a ser edificada en 1997 y ya ha dado la vuelta al mundo en diferentes exposiciones.
Algunas piezas de Los Carpinteros forman parte de las colecciones permanentes de museos como el Guggenheim de Nueva York, El Reina Sofía de Madrid o el Centro Cultural de Arte Contemporáneo de México. Aunque el site economiza en contenido visual, es abundante la referencia a sus obras e información sobre su carrera artística. Por su trayectoria y significado en el mundo del arte latinoamericano la contamos entre una de nuestras recomendadas.

From the streets to the Internet

MARCELA URIBE

At first sight the outlook for art collectives in Latin America, seems changeable and impermanent. Within this processes there exist changes which are redefining art, its process, format and ownership. Thus, the work of these collectives is presented more as an open question than as a limited and homogenous identity.

The main setting for their work is the city, a place of artistic partnership in which creation, resignification and the celebration of unusual cultures become the recipients of performative exploration. Urban elements, popular culture and new media emerge strongly in the various artistic proposals which delve into the identities of urban centres, into their intersections, with contemporary art trends and their multitude of formats.

It is worth noting a certain resistance on the part of art collectives to conventional art circuits and the traditional forms of its consumption, the result of an appropriation and resignification of urban culture in its dimension as an art object and as a space for participation and exhibition. In this sense, both the street and the Internet are tools which these groups use in order to establish a system which is perhaps less bureaucratic than that of traditional art scenes and curatorship. Thanks to the Internet, they can see and visit one another, and share visions and projects, nourishing their projects and proposals by finding their peers in cyberspace. This is the case of Popular de Lujo (Colombia) and Experimentos Culturales (Ecuador), who share a passion for popular graphics, which materializes in archives and studies on this subject. In the same way, Fase (Argentina) is today a global figure of street art, as are Excusados (Colombia) and collectives in the North American, European and Brazilian scene.

All of these groups are versatile and make use of graphic, industrial and fashion design, architecture, music, animation, photography, etc., because they are willing to experiment with all sorts of languages and with all audiovisual possibilities. Their works, therefore, can be found anywhere, in a clothes shop or a toy store, at bars, concerts and music shops, flea markets and festivals. Undoubtedly, the best place to examine this fast, multi-faceted and sometimes ephemeral activity is the net, rather than galleries and catalogues. After taking a look at the sites recommended below, readers will see Latin American cities with a greater sense of expectation; they will make new discoveries and possibly wish to delve further by searching through the links provided by these websites, given that this guide is merely a starting point.

Popular de Lujo.
This is the way it is here.

http://www.populardelujo.com
Colombia

What began as a project delving into street graphics in Bogotá has now become a widespread and prolific project which, even in its online version, is an entry to the "perfectly ordinary Bogotá". This cooperative project was created by Juan Esteban Duque, Roxana Martínez and Esteban Ucrós, and currently brings together a great, and constantly growing and changing, number of participants.
The site's content offers visitors several hours of laughter and amazing discoveries. Its images, descriptions and stories, as it is said of Alec Soth's photographs, "makes one want to live in" Bogota, rediscovered and celebrated in the creative popular-lujense style. We recommend the projects Eres lo que comes, Mesa 19, La Omnipresencia and the entire Taza series, as well as the section Lucha Libre and Miguel Gómez-fotógrafo. Excellent content, interactivity, navigation and information. This site is a must for anyone interested in the popular street culture of Bogota.

Experimentos Culturales

http://www.experimentosculturales.com
Ecuador

This web site, active since 2002, contains endless artistic and cultural projects promoted by an interdisciplinary collective which functions as a manager of proposals bringing together Ecuadorian art, criticism and culture. Carla Estrella, Ana Lucia Garcés, Francisco Jiménez, Manuel Kingman and Gonzalo Vargas make up the team which, from the perspective of anthropology, sociology, art and design, produce activities, which are organised into three sections: Caldo de cultivo (breeding ground) –summaries of exhibitions and art projects–, Tubo de Ensayo (test tube) –essays and reflections– and Experimentos (experiments) –artistic projects which call for the participation of the audience–. In this last section, it is worth seeing Performando lo Queer, 1ra y 2da Vuelta, the Full Dollar gallery and Un piropo a la gráfica popular, which accompanies Popular de Lujo in its initiative but from a different geography. The collective also produces a blog for the experimentation with language in all its forms, entitled El Mechero Bunsen http://elmecherobunsen.com.

Grupo Escombros.
Artists of what remains

http://www.grupoescombros.com.ar/
Argentina

This legend of Argentinean public and political art already has a twenty-year history. Its pieces are produced with waste materials and set in public spaces, expressing the country's socio-political reality. *El objeto inaccesible* (2003), an installation of eleven intervened loaves of bread, is one of the group's iconic pieces, and is joined by the following text: "In Argentina, forty kids die of hunger every day."
Escombros is located in the artistic avant-garde of 1960s and 70s La Plata. Among its members are the co-founders of the well-known Movimiento Diagonal Cero (1966-1969), whose works revolved around experimental poetry, and the Grupo de los 13, later known as the Grupo CAYC, who took part in the frenetic activity of the Instituto Di Tella. Héctor Puppo, José Altuna, Claudia Castro and Luís Pazos form the Grupo Escombros, which in 2003 carried out an important intervention in Zurich. Dressed in yellow waistcoats and wearing the Argentinean flag, on which was written the amount of its foreign debt, they set up a picket, from which they handed out bills with the figures of the social and economic debacle in Argentina. Their website offers extensive information in the form of articles, works, performance listings, environmental signage, acts of solidarity, Net.Art and archives with all of the collective's activities, a must in the field of Latin American group art.

Elektrodoméstica

http://www.elektrodomestika.net
Colombia

Andrés Lombana and Roger Rappich form Elektrodoméstica, a duo which, since 2001, creates fictions with images, both still and moving, in which music and text intervene. Cotidianity, its most ambitious project, is, in its different versions, a fully-fledged experiment: urban and very ordinary images, which could even pass unnoticed in everyday life, take on a unique meaning when Lombana and Rappich combine them with music and stories. These multimedia fictions are chameleon-like narratives which could be documentaries or novels, comedies or thrillers. The 2.0 version of *Cotidianity* was exhibited at the Festival Colón Electrónico, in Bogotá (2005), an excellent platform for experimental art and music. The site, which features good navigation and interactivity, is simple but well-produced, and explores sounds and stories worth examining, although it lacks information on the duo's future projects.

Los carpinteros

http://www.loscarpinteros.net
Cuba

Formed in 1991 by Marco Castillo, Dagoberto Rodríguez and Alexandre Arrechea, the collective is now a duo, following the departure of Arrechea in 2003. Los carpinteros, who chose this name in 1994, draw and build objects which pay homage to manual work, to carpentry, to architecture and design. Their famous work, *Transportable City* is a portable city made from nylon tents, formed by ten structures, the minimum necessary to ensure a modern city will function. With the aim of delving into the subject of migratory movements, they began building it in 1997, and it has already been seen throughout the world, in several exhibitions.
Some pieces by Los Carpinteros form part of the permanent collections of museums such as the Guggenheim of New York, the Reina Sofía of Madrid and the Centro Cultural de Arte Contemporáneo, in Mexico. Although the site is economical in its visual content, there are abundant references to the group's works, as well as information on its artistic career. We included it among our recommendations because of the group's history and its meaning in the Latin American world.

Fase

http://www.mundofase.com
Argentina

The prolific Fase collective is formed by Leandro Waisbord, Martín Tibabuzo, Pedro Perelman and Gustavo Gagliardo. It emerged in the University of Buenos Aires and became one of the most innovative inspirations of young art circuits in the Argentinean capital. In addition to being one of the main players in the busy Buenos Aires street art, animation and video scene, its music project Fase Music Sender combines real-time image and sound and experiments with electronic music, influenced by the Detroit electronic movement. TEC, on the other hand, the pseudonym used since 1993 by Fase in its street intervention, is already a legendary group in Buenos Aires.
Its most recent work, entitled *Este verano te mato* has been on display at several local galleries, and travelled to Berlin. At the beginning of the year, Gagliardo represented Fase in Los Angeles, at the exhibition *Love Will Bring Us Apart Again* at the Scion Space. They were also present at street art festivals and conferences in cities such as London or Cali, in addition to playing a constant part in the many events organised in Argentina each year. At their site, which is fairly thorough and features an interesting design, Fase offers a starting point for the journey through the endless young art scene of the Southern Cone.

info

PARIS

Tiempo y lenguaje: Angela Detanico y Rafael Lain en Jeau de Paume

El dúo brasileño formado por los artistas Angela Detanico y Rafael Lain presenta, en el marco del programa *Satellite* del Jeau de Paume, una interesante exposición hasta mediados de junio. Siempre atraídos por la relación entre la imagen y el lenguaje sus trabajos han sido plasmados en soportes tan diferentes como la escritura o el vídeo. Detanico y Lain desarrollan delicados y, al mismo tiempo, arriesgados experimentos con el lenguaje en los que, por ejemplo, crean nuevos estilos tipográficos o sustituyen letras del alfabeto tradicional con figuras gráficas tomadas de la vida cotidiana. La semiología es un instrumento imprescindible en sus trabajos por que, de hecho, parten del diseño gráfico y la comunicación, dos mundos de los que extraen elementos que asumimos en nuestra cotidianidad como agresivos o reiterativos, pero que utilizados por Detanico y Lain resultan siendo complejas reflexiones a cerca de nuestra relación y uso del lenguaje.

En esta exposición, concebida específicamente para el Jeu de Paume, los artistas exploran uno de sus temas preferidos: la noción de tiempo. La cartografía, los usos horarios o la desorientación, son algunos elementos que están presentes a lo largo de toda la muestra manipulando el concepto de tiempo y relacionándolo con el lenguaje y otras acciones humanas.

VIENA

Verano Punk en la Kunsthalle de Viena

Sin duda el Punk fue uno de los últimos movimientos culturales radicales del siglo XX y, a pesar de lo que muchos opinan, fue algo más que simple ruido acústico hecho por adolescentes de los barrios obreros británicos. Una mezcla de nihilismo, consignas de no futuro y odio a la resignación en la que comenzaba a sumirse la clase obrera, provocó un cortocircuito en las barriadas generando un shock en la escena cultural que resultaba inclasificable. Esto es justamente lo que quiere dar a conocer la exposición que inaugurará próximamente la

VIVIENNE WESTWOOD en *Sex*, 1975. Foto: William English. Courtesy: Kunsthalle Wien

Kunsthalle de Viena. Bajo la batuta del comisario Thomas Mießgang, la muestra estará centrada en las tres metrópolis en las que este movimiento tuvo mayor resonancia: Nueva York, Londres y Berlín. Basado en estos tres ejes geográficos el comisario ha elegido los trabajos de Derek Jarman, Vivienne Westwood, Vito Acconci, Tony Oursler, Robert Mapplethorpe, Martin Kippenberger, Wolkenstein & Markgraf y Yana Yo, entre otros.

Si bien el Punk es un estilo y un fenómeno que nace en Inglaterra, cierto es que una estrecha relación entre artistas y músicos fue característica y fundamental en la escena underground de los EE.UU. y Alemania. Quede claro que *Punk, no one is innnocent,* título de la muestra, no será sólo una mirada nostálgica a los 70 y 80, quiere reflejar la aguda conmoción que generó dicho movimiento en la moda, el estilo, las formas de expresión artística y claro, la música. Aparte

MANUEL SAIZ *Buffer*, 2008. Foto: Alejandro Pujol. Cortesía: Matadero

de obras de arte, la exposición, abierta desde el 15 de mayo al 7 de septiembre, también incluirá artefactos históricos, como *flyers*, fanzines, manifiestos, documentación fotográfica y películas, soportes económicos y creativos en los que se registró el estilo típico de aquellos emblemas que han ejercido enorme influencia en movimientos posteriores.

MADRID

Manuel Saiz interviene el espacio Abierto x obras del Matadero

Continúa la actividad del programa de intervenciones en el espacio Abierto x Obras del Matadero de Madrid desde el que se viene desarrollando una interesante producción de obras *site-specific*. Anteriormente el complejo espacio de la antigua cámara frigorífica albergó los proyectos de NOPHOTO, Francisco Tropa, Iñaki Bonillas y Fernanda Gómez. Ahora, el turno le corresponde al artista Manuel Saíz (Logroño, 1961) con la instalación titulada *Buffer* que podrá verse hasta el próximo 25 de mayo.

En el mundo de la tecnología se utiliza la palabra "buffer" para designar esos espacios de memoria de los ordenadores en los que se almacena la información recibida, de manera desordenada y desde los que se prepara para su procesamiento. Basado en este término el artista ha ideado una escultura arquitectónica que consiste en un largo corredor por el que el visitante entra para atravesar los habitáculos idénticos en los que se divide. Poco a poco, cruza un umbral de puertas que no tienen la posibilidad de una vuelta atrás. De esta manera, Saiz muestra cómo el pasillo funciona de manera análoga a los procedimientos de ordenación del espacio y a los sistemas de procesamiento a los que el individuo se ve sometido, hace referencia a la mecánica de interacción de los ciudadanos con los dispositivos sociales y logísticos, propios del mundo contemporáneo. Acompañan

RICHARD LINKLATER *A Scanner Darkly*, 2006. EEUU. Película de animación. Cortesía: Casa Encendida

EVA MORALES GÓMEZ *Sobre el Paisaje III*, 2007. Cortesía: Circuitos

a la escultura un vídeo sobre el Matadero y una vídeo instalación titulada *Array.* Así se completa el interés de Saiz por analizar los dispositivos que determinan la interacción cotidiana de los individuos con la sociedad, patente en anteriores trabajos presentados en Transmediale (Berlín) o en Intercommunication Centre (Tokio).

Try Again en la Casa Encendida

Cuando un usuario de videojuegos pierde la partida inmediatamente salta un cuadro de dialogo que responde con la estimulante frase *Try Again* [*Intenta de nuevo*]. Éste es el título con el que el comisario Juan Antonio Álvarez Reyes ha presentado una amplia muestra sobre el videojuego en la Casa Encendida. Pareciera que el uso de este título no sólo alude a la frase del videojuego, sino que también se refiere a ese nuevo intento por llevarlo a las salas de arte. Esta vez, por lo menos en España, parece que no ha sido en vano por que la muestra es un proyecto global e interactivo que ha generado gran expectativa por su ambición, incluye un programa de vídeo, ciclos de conferencias y una serie de performance y conciertos.

Su eje no es otro que el análisis del videojuego como la poderosa herramienta para difundir ideología y su papel como objeto de consumo. Los proyectos, disponibles al público madrileño hasta el mes de junio, han sido realizados por artistas de diferentes disciplinas que usan el videojuego como materia prima, parten de él transformándolo o reciclándolo, lo que lo sitúa en el catálogo de nuevos medios para el desarrollo del trabajo artístico.

Simulación, violencia y riesgo son tres ideas presentes a lo largo de toda la exposición pues queda claro que forman parte de la esencia misma del género. En la sección escénica Yan Duyvendak y Aram Bartoll presentaran sus performances, los conciertos corren por cuenta de las bandas Rabato y Yes, Robot. Mientras que en el ciclo de cine se proyectarán las películas de Richard Linklater o Sun-Woo Jang y, por último, las salas de exposición y la muestra de vídeo acogen a los artistas Magnus Wallin, Brody Condon, John Klima, Feng Mengbo, Felix Stephan Huber, Dora García, Joe McKay, Tobias Bernstrup, Anne Marie Schleiner, Luis Hernández, Iñaki Gracenea, Bong + Dern, Productions, 0100101110101101.org, Yan Duyvendak, John Paul Bichard, Toni Serra y Ali Abu, entre otros.

XIX Edición de Circuitos

El veterano certamen, con casi dos décadas de vida, ha sufrido este año un injustificable retraso de su inauguración; quizá sería un buen momento éste para replantear aspectos de esta histórica cita del panorama emergente madrileño, comenzando por contemplar lo ilógico de su dependencia de la Consejería de Deportes y su deseable (y razonable) paso a la Consejería de Cultura, su área natural, cambio que debería ir acompañado de una mayor dotación económica.

Circuitos, presentado este año por el crítico Óscar Alonso Molina, en funciones de comisario, reúne a los 12 artistas seleccionados, en cuyos trabajos prima el medio fotográfico. Es el caso de Bruno Arbesú, que desarrolla aspectos documentales para analizar la infraestructura propagandística electoral en Francia y España; también es el medio fotográfico el que utiliza Amaya Hernández pero en su caso desde una actitud introspectiva; las referencias al paisaje aparecen en las imágenes de Eva Morales. Mientras, Gabriel Castaño combina vídeo, fotografía y objetos en un trabajo que analiza las nociones de equilibrio y desequilibrio. También la videoanimación está presente en el certamen a través de Raphael Lárre. El plano ilusionista que remite a lo cotidiano es el eje de la obra de Laura F. Gibellini que formaliza mediante papeles impresos recortados y adheridos al muro. Kristoffer Ardeña habla de las relaciones interpersonales des-

NICK & SHEILA PYE *Musing,* 2006. Cortesía: Galería Begoña Malone

de una perspectiva intimista y el colectivo Lobak reflexiona sobre el volumen, el plano y la imagen en movimiento; mientras, el vídeo es el medio del que se sirve Santiago Alcocer para indagar sobre los estados de ánimo. Por su parte, Francisco Sanz Gavilán traza una exploración, a través de estructuras geométricas, sobre las relaciones entre dibujo y pintura. El dibujo y la imagen fotográfica le sirven a Belén Rodríguez para construir o alterar el espacio. Y la pintura es el medio que utiliza Estefanía Martín para reflejar un dislocado mundo femenino.

Drama y divertimento: Sheila y Nickolas Pye en la galería Begoña Malone

La galería Begoña Malone tiene como prioridad, en su línea de trabajo, la promoción del arte canadiense; un buen porcentaje de los artistas que representa ostentan esta nacionalidad y en su mayoría pertenecen a jóvenes generaciones. Este es el caso de la pareja artística Nick & Sheila Pye que nos presenta su producción más reciente, por primera vez en España, y hasta finales del mes de mayo. Protagonistas de sus fotos, aparecen en escena disfrazados para interpretar los personajes de sus pequeñas performances que hablan de las gracias y desventuras en las relaciones cotidianas. Envidia, juego, celos, soledad son algunos de los sentimientos presentes en sus relatos.

THOMAS DEMAND *Encuesta*, 2001.
Thomas Demand, VG, Bild Kunst (Bonn), Vegap. Cortesía: Photo España.

Esta pareja encuentra su inspiración en las narraciones intimistas de Marina Abramovic, Ulay o Bill Viola y reconocen haber heredado el ritmo narrativo de Janet Cardiff y Bures Miller. Sus piezas contienen una naturaleza transversal y preformativa que introduce componentes divertidos, absurdos, paradójicos o inesperados que han sido relacionados con la tradición dadá y surrealista.

En la actualidad, la pareja desarrolla una actividad artística que comprende el diseño de decorados y la elaboración de guiones, herramientas fundamentales para llevar a cabo su trabajo. La exposición en la galería madrileña mostrará una selección de fotografías y una interesante trilogía en vídeo.

Photo España: El Lugar como eje de la edición 2008

Llega una nueva edición de Photo España y con ella encontramos un festival expandido que se desarrolla no sólo en la ciudad de Madrid sino también en otros puntos geográficos de la península como el Algarve portugués. El Lugar es el tema central de esta edición, propuesto por Sergio Mah, quien se estrena como comisario y ha proyectado una serie de exposiciones, en las que dicho concepto, es abordado no sólo como una mera acepción de espacio físico sino como un espacio vivido en el que transcurre la experiencia del fotógrafo, determinado por factores de la realidad actual como la territorialidad y la globalización. PHE08 quiere mostrar cómo artistas históricos y contemporáneos han tratado el tema en la fotografía de calle, arquitectónica, documental, topográfica, e incluso, el retrato.

Del 4 de junio al 27 de julio el festival ofrecerá un diverso recorrido de autores y trabajos que abordan este tema con tres ejes fundamentales: los lugares de referencia para la historia y la memoria colectiva, las grandes tipologías de espacio en los que tiene lugar

CUCA NELLES *Lu mirando a Merche*, 2008. Cortesía: Galería Juan Silió

la experiencia cotidiana como la vida privada, laboral o social y, por último, las redefiniciones de la noción de lugar condicionado por el capitalismo y la globalizción.

Como es costumbre la Sección Oficial se celebrará en los principales centros de arte y museos de la ciudad, en ella se mostrará la estrecha relación que los grandes maestros han establecido con el espacio físico o mental que captan en sus imágenes, así cabe resaltar las exposiciones de: Thomas Demand (Fundación Telefónica), Javier Vallhonrat (Sala del Canal de Isabel II), Florian Maier-Aichen (Museo Thyssen-Bornemisza), Roni Horn y David Claerbout (Círculo de Bellas Artes), Pablo Pérez Mínguez (Museo de América), Cristina García Rodero (Sala Alcalá 31), Bill Brandt (Sala de Exposiciones BBVA-Azca), Robert Smithson y Leonardo Cantero (MNCARS), Ramón Mateos y Minerva Cuevas (Casa de América), Gusmão + Paiva y Marcellvs L. (Matadero de Madrid), Henryk Ross y la colectiva de Miguel Malhão, Eurico Lino do Vale y Miguel Soares (Centro Cultural Conde Duque). Otras muestras colectivas son *Lugares comprometidos, topografía y actualidad* (Museo Colecciones ICO) y *De Viaje* (Instituto Cervantes). En Portugal podrán verse en el Museu Coleçao Berardo la xposición *Utopia* y en el Museu de Portimão la obra reciente de Ignasi Aballí.

Ya en la Sección Off un buen número de galerías presenta interesantes exposiciones como las de Germán Gómez (Galería Fernando Pradilla), Xoán Anleo (Galería Magda Belloti), James Casabere, Elmgreen & Dragset, Alicia Framis y Santiago Sierra (Galería Helga de Alvear), Jorge Molder (Galería Oliva Arauna), Ángel Marcos (Galería Soledad Lorenzo), entre muchas otras.

Las actividades paralelas a las exposiciones se proyectan este año con gran despliegue, caso de *Descubrimientos PHE*, la sección dedicada la fotografía emergente, que estará en el Complejo El Águila con el visionado de los porfolios de los 70 finalistas seleccionados y el trabajo del ganador del último premio, concedido Harri Pälviranta. Por otro lado, *Campus PHE*, la amplia parte didáctica estará compuesta por talleres, seminarios y clases magistrales en Aranjuez, y contará con la presencia de destacados nombres de la fotografía internacional como Paul Graham, Jodi Bieber y Jacqueline Hassink, entre otros. Un sinfín de actividades para los amantes de la imagen ofrece el festival, imposibles de reflejar en esta nota, por ello los interesados pueden consultar el site que este año ha sido renovado y contiene amplia y detallada información. www.phedigital.com

SANTANDER

Cuca Nelles y Bosco Sodi en la Galería Juan Silió

Bajo el título *A Hurtadillas* la galería Juan Silió reúne, por segunda vez, el trabajo de la artista santanderina Cuca Nelles. En esta oportunidad se muestran sus pinturas más recientes en las que fondos abstractos, densas manchas de óleo y espesas pinceladas son la superficie desde la que emergen figuras femeninas. Las mujeres aparecen en medio de los trazos caóticos, fragmentos de cuerpos, gestos contundentes y facciones angulosas se encuentran en el lienzo para diseccionar con ironía, esa idea generalizada que la sociedad ha creado de la mujer contemporánea. En sus cuadros, Nelles enfrenta a la mujer ante un mundo de miedos, éxtasis, violencia, repulsión y desasosiego. La palabra juega un importante papel en su obra, añade textos explícitos con los que agudiza el mensaje de discrepancia y antagonismo en una clara reivindicación femenina de dura expresividad. Esta muestra estará abierta al público todo el mes de mayo y a continuación será inaugurada la de Bosco Sodi, que expone por vez primera en este espacio. Por los materiales utilizados, el procedimiento que aplica y el resultado que consigue puede decirse que Sodi elabora lienzos que subliman a la naturaleza. La conjunción de materiales orgánicos como tierra, serrín, limaduras, pigmentos o yute crea una masa de intenso color que le permite a este artista prescindir del pincel para llegar a una suerte de confección escultórica sobre la tela. El color y la textura evidencian un paisaje que ha estado sujeto al paso del tiempo, a la erosión natural y, de la mano de Sodi, expresa un anhelo por cobrar vida. La exposición estará abierta hasta el próximo 8 de Julio.

ORENSE

Convocatoria de la X Bienal Internacional de Grabado de Caixa Nova

La obra social de Caixa Nova convoca la X Bienal Internacional de Grabado, que entrega el premio Julio Prieto Nespereira, dotado con

JORDI BERNADÓ *Museo de la Fauna Salvaje, León #01* de la serie *Welcome to Espaiñ.*
Cortesía: CC Andratx

16.500 euros para el artista ganador. Entre los objetivos de este galardón está dar a conocer al público gallego las actuales tendencias de esta técnica artística y del arte en general al que viene promocionando desde hace cinco años, a través no sólo de esta convocatoria, sino de múltiples actividades como premios de literatura y poesía. Hay que resaltar que la institución otorgará tres premios más así como cinco menciones honoríficas.

Los artistas que acudan a esta convocatoria, entre otros requisitos, deberán presentar un máximo de dos obras inéditas y originales, que no hayan sido presentadas anteriormente a ningún certamen y en cualquiera de las técnicas gráficas tradicionales, así como sus datos personales. Podrán participar todos los artistas españoles y extranjeros residentes en España. Una vez que el jurado determine los ganadores, la organización del certamen recibirá, en concepto de donación, la plancha o matriz y una serie numerada cuyos gastos corren por cuenta de la Caja. Los interesados deben remitir la información a las instalaciones de Caixa Nova hasta el próximo 30 de junio.

ZARAGOZA

Artistas invitados en Expo Zaragoza 2008

Con el agua como eje temático de la Expo, la ciudad aborda la regeneración de la ribera del Ebro y zonas anexas que se convierten ahora en parques; dentro de este transformador proyecto ha integrado la participación de una amplia nómina de artistas, que abarca desde jóvenes autores, como Diana Larrea, a figuras internacionales de primera línea como Richard Deacon, Dan Graham, Franz West o Antoni Muntadas, con proyectos específicamente realizados para los espacios donde se ubicarán de forma permanente. Junto a intervenciones discretas, como la isla de vegetación planteada por Eva Lootz, o el *Descampado* de Lara Almárcegui, contrastarán obras como *El alma del Ebro*, una escultura de grandes proporciones de Jaume Plensa donde una figura humana de 12 metros de altura se construye a base de signos alfabéticos aludiendo a la relación del hombre con la naturaleza. Más discreta, la intervención de Muntadas se situará sobre tejados de construcciones industriales, donde el artista imprimirá la frase AQUA QUO VADIS?, en anti-retórica referencia al origen romano de la ciudad. Mientras, Franz West propone una de sus típicas formas orgánicas a gran escala.

Por su parte, el proyecto de Fernando Sinaga, que ha titulado *Pantallas Espectrales sobre el Ebro*, se basa en la idea de unas grandes superficies que modifican la percepción espacial, creando zonas inciertas. *Agua Incondicional* es el título de la intervención de Javier Peñafiel, donde integra proyección de vídeo, textos y sonido. Atelier van Lieshout ha ideado la obra *La carretea del agua*, grupo de figuras que ocupará una superficie de 12 metros. En este gran parque de esculturas participan también artistas como Eulalia Valldosera, Federico Guzmán, Miguel Ángel Arrudi, Isidro Ferrer en colaboración con Batlle i Roig y Miquel Navarro, entre otros. Proyectos ambiciosos, en suma, cuyo resultado, individual y de conjunto, es ahora difícil de imaginar.

ANDRATX

Centro Cultural Andratx: *Supernatural*

Como todos los años, la llegada del buen tiempo anuncia la reapertura del Centro Cultural Andratx y el arranque de sus actividades para la temporada estival. Para este verano el Centro tiene prevista la inauguración de la exposición *Supernatural*, muestra colectiva en la que estarán presentes cerca de veinticuatro artistas de diferentes países que han trabajado, en diferentes soportes y con diversos puntos de vista, el concepto de naturaleza.

En el grupo de artistas seleccionado por Friederike Nymphius, comisaria de la exposición, pueden contarse nombres como los de Jordi Bernardó, Hans-Peter Feldman, Roman Signer, entre otros. Sus trabajos comparten referencias paradójicas en la exploración del tema y esto es precisamente lo que quiere reflejar la exposición; una naturaleza extrañamente alterada, atravesada por el filtro de la cultura popular, la tecnología o el romanticismo, para cuestionar esa idealizada visión de la naturaleza construida desde la cultura occidental. Una visión que a la vez resulta cada vez más arcaica y lejana. Además de explorar la naturaleza como elemento de fascinación, la exposición reconoce un concepto culturalmente producido y codificado de ella y, ante esto, muestra su fondo crítico, así como una nueva sensibilidad para entenderla. Abierta del 11 de mayo al 10 de agosto.

RODNEY GRAHAM *Musicians*, 2006. Courtesy Hauser & Wirth Zürich London and Donald Young Gallery, Chicago.

MÁLAGA

Rodney Graham y Daniel Richter en el CAC

Para esta primavera el CAC de Málaga alberga en sus salas dos nombres de peso en el mundo de arte. El primero de ellos es el canadiense Rodney Graham (Vancouver, 1949), quien destaca en la escena internacional por su arte intelectual y riguroso, siendo uno de los pocos artistas que desarrolla con éxito una práctica multidisciplinar. Graham es un artista multicisciplinar: pintor, productor, historiador, escritor, poeta, pedagogo, investigador, ingeniero de sonido, entre otras muchas cosas más. Pero ante todo es músico, o mejor, esa versatilidad en los géneros y técnicas es aplicada, de tal forma, que la música resulta ser la disculpa para pensar y reflexionar sobre la sociedad y su complejidad. Objeto de gran parte de sus trabajos plásticos, la música es también el hilo conductor de la muestra malagueña. Titulada *A Glass of Beer* la exposición, que estará abierta hasta el 15 de junio, se compone de instalaciones y fotografías en las que hace referencia al rock y la música pop y donde Graham aplica el procedimiento de "anexión", es decir, recrea la composición de conocidas obras de la historia del arte para posteriormente incluir en ellas su propia imagen, consiguiendo un punto de vista irónico y sarcástico.

Atentos a la evolución de la pintura alemana, el CAC ha presentado las exposiciones de Meter Zimmermann, Anne Berning, Neo Rauch y ahora nos presentan la primera retrospectiva de Daniel Richter, el otro nombre que completa este ciclo expositivo en el CAC y uno de los representantes de la pintura contemporánea. Esta exposición compuesta por 26 óleos de gran formato constituye la primera revisión exhaustiva de la obra de Richter en la que, además, se ofrecen una selección de obras en pequeño formato de carácter exploratorio y realizadas a ma-

ROSELL MESEGUER *Viaje al Teniente 3*, 2008. Cortesía: Espacio AV

nera de diario. Los personajes que habitan su obra han sido inspirados por los periódicos o libros de historia y transmiten con intensidad las amenazas a las que se enfrenta el género humano. Sus cuadros son un desafío a la imaginación y al conocimiento político del espectador, pues son considerados una reformulación de la pintura histórica en cuanto que refleja acontecimientos políticos y sociales del presente. La muestra permanecerá abierta al público hasta el 13 de julio.

MURCIA

Paisajes industriales, Rosell Meseguer en el Espacio AV

El Espacio AV presenta, hasta mediados del mes de mayo, la exposición de Rosell Meseguer, un nombre que ya es habitual y destacado en el conjunto de las nuevas generaciones de artistas españoles. El crecimiento de la carrera de Meseguer ha sido gradual, lo que le ha permitido llevar a cabo una investigación pausada y meditada. Su trabajo ha recibido importantes becas y premios y sus obras forman parte de colecciones nacionales e internacionales.

La fotografía y el vídeo son para esta artista instrumentos de conocimiento, de exploración de huellas y de memoria. Meseguer conecta, a partir de perfiles vivenciales, lugares del mundo distantes en la geografía para construir analogías paisajísticas y extraer los restos de las formas en los que dichos sitios han sido habitados. En esta ocasión nos presenta su trabajo más reciente, fruto de sus viajes e investigaciones en los últimos años, imágenes que reflexionan sobre los paisajes artificiales creados para experimentos científicos, industriales o tecnológicos y que han sido abandonados a su suerte.

El proyecto, titulado *Tránsitos. Del Mediterráneo al Pacífico*, conecta las explotaciones mineras y balleneras de Chile y Bolivia con las arquitecturas industriales del mediterráneo, creando una topografía poética del abandono. Su trabajo supone un interesante documento que indaga sobre la memoria, los paisajes desolados y la arqueología industrial.

info

PARIS

Time and language: Angela Detanico and Rafael Lain at Jeau de Paume

The Brazilian duo formed by the artists Angela Detanico and Rafael Lain presents, in the context of the *Satellite* programme at the Jeau de Paume, an interesting exhibition which will be on display until the middle of June. This duo has always been interested in the relationship between image and language, and in their pieces have used such varied forms as writing and video. Detanico and Lain carry out delicate, yet bold, experiments with language, in which, for example, they create new typographical styles, or replace the letters of the traditional alphabet with graphic figures taken from day to day life. Semiology is an essential tool in their work, in fact, because they take as their starting point graphic design and communication, two fields from which they extract elements which we view, in our daily lives, as aggressive or repetitive, but which, when used by Detanico and Lain, give rise to reflections on our relationship towards the use of language.

In this exploration, conceived especially for the Jeu de Paume, the artists delve into one of their preferred subjects, the notion of time. Cartography, time zones and disorientation are some of the elements present throughout the entire show, manipulating the concept of time and linking it with language and other human actions.

VIENNA

Punk summer at the Vienna Kunsthalle

Punk was undoubtedly one of the last radical cultural movements of the 20th century, and, despite what many may think, it was more than simple acoustic noise made by working-class British teenagers. A combination of nihilism, no-future slogans and a hatred of the sense of resignation which had seized the working classes, the movement provoked a short circuit in the suburbs,

RICHARD KERN *Fingered,* 1986. Courtesy: Richard Kern and Kunsthalle Wien

sending an unclassifiable shock through the cultural scene. This is precisely what the upcoming exhibition at Vienna's Kunsthalle hopes to express. The show, which has been curated by Thomas Mießgang, will focus on the three cities where the movement was most important, New York, London and Berlin. On the basis of these three geographical centres the curator has selected work by Derek Jarman, Vivienne Westwood, Vito Acconci, Tony Oursler, Robert Mapplethorpe, Martin Kippenberger, Wolkenstein & Markgraf and Yana Yo, among others.

Although Punk is a style and a phenomenon which emerged in Britain, a close relationship between artists and musicians was an essential features of the underground scene in the U.S. and Germany. There is no doubt that *Punk, no one is innocent,* as the show is titled, will not just be a nostalgic look back on the

MANUEL SAIZ *Buffer,* 2008. Photo: Alejandro Pujol. Courtesy: Matadero

1970s and 80s, but also seeks to reveal the sharp sense of commotion generated by this movement in the field of fashion, style, forms of artistic expression and, naturally, music. Apart from art works, the exhibition, which can be visited from the 15th of May to the 7th of September, will also include historical artefacts, such as flyers, fanzines, manifestos, photographic documents and films, all of which were the economic and creative foundations of the typical style of this emblematic movement which has had an enormous effect on subsequent trends.

MADRID

Manuel Saiz carries out an intervention at the Abierto x Obras space of the Matadero

The interventions scheduled for the Abierto x Obras space at the Matadero de Madrid, which is developing an interesting production of site-specific pieces, form part of this project. The complex space of the former cold-storage room has already housed projects by NOPHOTO, Francisco Tropa, Iñaki Bonillas and Fernanda Gómez. Now, it is the turn of the artist Manuel Saíz (Logroño, 1961), whose

SUN WOO JANG *Resurrection: Empieza el juego,* 2002. Courtesy: Casa Encendida

installation entitled *Buffer* will be on show until the 25th of May.

In the world of technology, the word "buffer" is used to describe a computer's memory space where information is stored and prepared for processing. On the basis of this term the artist has created an architectural sculpture consisting of a long corridor which the visitor must enter to go through the identical spaces into which it is divided. Little by little, he goes through a series of doors from which there is no turning back. In this way, Saiz reveals how the corridor functions in an analogous way to the process for the ordering of space and the processing systems to which the individual is submitted, referencing the mechanics of the interaction between citizens and the social and logistic devices of the contemporary world. The sculpture is accompanied by a video about the Matadero and a video-installation titled *Array,* rounding off Saiz's interest in analysing the devices which determine the daily interaction between individuals and society, which could also be seen in the works he presented at Transmediale (Berlin) and at Intercommunication Centre (Tokyo).

Try Again at La Casa Encendida

When a videogame user loses a game, a dialogue box containing the stimulating words *Try Again* immediately pops up. This is the title chosen by the curator Juan Antonio Álvarez Reyes to present an extensive show on the subject of videogames at La Casa Encendida. It would seem that the title refers not just to the dialogue box of videogames, but to this new attempt to bring them to art galleries. This time, at least in Spain, it seems not to have been in vain, and the show, a global and interactive project featuring a video programme, a series of lectures and a number of performances and concerts, has aroused great interest.

BELÉN RODRÍGUEZ *Dibujo de la pared de mi habitación, escala 1:1,* 2006. Courtesy: Circuitos

NICK & SHEILA PYE *Sway - a life of errors,* 2006. Courtesy: Begoña Malone Gallery

Its aim is none other than to carry out an analysis of videogames as powerful tools for the diffusion of ideology, as well as their role as objects of consumption. The projects, which will be on display in Madrid until June, have been produced by artists working in different fields, all of whom use videogames as their raw material, which they transform or recycle, transporting it to the catalogue of new media for the development of artistic work.

Simulation, violence and risk are the three ideas presented throughout the exhibition, given that they form part of the very essence of the genre. In the staging section, Yan Duyvendak and Aram Bartol will present their performances, while there will be concerts by the bands Rabato and Yes, Robot. The film cycle will feature the screening of movies by Richard Linklater and Sun-Woo Jang, among others, and, lastly, the exhibition rooms and the video show will include the work of Magnus Wallin, Brody Condon, John Klima, Feng Mengbo, Felix Stephan Huber, Dora García, Joe McKay, Tobias Bernstrup, Anne Marie Schleiner, Luis Hernández, Iñaki Gracenea, Bong + Dern, Productions, 0100101110101101.ORG, Yan Duyvendak, John Paul Bichard, Toni Serra and Ali Abu, among others.

19th Edition of *Circuitos*

The veteran competition, with a history spanning almost two decades, has opened this year after an unjustifiable delay. This might be the right moment to rethink some aspects of the emerging scene in Madrid, starting with considering how illogical it is for Circuitos to be dependent on the Sports Council, and how desirable (and reasonable) it would be for it to be the responsibility of the Council for Culture, its natural space, a change which should be accompanied by prizes of greater economic value.

Circuitos, presented and curated this year by the critic Óscar Alonso Molina, brings together 12 selected artists, all of whom mainly focus on photography. This is the case of Bruno Arbesú, who develops documentary elements in order to analyse the electoral propaganda infrastructure in France and Spain; photography is also used by Amaya Hernández, in this case from an introspective position; references to landscape appear in the images by Eva Morales, while Gabriel Castaño combines video, photography and objects in a body of work which analyses the notions of balance and lack of balance. Video-animation is present in the competition with the work of Raphael Lárre. Laura F. Gibellini's work focuses on the illusionist plane that refers to the everyday, taking the form of printed sheets of paper, which she has cut out and stuck to a wall. Kristoffer Ardeña speaks about inter-personal relationships from an intimate perspective, while the Lobak collective reflects on volume, the plane and the moving image. Santiago Alcocer uses video as the medium to examine the question of emotional states, while Francisco Sanz Gavilán carries out an exploration of the relationship between drawing and painting by means of geometric structures. Drawing and the photographic image are used by Belén Rodríguez to build or alter space. And painting is the medium used by Estefanía Martín to reflect a dislocated female world.

Drama and Diversion: Sheila and Nickolas Pye, at the Begoña Malone Gallery

The priority of the Begoña Malone Gallery is to promote Canadian art and a large percentage of the, mostly young, artists it represents are from this country. This is the case of the artistic duo Nick & Sheila Pye, whose most recent work is on display for the first time in Spain, and until the end of May. Their photographs feature the artists themselves, dressed up to play the role of the characters in their small performances, in which they speak of the successes and mishaps of daily relationships. Jealousy, game-playing, envy and loneliness are some of the feelings examined in their narratives.

This couple finds inspiration in the intimate narrations by Marina Abramovic, Ulay or Bill Viola, and they admit to have inherited the narrative rhythm of Janet Cardiff and Bures Miller. Their pieces are of a transverse and performative nature which includes entertaining, absurd, paradoxical and unexpected elements, reminiscent of the Dadaist and surrealist traditions.

Currently, the couple is carrying out artistic activities including stage design and the production of screenplays, the main tools for their work. The exhibition at the Madrid gallery will display a selection of photographs and an interesting video trilogy.

Photo España: Place as the focus of the 2008 edition

In this new edition of Photo España we will find an expanded festival which will take place not only in Madrid, but also in other parts of the Iberian peninsula, such as the Algarve, in Portugal. Place is the central subject of this edition, as proposed by Sergio Mah, who is making his debut as curator, and has organised a series of exhibitions in which this concept is examined not only as one of the definitions of physical space but as a lived space in which the photographer's experience takes place, influenced by elements of current reality, such as territoriality and globalisation. PHE08 aims to show the way contemporary and historic artists have approached the subject in architectural, documentary, topographical and street photography, and even portraits.

Between the 4th of June and the 27th of July, the festival will present a wide range of artists whose work approaches this subject from three main perspectives: historic and collective memory landmarks, large space typologies in which everyday professional and social experiences take place, and lastly, the redefinition of the notion of place determined by capitalism and globalisation.

As is customary, the Official Section will take place at the main art centres and museums in the city, and will display the close relationship between the great masters and the physical or mental space captured in their photographs. In this section, noteworthy are the exhibitions by Thomas Demand (Telefónica Foundation), Javier Vallhonrat (Sala del Canal de Isabel II), Florian Maier-Aichen (Thyssen-Bornemisza Museum), Roni Horn and David

DAVID CLAERBOUT *Secciones de un momento feliz,* 2007.
Galerie Micheline Szwajcer, Antwep and Yvon Lambert. Paris. Courtesy: Photo España

Claerbout (Círculo de Bellas Artes), Pablo Pérez Mínguez (Museo de América), Cristina García Rodero (Sala Alcalá 31), Bill Brandt (BBVA-Azca Exhibition Room), Robert Smithson and Leonardo Cantero (MNCARS), Ramón Mateos and Minerva Cuevas (Casa de América), Gusmão + Paiva and Marcellvs L. (Matadero de Madrid), Henryk Ross, and the collective show by Miguel Malhão, Eurico Lino do Vale and Miguel Soares (Conde Duque Cultural Centre). Other collective shows on display are *Lugares comprometidos, topografía y actualidad* (Museo Colecciones ICO) and *De Viaje* (Instituto Cervantes). In Portugal, the Museu Coleçao Berardo will present the exhibition *Utopia,* while the Museu de Portimão will display the recent work of Ignasi Aballí.

In the Off Section various galleries will present the interesting exhibitions of Germán Gómez (Fernando Pradilla Gallery), Xoán Anleo (Magda Belloti Gallery), James Casabere, Elmgreen & Dragset, Alicia Framis and Santiago Sierra (Helga de Alvear Gallery), Jorge Molder (Oliva Arauna gallery) and Ángel Marcos (Soledad Lorenzo Gallery), among many others.

This year, a wide range of parallel activities have been planned, as is the case of *Descubrimientos PHE*, the section devoted to emerging photography, which will take place at the Complejo El Águila, with the viewing of the portfolios of the 70 selected finalists, as well as the work by the recipient of last year's award, Harri Pälviranta. On the other hand, *Campus PHE*, the extensive didactic section, will include workshops, seminars and master classes in Aranjuez, and will feature the contribution of important figures in the international photography scene, such as Paul Graham, Jodi Bieber and Jacqueline Hassink, among others.

The festival offers a wealth of activities for photography lovers, far more than could be enumerated here, but those interested in finding more detailed information can go to the festival's new website, at www.phedigital.com

SANTANDER

Cuca Nelles and Bosco Sodi at the Juan Silió Gallery

With the title of *A Hurtadillas,* the Juan Silió Gallery is presenting, for the second time, the work of the Santander artist Cuca Nelles. On this occasion, she will display her more recent works, where abstract backgrounds, dense oil paint splashes and thick brushstrokes form the surface from which female figures emerge. The women appear in the midst of chaotic brushstrokes, fragments of bodies, forceful bodies and angular faces, presented on the canvas to be ironically dissected, in a reference to the widespread idea created by society regarding contemporary women. In her paintings, Nelles forces women to face a world of fear, ecstasy, violence, repulsion and disquiet. The written word plays an important part in her work, in the form of explicit texts with which she sharpens her message of discrepancy and antagonism, in what is a blazingly expressive defence of the female condition. This show will be on display through May, and will be followed by that of Bosco Sodi, who is exhibiting his work in this space for the first time. Given the materials he uses, the process he carries out and the results he achieves, it could be said that Sodi produces canvases which sublimate nature. The combination of organic materials such as soil, sawdust, wood shavings, pigments and jute allow him to forego the paintbrush in order to produce a sort of sculptural structure on the canvas. Colour and texture create a landscape which has been exposed to the passing of time, to natural erosion, and which, thanks to Sodi, expresses a desire to come to life. The show can be visited until the 8th of July.

ORENSE

10th Caixanova International Engraving Biennale

Caixanova's social and cultural department is organising the 10th International Engraving Biennale, whose winner will receive the Julio Prieto Nespereira prize, worth 16,500 euros. One of the aims of this competition is to present Galician audiences with the latest trends in this field, as well as in art in general, which it has been promoting for the last five years, not just by means of this Biennale, but with a range of activities, including literature and poetry competitions. Of importance is the fact that the savings bank will be awarding three other prizes and five honourable mentions.

Among other requirements, the artists who take part in this competition must submit contact information along with a maximum of two new and original works, neither of which has been entered in previous competitions, and which must have been produced using any of the traditional graphic techniques. Spanish and foreign artists living in Spain can take part. Once the jury picks the winners, the Biennale's organisation will receive the donation of the plate or mould of the winning piece, and a numbered series will be made, at the expense of the savings bank. Those interested in taking part can submit their applications until the 30th of June.

ZARAGOZA

Guest artists at the Expo Zaragoza 2008

With water as the central subject of the Expo, the city is carrying out the regeneration of the banks of the river Ebro and its nearby areas, which are now parks; part of this transformation project includes the participation of a long list of artists, ranging from emerging talents like Diana Larrea, to first-rate international figures such as Richard Deacon, Dan Graham, Franz West and Antoni Muntadas, with projects produced especially for the spaces where they will be permanently set. In contrast to discreet interventions, such as the vegetation island by Eva Lootz, or Lara Almárcegui's *Descampado*, we find pieces such as *El alma del Ebro*, a large sculpture by Jaume Plensa in which a 12-metre human figure is built with alphabetical signs, in an allusion to the relationship between man and nature. The more discreet intervention by Muntadas will be set on the roofs of industrial buildings, where the artist will print the sentence AQUA QUO VADIS?, in an anti-rhetorical reference to the Roman origin of the city. In the meantime, Franz West offers one of his typical organic large-scale forms.

For its part, the project by Fernando Sinaga, titled *Pantallas Espectrales sobre el Ebro*, is based on the idea of large surfaces which modify spatial perception, creating uncertain areas. *Agua Incondicional* is the title of the intervention by Javier Peñafiel, which integrates video screenings, texts and sound. Atelier van Lieshout has devised *La carretera del agua*, a group of figures which will take up 12 sq. m. Artists such as Eulalia Valldosera, Federico Guzmán, Miguel Ángel Arrudi, Isidro Ferrer in partnership with Batlle i Roig and Miquel Navarro, among others, have taken part in this great sculpture park. Ambitious projects, in conclusion, whose results, both individual and as a whole, are difficult to imagine at this point.

ANDRATX

Andratx Cultural Centre: *Supernatural*

As happens every year, the arrival of the good weather brings with it the reopening of the Andratx Cultural Centre, and the beginning of its summer activities. This year, the Centre will present the exhibition *Supernatural*, a group show featuring the work of close to twenty-four artists from various countries, all of whom examine the concept of nature, in a variety of ways and from many different points of view.

The group of artists selected by Friederike Nymphius, the curator of the show, includes names such as Jordi Bernardó, Hans-Peter Feldman and Roman Signer. Their work shares paradoxical references in terms of their exploration of the subject of nature and this is precisely what the exhibition seeks to show: a strangely altered nature, crossed by the filter of popular culture, technology and romanticism, in order to question the idealised vision of nature built by western culture. A vision which is ever more archaic and distant. In addition to exploring nature as an object of fascination, the exhibition recognises a culturally produced and codified concept of nature, and, in the face of this, reveals its critical background, as well as a new way of understanding it. The show will be on display from the 11th of May until the 10th of August.

MALAGA

Rodney Graham and Daniel Richter at the Malaga CAC

This spring, Malaga's Contemporary Art Centre will display the work of two heavyweights in the art world. The first is the Canadian artist Rodney Graham (Vancouver, 1949), an outstanding figure on the international scene, who produces rigorous and intellectual art, and one of the few to successfully create multidisciplinary work. Graham is a painter, producer, historian, writer, poet, teacher, researcher and sound engineer, among many other activities. Above all, however, he is a musician, or, rather, his versatility regarding genres and techniques is applied in such a way that music becomes the starting point from which he thinks about and reflects on society and its complexity. Music, the focus of a large part of its visual works, is also the thread running through the show in Malaga. Under the title of *A Glass of Beer*, the exhibition, which will be open until the 15th of June, consists of installations and photographs referencing rock and pop music, in which Graham applies the technique of "annexation", i.e. he recreates the composition of well-known pieces from the history of art to later include his own image in them, in an ironic and sarcastic approach.

Continuing with its interest in the development of German painting, the CAC has presented exhibitions by Meter Zimmermann, Anne Berning and Neo Rauch, and is currently displaying the first retrospective show of the work by Daniel Richter, a representative of contemporary painting, who will round off this exhibition cycle at the CAC. The exhibition is made up of 26 large format oil paintings, and constitutes the first exhaustive revision of Richter's work, as well as featuring a selection of small pieces, produced in the spirit of exploration and presented as if they were a journal. The characters inhabiting his pieces are taken from newspapers and history books, and they intensely convey the threats faced by humankind. His paintings challenge the imagination and the political knowledge of the viewer, as they are considered to be a reformulation of historical painting, where current political and social events are represented. The show will be on display until the 13th of July.

ROSELL MESEGUER *Viaje al Teniente 2,* 2008. Cortesy: Espacio AV

MURCIA

Industrial spaces, Rosell Meseguer at the Espacio AV

The Espacio AV presents, until the middle of May, the exhibition by Rosell Meseguer, a name which is already familiar and renowned among the new generations of Spanish artists. His career has evolved gradually, allowing him to carry out a careful and well-thought out exploration. His work has received important scholarships and awards, and his pieces form part of national and international collections.

For this artist, photography and video are instruments of knowledge, for the exploration of signs and memory. Starting from existential profiles, Meseguer connects distant places in the world's geography in order to construct landscape analogies and extract the remains of the ways these places have been inhabited. On this occasion he presents his most recent work, the result of his travels and investigations in the last few years, images that reflect on the artificial landscapes created for scientific, industrial or technological experiments and which have been left to their fate.

The project, titled *Tránsitos. Del Mediterráneo al Pacífico*, connects the mining and whaling operations in Chile and Bolivia with the industrial architectures of the Mediterranean, creating a poetic topology of abandonment. His work is an interesting document that investigates memory, desolate landscapes and industrial archaeology.

The Death of Virgil.
The End of an Aesthetic Illusion
PEDRO MEDINA

282 Pages
Published the Institució Alfons el Magnànim
Valencia, 2006

The Truth of Art

CHEMA GONZÁLEZ

Behind the appearance of a specific and extraordinary study of the complex novel *The Death of Virgil,* by the Austrian author Hermann Broch (1886-1951), Pedro Medina undertakes an original and risky task: that of rethinking the spaces of inherited modernity without returning to its most frequented places. As we read this doctoral thesis published by the Institució Alfons El Magnànim of the Valencian regional council, the tensions of the first half of the 20th century pass before our eyes, many of which remain unsolved today: the aesthetisation of life, the dissolution of the individual, the loss of the ontological value of art, the social responsibility of intellectuals, the possible conditions for political art after Auschwitz and the struggle between the public domain of a piece of art and the private realm of the artist. This *tour-de-force* is a narrative, divided into four parts, which, except for accurate and time-worn comparisons, dispense with the ubiquitous Frankfurt and post-structuralist genealogies of contemporaneity, thus creating a space for re-thinking what has already been thought from rarely examined assumptions.

In the first part, the author examines the setting of the period, the masked Vienna of Karl Kraus and Robert Musil, inheritor of a fin-de-siecle illusion of beauty, order and safety which conceals a social and cultural decadence, preceding the historic drama of the *Anchloss*. Here, Medina presents the idea of the Brochian style, a synthesis of form and time and moral value, reminiscent of Riegl´s zeitgeist, as well as a search for artistic expression which is not prey to aestheticism, and defends the full meaning of experience in art. An artistic form able to understand reality and produce art as knowledge, avoiding *kitsch* and, as Broch said when he defined this category for the first time, "any aesthetic value which is not born from an ethical principle". Ultimately, it is a denunciation of art for art´s sake and a defence of experimental art, given that only as such can the multiple, plural and unsystematic nature of reality be assumed. "The aesthetic," says Broch, "must go back to being ethical."

The second and third parts analyse *The Death of Virgil,* Broch´s most important novel. "I will never poetise again," says the author, through the character of the poet of Mantua, and, in contrast to the usual mystical and esoteric interpretations, Medina examines this work as an intense criticism of art's capacity to express the world. Written between his time in a Nazi prison and his North American exile, Broch presents Virgil, a triumph of classicism, as he meditates in his last few hours of life, on the burning of the manuscript of *The Aeneid.*

The debate on the destruction of the epic poem, despite the historical staging, summarises a reflection on the independence of the work of art in the face of the existence of the author, the presentation of a negative aesthetics and the end of aesthetic falsity, in which art would not be the refuge of sensorial seduction or the temporal space of celebration, but a truly knowledgeably work. However, the paradox of this political function, as Pedro Medina rightly points out, is to determine how the idea of truth is possible if there is no correspondence between language and the world, between form and reality. Broch´s suggestion, as is explored in the last part of the thesis, is to inhabit the silence of this paradox and think about its possibility through constant innovation and experimentation, a method, however, which is too similar to the mechanism of legitimisation of capital.

La muerte de Virgilio.
El final de una ilusión estética
PEDRO MEDINA

282 Páginas
Editado por Institució Alfons el Magnànim
Valencia, 2006

La verdad del arte

CHEMA GONZÁLEZ

Bajo la apariencia de un estudio tan específico como portentoso de la compleja novela *La muerte de Virgilio*, del austríaco Hermann Broch (1886-1951), Pedro Medina propone una tarea original y arriesgada: la de repensar los lugares de la modernidad heredada sin volver a sus espacios más transitados. Según avanzamos en la lectura de esta tesis doctoral publicada por la Institució Alfons El Magnànim de la diputación valenciana, vemos desfilar las tensiones de la primera mitad del siglo XX, muchas de las cuales continúan irresueltas a día de hoy: la estetización de la vida, la disolución del sujeto, la pérdida de valor ontológico del arte, la responsabilidad social del intelectual, las condiciones de posibilidad de un arte político tras Auschwitz y el enfrentamiento entre el dominio público de la obra artística y el ámbito privado del artista. Este *tour-de-force* es un relato dividido en cuatro partes que prescinde, salvo en certeras y bien traídas comparaciones, de las ubicuas genealogías frankfurtianas y post-estructuralistas de la contemporaneidad, abriendo así un espacio para repensar lo ya pensado desde presupuestos rara vez ensayados.

En la primera parte, se examina el escenario de la época, la Viena enmascarada de Karl Kraus y Robert Musil, heredera de una ilusión finisecular de belleza, orden y seguridad que esconde una decadencia social y cultural precedente del drama histórico del *Anchloss*. Medina presenta aquí la idea de estilo brochiana, una síntesis entre forma y época con valor moral, cercana al *zeitgeist* de Riegl, así como la búsqueda de una expresión artística que no sea presa del esteticismo y reivindique el sentido pleno de la experiencia en el arte. Una forma artística capaz de comprender la realidad y producir el arte como conocimiento, evitando el *kitsch* o, en palabras de Broch, quien define esta categoría por vez primera, *todo valor estético que no nace de un principio ético*. Se trata, al fin y al cabo, de una denuncia del arte por el arte y de un alegato por un arte experimental, puesto que sólo en tal condición se asume el carácter múltiple, plural y asistemático de lo real. *Lo estético,* escribe Broch, *ha de volver a ser ético.*

La segunda y tercera parte analizan *La Muerte de Virgilio*, la principal novela de Broch. *Jamás volveré a poetizar,* escribe el novelista en boca del poeta de Mantua, y es que, frente a las habituales interpretaciones místicas y esotéricas, Medina analiza esta obra como una profunda crítica a la posibilidad del arte de expresar el mundo. Escrita entre la prisión nazi y el exilio norteamericano, Broch presenta a Virgilio, triunfo del clasicismo, durante una meditación en sus últimas horas de vida sobre la quema del manuscrito de *La Eneída.*

El debate de la destrucción del poema épico, pese a la puesta en escena histórica, resume una reflexión sobre la autonomía de la obra de arte frente a la existencia del autor, la presentación de una estética negativa y el final de la falsedad estética, en la que el arte no sea refugio de la seducción sensorial o espacio temporal de celebración, sino obra de un conocimiento verdadero. Ahora bien, la paradoja de esta función política, como bien presenta Pedro Medina, es determinar cómo es posible la idea de verdad si no existe una correspondencia entre el lenguaje y el mundo, entre la forma y lo real. La propuesta de Broch, como se desarrolla en la última parte, es habitar el silencio de esta paradoja y pensar su posibilidad a través de la innovación y la experimentación constantes, un método, sin embargo, demasiado similar al mecanismo de legitimación del capital.

Tomyam Pladib

BANGKOK
THE JIM THOMPSON ART CENTER

BRIAN CURTIN

In view of the cursory manner that references to national identity are regularly made in the titles and promotion of exhibitions of artists from Asia, *Tomyam Pladib* emerges as something of a relief. In this show of 8 artists from Thailand and Japan, the curatorial concern centred on artworks that explore the co-existence of the traditional and the contemporary in these countries. While, of course, none of the artworks could be entirely reduced to this concern (though some less than others), there nevertheless were sufficient references to Thailand and Japan to justify the organizing principle: *Tomyam Pladib* refers to a spicy Thai soup and to the Thai word for sashimi.

This, against the backdrop of the fact that thematic references to artists' countries of origin often lead viewers to find what they think they should be looking for: signs of an authentic and exclusive cultural identity. *Tomyam Pladib* ultimately allowed the artists to resist being defined solely in terms of their national identity.

Apichatpong Weerasethakul's hypnotic video installation, Emerald, takes visitors on a journey through the inside of a dilapidated Bangkok hotel. Our views are mediated by superimposed and floating feathers that eventually appear to turn into coloured stars. Occasionally, the ghostly figures of a man and a woman appear. The soundtrack of a couple conversing in Thai is bracketed by what sounds like condensed street noise. Bangkok's ubiquitous shop houses can be seen in the bright light outside. While the work has a melancholic feel, this is offset by a certain humour and, in spite of the ideas Weerasethakul is dealing with, the installation emerges as wholly unsentimental. Emerald is the name of a central Bangkok hotel that was forced to close during the economic crash of 1997.

Jarupatcha Achavasmit's delicate kimonos weaved out of Thai silk were particularly suited to the glass-fronted display cases in the Jim Thompson Art Center. The curatorial premise of the exhibition also 'allowed' for this craft and form to be included, and emphasised Achavasmit's use of digital technology in her methods. There was a very humorous correspondence between this traditional dress and Yasumasa Morimura's small triptych of photos depicting him posing in elaborate fashions on scruffy Bangkok streets; and Tsuyoshi Ozawa's enormous futon, decorated with a bold child-like pattern.

Eccentric exuberance more or less defined the contributions to the show by Japanese artists. These included a signature work by Yoshitomo Nara, displaying a child's head with fangs, drawn in a cartoonish manner. However, I am not a fan of Nara and the painting here confirmed my sense that the artist reproduces the silliness of the references rather than engaging such rhetoric in a significant or notable way.

If comparisons are going to be made, the Thai artists tended towards understatement and a more cerebral language. Though why anyone would choose to make general comparisons is inevitably an open question. Reflecting aspects of a culture is not the same as reinforcing cultural identity and, in any case, such reflections can hardly define an artist on their own.

TSUYOSHI OZAWA *Everyone Likes Someone As You Like Someone*, 2008. Courtesy: *Tomyam Pladib Exhibition Project*

Tomyam Pladib

BANGKOK
CENTRO DE ARTE JIM THOMPSON

BRIAN CURTIN

En vista de la superficialidad con que, de forma habitual, se hace referencia a la identidad nacional en los títulos y promociones de las exposiciones de artistas asiáticos, la propuesta *Tomyam Pladib* supuso un cierto alivio: Una exposición de ocho artistas procedentes de Tailandia y Japón, donde el interés curatorial se centra en producciones que exploran la coexistencia de lo tradicional y lo contemporáneo en estos países. Aunque, por supuesto, ninguna de los obras mostradas pueda reducirse completamente a esta cuestión (algunas más que otras), había suficientes referencias a Tailandia y Japón para justificar el principio organizador. *Tomyam Pladib* hace alusión a una sopa picante tailandesa y a la palabra tailandesa para denominar el sashimi.

Esas referencias temáticas a los países de origen llevan a los visitantes, con frecuencia, a encontrar lo que creen que deben buscar: las señales de una identidad cultural "auténtica y exclusiva". Pero *Tomyam Pladib* ha hecho lo posible para que los artistas opongan resistencia a verse definidos en estos términos

La hipnótica video-instalación de Apichatpong Weerasethakul, *Emerald*, lleva al espectador a un recorrido por el interior de un hotel abandonado de Bangkok. Las vistas están filtradas por plumas flotantes sobreimpresas que acaban por convertirse, aparentemente, en estrellas de colores. De vez en cuando aparecen las figuras fantasmagóricas de un hombre y una mujer. El sonido de una pareja que conversa en tailandés se ve interrumpido por lo que parece ser el ruido denso de la calle. Se pueden ver las omnipresentes *shop houses* de Bangkok, iluminadas por la intensa luz exterior. Aunque la obra tiene un fondo de melancolía, éste se compensa con un cierto sentido del humor, y, a pesar de los conceptos que Weerasethakul está explorando, la instalación resulta absolutamente ajena al sentimentalismo. Emerald es el nombre de un céntrico hotel de Bangkok que cerró sus puertas durante la crisis económica de 1997.

Jarupatcha Achavasmit teje seda tailandesa hasta convertirla en delicados kimonos, unas obras especialmente aptas para las vitrinas de cristal del Centro de Arte Jim Thompson. El concepto de la exposición "permitía" que se incluyesen estas piezas, y pone de relieve el uso que hace Achavasmit de la tecnología digital. Se establecía una

APICHATPONG WEERASETHAKUL *Morakot (Emerald)*, 2008. Still de video. Cortesía: *Tomyam Pladib Exhibition Project*

correspondencia muy divertida entre estas prendas tradicionales y el pequeño tríptico de fotos realizadas por Yasumasa Morimura, en las que se le ve posando con ropa muy recargada por las calles destartaladas de Bangkok; a su lado, el enorme futón de Tsuyoshi Ozawa, decorado con un diseño audaz e infantil.

La exuberancia excéntrica define, en mayor o menor medida, los trabajos de los artistas japoneses, entre los que se incluye una obra muy característica de Yoshitomo Nara: una cabeza de un niño con colmillos, dibujada con un estilo similar a los dibujos animados. No soy muy aficionado a la obra de Nara, y el cuadro que se muestra aquí viene a confirmar mi teoría respecto a que reproduce referencias de manera simple en lugar de aproximarse a la retórica de estas imágenes mediante comentarios significativos.

Si nos empeñamos en realizar comparaciones, se podría decir que los artistas tailandeses parecen tender hacia la sutileza y hacia la elaboración de lenguajes más cerebrales, aunque este tipo de comparaciones no sirven de mucho. El acto de reflexionar sobre aspectos culturales determinados no supone potenciar la identidad nacional y, en todo caso, este tipo de consideraciones no definen al artista en su complejidad.

A museum held captive

SÃO PAULO
MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO (MASP)

LINA BO BARDI at the Museu de Arte de São Paulo – MASP, during the museum construction, 1967. Photo: Lew Parrella. Courtesy: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi – São Paulo – Brazil.

AGNALDO FARIAS

Unlike other occasions, I am not going to write about an exhibition, but instead I am going to highlight the pitiful state of an important Brazilian museum.

The lengthy process which culminated in the choice of Borja-Villel as the new director of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (MNCARS), and which was closely followed by members of the art scene and the media –on the heels of the very controversial appointment of its former director–, illustrates the concern felt in Spain for its museums. This hardly ever happens in Brazil, the guest country of the last edition of the Arco fair, which has become a sad paradigm of the problems caused by the lack of museistical policies capable of organising the country's institutional art spaces. However, the quality of our art production, our institutions, museums and cultural centres, illustrate what happens when the sensationalist stage is reached before the previous phases have been consolidated.

The best and most significant example of this is precisely our best and most significant museum: the Museu de Arte de São Paulo, the MASP. Founded in 1947 by Assis Chateaubriand –the owner of a media empire–, and with the Italian Pietro Maria Bardi as chief curator, the quality of its collection and the originality of its museographical project placed it at the forefront of the art museums built in the second half of the 20th century. It offered quality and courage, in addition to its main building, which was inaugurated in 1968, and was the first design by the architect Lina Bo Bardi, who was also responsible for an extremely original museography, a forceful criticism of the white cube which was ahead of its time.

When Lina Bo Bardi decided that the building's ground plan, on the Avenida Paulista of the MASP, would be built on parallelepipeds, what she had in mind was for the museum to function as a square, as an extension of the street itself, as displayed even by the stones of the floor, an ingenious and pleasant way to attract visitors to a museum which belonged to them and had been built for them. What would Lina Bo Bardi think if she saw that the MASP does not belong to the people, except when it is a question of reducing them to numbers and statistics, and that it has been transformed into the ideal balance between temporary exhibitions and sponsors, who care nothing for the education of the people? In 1994, when the Brazilian museum system began to benefit from tax exemption laws, the architect Julio Neves took over the presidency of the museum, and showed no interest in continuing with everything that had been done before.

Seven management periods –fourteen years at the head of the institution—were more than enough to remove the museum from the national art scene, in massive contrast to the MASP of the early 1990s, when it had been a centre for the promotion of cultural production in a range of different areas. It organised film cycles, theatre, dance and music shows, in a wide variety of activities ranging from the popular to the experimental, in addition to lectures and workshops, not to mention its extraordinary permanent collection and some unforgettable temporary exhibitions. Everyone would go to the museum, artists, non-artists, and, especially, young people, who frequently visited the museum simply because it was a strikingly attractive building

But, under the presidency of Julio Neves, the MASP embarked on the greedy decadence of mega-shows, leaving behind the possibility of a critical project. In this new approach, the museum did not require a line of thought to govern its actions, but it did need a management team. What would be the professional description of a team which, for a year and a half, stole electricity by means of a clandestine connection? A team which took years to think about the exhibition programme it was to follow, and did so in meetings led by the staff of the president's office? A team whose posthumous police service, established as a result of the recent theft of art pieces, only served to highlight the museum's vulnerability to the improvised schemes of the small-time thieves who stole the works?

It has been a long time since the MASP became a *chiringuito*, a place whose inherited respectability, ensured by its assets, still manages, although with difficulty, to attract some interesting projects, although it no longer has the energy to do anything more.

The MASP has no resources, and to judge by events, it does not seem to have any way of obtaining them. The funny thing is that it is not a question of lack of money, as proven by the intense cultural activity in São Paulo, one of the most effervescent cities in the world. The MASP was stolen from the citizens, while its management, supported by a meaningless by-law –which allows it to control a building that does not belong to it but to the government of the city, as does the collection, which the management did not amass—refuses to accept the cooperation of the public and municipal spheres, to avoid any sort of "interference". This year will mark the end of the building's lease, and, if the people in the city become mobilised, the Town Hall will be able to call for its restitution.

Who knows whether this will give us back our museum.

Un museo secuestrado

SÃO PAULO
MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO (MASP)

Museo de Arte de São Paulo (MASP). Foto: Manoel Veiga

AGNALDO FARIAS

No voy a comentar ahora una exposición, como en otras ocasiones, sino que me interesa dar a conocer una lamentable situación que afecta a un importante museo brasileño.

El lento proceso que culminó en la elección de Borja-Villel como director del MNCARS, con el atento seguimiento del sector artístico y los medios de comunicación –tras el muy controvertido nombramiento de la anterior directora–, ilustra la preocupación que demuestra España hacia sus museos. En Brasil, país homenajeado en la última edición de la feria Arco, casi nunca es así, se ha convertido en triste paradigma de los problemas que acarrea la ausencia de una política museística, capaz de pensar los espacios institucionales del arte. No obstante, la calidad de nuestra producción artística, nuestras instituciones, museos y centros culturales, ilustran lo que significa alcanzar la era del espectáculo sin antes haber consolidado las etapas anteriores.

Así, el mayor y mejor ejemplo es, justamente, nuestro mayor y mejor museo: el Museu de Arte de São Paulo, el MASP. Fundando en 1947 por Assis Chateaubriand –un mega empresario de los medios de comunicación–, y teniendo como conservador jefe al italiano Pietro Maria Bardi, la excelencia de su colección y la originalidad del proyecto museográfico lo situaron en la primera línea de los museos de arte concebidos en la segunda mitad del siglo XX. Calidad y osadía corroboradas por su edificio sede, inaugurado en 1968, obra prima de la arquitecta Lina Bo Bardi, quien también fue la responsable de una originalísima museografía, crítica contundente y anticipada al cubo blanco.

Cuando Lina Bo Bardi decidió que la planta, situada al nivel de la Avenida Paulista del MASP, se edificaría a base de paralelepípedos, lo que tenía en mente era que funcionara como una plaza, una extensión de la propia calle, visible ya en las piedras del suelo, una forma ingeniosa y amable de atraer al público hacia un museo que le pertenecía y se construía para él. ¿Qué pensaría Lina Bo Bardi al constatar que el MASP no es del público, a no ser cuando de reducirlo a números y estadísticas se trata, y que ha sido transformado en la contrapartida ideal entre las exposiciones temporales y los patrocinadores, ajenos a la formación del público? A partir de 1994, momento en el que el sistema de museos brasileños paso a beneficiarse de las leyes de exención fiscal, el MASP paso a tener como presidente al arquitecto Julio Neves, nada interesado en dar continuidad a lo que se había hecho hasta entonces.

Siete períodos de gestión –catorce años al frente de la institución– fueron más que suficientes para que el museo desapareciera de la escena artística nacional. Qué diferencia con el MASP de principios de los años 90, centro difusor y estímulo de la producción cultural en sus diversos frentes. Ciclos de cine, teatro, danza, música, un abanico que iba desde lo popular a lo experimental, además de conferencias y talleres, todo eso pasaba en el MASP, esto sin contar con su extraordinaria colección y algunas exposiciones temporales inolvidables. Todos acudían al museo, artistas, no artistas y, especialmente, los jóvenes que frecuentemente entraban al edificio sólo porque era inusitadamente atractivo.

Pero, bajo la presidencia de Julio Neves, el MASP se embarcó en la codiciosa decadencia de los mega espectáculos, dejando escapar cualquier perspectiva de proyecto crítico. Según esta nueva orientación, el museo no necesitaba de un pensamiento que presidiera sus acciones pero sí de una gerencia. ¿Cuál es el calificativo profesional que se le podría aplicar a un grupo que durante un año y medio robo electricidad a través de una conexión clandestina; que después de años decidió la pauta de exposiciones del museo en reuniones encabezadas por los funcionarios del despacho del presidente; y cuyo aparato policial póstumo, creado a causa de dos recientes robos de obras, sólo sirvió para resaltar su vulnerabilidad ante la técnica improvisada de los ladronzuelos de gallinas que sustrajeron las piezas del museo?

Hace mucho tiempo que el MASP se transformó en un chiringuito, un lugar cuya respetabilidad heredada y garantizada por su acervo aún consigue, con dificultad, atraer algunas propuesta de interés, pero sin fuerza para ir más allá de eso.

El MASP no tiene recursos y, a juzgar por los hechos, tampoco tiene condiciones para obtenerlos, y lo curioso es que no se trata de falta de dinero en la plaza, la prueba es el intenso dinamismo cultural de la ciudad de São Paulo, una de las metrópolis más efervescentes del mundo. El MASP fue sustraído de las manos de los paulistas mientras que su dirección, apoyada en un estatuto sin sentido –que le permite el control sobre un edificio que no le pertenece, pero sí pertenece al gobierno de la ciudad, y de una colección que no fue montada por ella– se niega a recibir la cooperación de la esfera pública y municipal, porque no quiere “interferencia” alguna. Este año cesará la concesión del edificio y el Ayuntamiento, si su entorno se moviliza, podrá exigir su recuperación.

Quién sabe si con ello volveremos a tener nuestro museo.

For exchange

MEXICO CITY
EX TERESA ARTE ACTUAL MUSEUM

Videos and strategies are exchanged

FERNANDO LLANOS

To exchange:
- Change something for something else, without money changing hands during the exchange unless it is to match the value of the goods exchanged and with the contracting parties mutually transferring control of said goods.
- Vary the arrangement or order of two or more things.
www.rae.es

It is true that there are many ways of consuming videos, today we can find them on the Internet, we receive them on our mobiles, we see them on public transport viewing screens, in the cinema and, constantly, on television, in the comfort of our own homes. We know that to these everyday distribution channels are added, every day, a growing number of galleries, museums, biennales and festivals, where the public can delight in video graphic proposals, and unlike the spaces first mentioned, here there is a supposed guarantee that more specialised proposals will be seen. From these spaces and for many years, efforts have been made to increase the number of video art viewers, and at times it was believed to be an easy task under the pretext of the fact that we are used "to watching television". In fact, many attempts have been made to link artistic content to everyday consumer spaces and channels.

Flyer for the exhibition. Courtesy: Ex-Teresa Arte Actual

The project *Se Permuta* follows the same lines, with an exhibition that displays different platforms in the search for new audiences and with various approaches to art production on video. Audiovisual proposals that are screened in such places as a street stall, inside a fairground tent, on the Underground viewing screens, on the Internet, or seen through a window in a building in the historic city centre.

130 videos by 126 artists from Japan, the Philippines, Scotland, Italy, the United States, France, Germany, Argentina, Holland, Brazil, India, Indonesia, Spain, South Africa, Canada and Mexico are present at this exhibition, which is searching for "different paths for the diffusion, marketing and distribution of videos". The contents are of inconsistent quality but, given the amount on display, this comes as no surprise in a collection of this nature. There are videos of all types to suit all tastes.

Included in the projects on show are *DVD-Project* (curated by Lucia Cavalchini and Rodrigo González); *KO vídeo festival* (curated by Greg Streak); *Vídeo Viral* (YouTube video selection by Ricardo Velazko); Expo Cohete (an exhibition which took place in 2005 with works from Mexico, USA and Austria); *Diámetro* (a permanent video exhibition in the Mexico City Underground); *Expo-Intervención-Oasis* (documentation and videos screened at street stalls in Tlalnepantla, Mexico) and *El Multinacional* (a selection of videos and interventions for the large window of a building in the centre of Mexico City).

As has been said, the initiative is a selection of previous and recent projects which seek to reach new audiences in a less orthodox way than exhibiting in the white cube of a museum or in a gallery. The intention is applauded by spectators and creators but it is necessary to point out that what is contradictory about this initiative is having to return to the museum to be able to see them, appreciate them, review them and understand them as art projects, in other words, to legitimise them. In this way, the exhibition's approach speaks more of an unnecessary desire for validation, than it does of its lack of a market and of the low levels of professionalism of those spaces in which strategies to make these proposals self-sustainable could be carried out.

Having said this, I call on us to better exchange our validation strategies and, at least, to make long term commitments in public spaces in order to go from merely searching to the actual construction of new audiences.

More information at http://sepermuta-video.blogspot.com/

Se permuta

CIUDAD DE MÉXICO
MUSEO EX TERESA ARTE ACTUAL

Se permutan vídeos y estrategias

FERNANDO LLANOS

Permutar:
- Cambiar algo por otra cosa, sin que en el cambio entre dinero a no ser el necesario para igualar el valor de las cosas cambiadas y transfiriéndose los contratantes recíprocamente el dominio de ellas.
- Variar la disposición u orden en que estaban dos o más cosas.
www.rae.es

RGE (RENE HAYASHI, GABRIEL ESCALANTE y EDER CASTILLO) *Oasis*, 2004-2005.
Foto: José Maldonado. Cortesía: Ex-Teresa Arte Actual

Cierto es que existen muchas maneras de consumir vídeo, hoy los encontramos en internet, nos llegan al móvil, los vemos en las pantallas del transporte público, en el cine y, constantemente, a través de la comodidad del televisor hogareño. Sabemos que a estos cotidianos canales de distribución se suman, cada día, un mayor número de galerías, museos, bienales y festivales, en los que el público puede deleitarse con propuestas videográficas, y a diferencia de los espacios mencionados, aquí existe una supuesta garantía de ver propuestas más especializadas. Desde estos espacios y durante muchos años se ha buscado ampliar el público del vídeo arte, a veces se ha creído tarea fácil so pretexto de que estamos acostumbrados "a ver la tele". De hecho, muchas apuestas se han hecho con la intención de vincular contenidos artísticos a espacios y canales de consumo cotidianos.

En este perfil se encuentra el proyecto de *Se Permuta*, una exposición que muestra diferentes plataformas a la búsqueda de nuevos públicos y con diversas aproximaciones a la producción artística en vídeo. Propuestas audiovisuales que se proyectan en lugares como un puesto ambulante, dentro de una caseta de de feria, en las pantallas del Metro, en Internet o que son vistas a través de una ventana en un edificio en el centro histórico de la ciudad.

130 vídeos de 126 artistas procedentes de Japón, Filipinas, Escocia, Italia, Estados Unidos, Francia, Alemania, Argentina, Holanda, Brasil, India, Indonesia, España, Sudáfrica, Canadá y México están presentes en la muestra buscando "distintos caminos para la difusión, comercialización y distribución del vídeo". Los contenidos son dispares en su calidad pero, dada la cantidad, no es una sorpresa en una recopilación de esta naturaleza. Hay propuestas de todos los sabores y para todos los gustos.

Algunos de los proyectos presentes son el *DVD-Project* (curado por Lucia Cavalchini y Rodrigo González); *KO vídeo festival* (curaduría Greg Streak); *Vídeo Viral* (Selección de vídeo Youtube por Ricardo Velazko); Expo Cohete (exposición realizada en 2005 con trabajos de México, E.U.A y Austria); *Diámetro* (proyecto permanente de exhibición de vídeo en el Metro en la Ciudad de México); *Expo-Intervención-Oasis* (documentación y vídeos proyectados en un puesto ambulante en Tlalnepantla, México) y *El Multinacional* (selección de vídeos e intervenciones para el ventanal de un edificio en el centro de la Ciudad de México).

Como se ha dicho, la iniciativa es una selección de proyectos, anteriores y recientes, que busca llegar a nuevos públicos de una manera menos ortodoxa que la de exponerlos en el cubo blanco de un museo o en una galería comercial. La intención es aplaudida por espectadores y creadores pero es necesario anotar que lo contradictorio de esta apuesta es tener que regresar al museo para poder verlas, valorarlas, reseñarlas o entenderlas como proyectos artísticos, o para decirlo de otro kmodo: para que sean legitimados. De esta forma, el planteamiento de la exposición habla más de una propuesta de validación innecesaria, que habla de su carencia de mercado y de falta de profesionalización de aquellos espacios en los cuales se podrían definir estrategias para hacer autosustentable estas propuestas.

Dicho todo esto, convoco a que permutemos mejor nuestras estrategias de validación o, cuando menos, hagamos apuestas a largo plazo en espacios públicos para pasar de la mera búsqueda, a la formación real de nuevos públicos.

Más información: http://sepermuta-video.blogspot.com/

5th Berlin Biennale (bb5)

BERLIN
SEVERAL SPACES

UTA M. REINDL

"It is just like with us humans: the wall was never asked whether he wanted to be built", laments the female protagonist of Lars Laumann's film "BERLINMUREN", referring to the general lack of respect towards the Berlin Wall –she is objectrophic (in love with objects) and has married the wall once separating the west from the east of Berlin and Germany. Now she is a widow, after the Berlin Wall fell in 1989. The reason why this contribution to the 5th Berlin Biennale (bb5) has been appreciated by many German critics is self-evident. It appears ironical regarding the nostalgia about Berlin's history and culture. And this year's Berlin Biennale, in fact, was marked by such sentiments. Above all, the documentary by the Norwegian artist about Eija-Riitta-Berliner-Mauer's object-related love and her little museum for models of the Berlin Wall, for example, is alarmingly topical –both as an allusion to the art market and as quite an authentic reference to the current trend of men sharing their lives with life-sized dolls.

LARS LAUMANNS *Film BERLINMUREN*, 2008.

Already, the bb5-exhibition venues are a form of homage to the myth of modernity in Berlin: the Neue Nationalgalerie, built by Mies van der Rohe, the Schinkel Pavilion as a memorial of the GDR-aesthetics, and the so-called Skulpturenpark –a wasteland where the Berlin Wall once stood. And, last but not least, the fourth site: the Institute for Contemporary Art, the Kunst-Werke (KW), which is where the Biennale was founded. The fifth venue is a metaphorical and temporal one: it is the time "when things cast no shadow", as the title of the bb5 says, and includes art presentations throughout the day and the night. Therefore, events like talks, performances, concerts, workshops and films - 60 altogether –will be taking place until the end of the bb5. Two curators have been in charge of the Berlin Biennale 2008: Adam Szymczyk, born in 1970 in Poland, one of the founding directors of the Foksal Gallery Foundation in Warsaw and the current director of the Kunsthalle Basel, and the US-born and -based art historian, critic and curator Elena Filipovic (* 1972) who worked for Apex Art in NYC and for the Fundación Proa in Buenos Aires, for example. Most of the bb5 artists are from Eastern Europe. The art presented focuses on installations, videos and photography, but seems to neglect painting. In the Kunst-Werke many exhibits focus on the urban dilemma in the 20th and 21st century: this is the case of the pictorial novel "Soft City" by the Swedish artist Pushwagner, the frightening video about the daily violence in a Chinese metropolis by Zhao Liang or Kohei Yoshiyuki's black and white photography with clandestine scenes of lovers in an urban park. In the Neue Nationalgalerie many contributions were dedicated to the architecture and design of modernity, such as, for example, the subtle homage to the Austrian-American Architect Friedrich Kiesler by Thea Djordjadze (GE/DE) or Susanne M. Winterling's (DE) impressive reworking of part of Mies van der Rohe's space. Janette Laverrière's poetical mirror wall pieces have been quite adequately installed in the Schinkel Pavilion, where a series of presentations will be curated by artists. And what of the Skulpturenpark? A nowhereland near the print media centre of Berlin: soil, grass, debris –probably the remains of the Berlin Wall– and definitely minimalistic interventions by Killian Rüthemann (CH), Susan Hiller (US). One of the first nights events took place here: the open-air film presentation of "Crazy Horse" by Cyprien Gaillard (FR) about the carving of a profile of the Sioux chief Crazy Horse into the Black Hills, near the well-known portraits of Mount Rushmore. Despite the cold temperature and the pouring rain, people patiently watched the projection on the large facade of a house nearby – including the strange intermission of red Bengal light. Hopefully the other nocturnal activities will reveal a more profound or complex artistic nature and will be accompanied by better weather.

5ª Bienal de Berlín (bb5)

BERLIN
VARIOS ESPACIOS

UTA M. REINDL

"Pasa lo mismo que con nosotros, las personas: nadie le preguntó al muro si quería ser construido". Así lamenta la protagonista de la película de Lars Laumann *BERLINMUREN* la falta de respeto generalizada hacia el muro de Berlín; sufre objetofilia (el amor por los objetos) y se ha casado con el muro que separó el este y el oeste de Berlín y Alemania. Ahora es viuda, tras la caída del muro en 1989. El buen recibimiento de esta aportación a la 5ª Bienal de Berlín (bb5) por parte de muchos críticos alemanes ha quedado patente. El film ironiza con la nostalgia hacia la historia y cultura berlinesas, y, de hecho, la Bienal de Berlín de este año estuvo definida por esta actitud. El relato de la artista noruega Eija-Riitta-Berliner-Mauer sobre su amor por los objetos, y su pequeño museo de modelos del Muro de Berlín, por ejemplo, está de intensa actualidad, y hace alusión al mercado del arte, además de al fenómeno actual de hombres que comparten su vida con muñecas a tamaño real.

Los propios espacios expositivos de la bb5 llevan a cabo una especie de homenaje al mito de la modernidad en Berlín: la Neue Nationalgalerie, construida por Mies van der Rohe, el Schinkel Pavillion, que conmemora la estética propia de la Republica Democrática alemana, y el llamado Skulpturenpark –el terreno donde antes se erigía el muro de Berlín; y finalmente, aunque no por ello menos importante, el cuarto espacio, el Instituto de Arte Contemporáneo, el Kunst-Werke (KW), donde se fundó la Bienal. El quinto espacio expositivo es metafórico y temporal: es el momento en el que "las cosas no proyectan sombra", tal como se dice en el título de la bb5, refiriéndose a la presentación artística no sólo a lo largo de todo el día, sino también de la noche. Así, se llevarán a cabo 60 actos en total, incluyendo charlas, *performances*, conciertos, talleres y proyecciones de películas hasta que concluya la bb5. Dos comisarios han estado a cargo de la Bienal de Berlín 2008: Adam Szymczyk, nacido en 1970, en Polonia, que fue uno de los fundadores y directores de la Fundación de la Galería Foksal en Varsovia, y ahora dirige la Kunsthalle Basel, y la historiadora, crítica de arte y comisaria estadounidense Elena Filipovic (1972), quien trabajó para Apex Art en Nueva York y para la Fundación Proa en Buenos Aires, entre otras.

La mayoría de los artistas que participan en la bb5 provienen de la Europa del Este. Las obras que se presentan se centran en la instalación, los vídeos y la fotografía, y parecen dejar de lado la pintura. En el Kunst-Werke muchas de las piezas enfocan el dilema urbano de los siglos veinte y veintiuno: es el caso de la novela pictórica *Soft City* del artista sueco Pushwagner; el inquietante video sobre la violencia diaria en una metrópolis China, de Zhao Liang, y la obra fotográfica en blanco y negro de Kohei Yoshiyuki, que retrata amantes clandestinos en un parque urbano. En la Neue Nationalgalerie, muchas de las propuestas se centraron en la arquitectura y el diseño de la modernidad, como sucede, por ejemplo, con el sutil homenaje al arquitecto austriaco-americano Friedrich Kiesler realizado por Thea Djordjadze (Georgia/Alemania), o la obra de Susanne M. Winterling (Alemania), en la que lleva a cabo una impresionante reinterpretación del espacio de Mies van der Rohe. Sus poéticas obras de paredes de espejos se han instalado adecuadamente en el Schinkel Pavillon, donde una serie de propuestas serán comisariadas por los propios artistas. ¿Y el Skulpturenpark? Un no-lugar cercano al centro de prensa de Berlín: tierra, hierba y escombros, los restos, probablemente, del Muro de Berlín, a los que se suman las intervenciones intensamente minimalistas de Killian Rüthemann (Suiza) y Susan Hiller (Estados Unidos). Uno de los primeros actos nocturnos se celebró aquí: la presentación al aire libre de la película *Crazy Horse*, de Cyprien Gaillard (Francia), sobre el grabado de un perfil del jefe de los sioux Caballo Loco en Black Hills, cerca de los conocidos retratos del Monte Rushmore. A pesar del frío y la lluvia, los espectadores vieron la película proyectada sobre la amplia fachada de una casa de la zona, además del extraño intermedio de luz roja de Bengal. Esperemos que las otras actividades nocturnas tengan un valor más complejo o profundo, y se acompañen de mejores condiciones meteorológicas.

DANIEL KNORR Instalación en la fachada de la Neue Nationalgalerie.

ÂNGELA FERREIRA: Hard Rain Show

LISBON
MUSEU COLECÇÃO BERARDO

Tropicalisms

FILIPA OLIVEIRA

Last year, Ângela Ferreira represented Portugal at the Venice Biennale, with the piece *Maison Tropical*. Now, she is presenting the installation at the Museu Colecção Berardo, taking advantage of the chance to display a larger group of works. Both projects have been curated by Jürgen Bock. The show's title refers to Bob Dylan's Hard Rain Tour from 1976. Its stopover in Mozambique and the song of the same name reflect the enthusiasm for a country which was experiencing a post-independence period lasting two or three years, defined by Utopian euphoria, during which this nation was seen as a model for the salvation of the entire African continent.

Ângela Ferreira was born in Mozambique, but she emigrated before the country's independence, so she did not experience that special time in the history of her country. The piece *For Mozambique (Model No.1 of Screen-Tribune-Kiosk celebrating a post-independence Utopia),* produced in 2008, pays homage to that event. The artist builds a structure –inspired by Gustav Klutsis's constructivist models—to present two films: a video of Bob Dylan singing *Mozambique* and another by Jean Rouch (a French producer who was also invited to visit the country at the time of its independence), made in 1977 from a *Makwayela* song, which, despite resembling an ethnographic document, appealed to the socialist rhetoric that was prevalent at the time. This is perhaps the most emotional piece in the exhibition, and, I would go as far as saying, in the artist's production. Although it operates in the context of the colonialist, post-colonial or even neo-colonial discourse, Ferreira has opted not to produce pieces which are specifically about Mozambique, perhaps because it is too close to home. Only one of her previous works related to this country, *Casa Maputo*, which can also be seen at this exhibition, and is an essential piece in her career. It is the first of her works where she combined sculpture and architecture (specifically, that of her home), and where she inaugurated her consciously political discourse.

The exhibition also presents the first piece by this artist in which form and interpretation gave shape to the path she would subsequently follow. *Site and Services*, produced in 1990, makes use (in what is her recurrent practice) of a social programme designed in South Africa to fight rampant and lawless real estate development. The government of Cape City built a network of roads and drains to allow for the building of a number of *favelas* with basic services. The piece takes shape in a series of sculptures and photographs, and it is precisely between the photographic image and sculpture that we discover the meaning of the piece.

Maison Tropical is crucial to the show; it opens it and sets the pace for the rest of the exhibition. The title of the piece is, again, an appropriation, this time of the prototypes for prefabricated rooms that the French architect Jean Prouvé made to give the former African colonies access to architecture and design. Only three prototypes were built (in Europe and installed in Africa). As a result of the interest aroused by his work the rooms were brought back to Europe (the Tate Modern displayed one of the prototypes, which they had recently acquired, until April of this year, while the Pompidou is exhibiting another). The house, a Utopian project which had been designed for Africa, thus took on a nomadic status, and, at the same time, became an fetish object which became part of post- and neo-colonial discourses. Ângela Ferreira's sculpture emulates the house, transformed into container and a place to pass through. This contrasts with a group of photographs of the places where the houses were originally set, in which it is possible to envision their traces and absences. The artist reiterates an intensely political discourse while also evoking a complex universe of realities.

Maison Tropicale, 2007. View of the installation. Cortesía: Museu Colecção Berardo. Photo: Luís Colaço.

ÂNGELA FERREIRA: Hard Rain Show

LISBOA
MUSEU COLECÇÃO BERARDO

Tropicalismos

FILIPA OLIVEIRA

El año pasado, Ângela Ferreira representó a Portugal en la Bienal de Venecia con la obra *Maison Tropical*. Ahora presenta la instalación en el Museu Colecção Berardo, aprovechando la oportunidad para exhibir un conjunto más amplio de obras. Ambos proyectos están comisariados por Jürgen Bock. El título de la muestra evoca el *Hard Rain Tour* de Bob Dylan en 1976. Su paso por Mozambique y la canción homónima reflejan un entusiasmo por un país que vivía en una época de post-independencia que duraría dos o tres años, y que estaría marcada por una euforia utópica, durante la cual se vio a esta nación como un modelo de salvación para todo el continente africano.

Ângela Ferreira nació en Mozambique, pero emigró antes de la independencia, así que no vivió este momento tan especial en la historia de su país. La obra *For Mozambique (Model No.1 of Screen-Tribune-Kiosk celebrating a post-independence Utopia),* de 2008, es un tributo para celebrar dicho acontecimiento. La artista construye una estructura (inspirada en los modelos constructivistas de Gustav Klutsis) para presentar dos filmes: un vídeo de Bob Dylan cantando *Mozambique* y otro de Jean Rouch (realizador francés también invitado a visitar el país en aquella época) de 1977 sobre otra canción *Makwayela*, que pese a su apariencia de documento etnográfico, apela más bien a una retórica socialista típica de la época. Esta es tal vez la pieza más emotiva de la exposición y me arriesgo a decir, del trabajo de la artista. Pese a que opera en el discurso colonialista, poscolonial o incluso neocolonialista, Ferreira ha elegido no hacer obras específicamente sobre Mozambique. Quizás porque se trata de un territorio demasiado cercano. Sólo una obra anterior se basó en este país. *Casa Maputo*, también presente en la muestra, es una obra fundamental en la trayectoria de la artista. Se trata de la primera obra donde mezcla el trabajo escultórico con la arquitectura (en particular, la de la casa), y donde inaugura su discurso conscientemente político.

La exposición presenta también la primera obra de la artista donde la metodología y el pensamiento dan forma por primera vez al camino que seguiría a partir de entonces. *Site and Services*, de 1990, se apropia del título (práctica recurrente de la artista) de un programa social diseñado en Sudáfrica para combatir la urbanización feroz y sin reglas. El gobierno de la Ciudad del Cabo creó un conjunto de infraestructuras de carreteras y alcantarillas para permitir la construcción de favelas con unas mínimas condiciones. La pieza gana cuerpo en un conjunto de esculturas y fotografías. Y es precisamente entre la imagen fotográfica y la escultura que encontramos el significado de la pieza.

La presencia de *Maison Tropical* es crucial en la muestra, esta sirve de entrada y marca la pauta. El título de la obra es, de nuevo, una apropiación, en esta ocasión de los prototipos de habitaciones prefabricadas que el arquitecto francés Jean Prouvé realizó para permitir el acceso a una arquitectura y un diseño en las excolonias africanas. Sólo tres prototipos fueron construidos (en Europa e instalados en África). Con la posterior reivindicación e interés que suscitó el trabajo de este arquitecto, las habitaciones fueron traídas de vuelta a Europa (la Tate Modern expuso hasta abril de este año uno de estos ejemplares recientemente adquiridos y el Pompidou expone otro). La casa, un proyecto utópico más pensado para África, adquirió así un estatuto nómada y, al mismo tiempo, de objeto fetiche que quedó inscrito en los discursos poscoloniales y neocoloniales. La escultura de Ângela Ferreira emula la casa transformada en un contenedor y lugar de paso. Esta contrasta con un conjunto de fotografias que documenta los lugares donde las casas originalmente estuvieron instaladas, y en las cuales es posible visualizar vestigios y ausencias. La artista reitera un discurso fuertemente político a la vez que evoca un complejo universo de realidades.

Vista general de la exposición. A la izquierda *Maison Tropicale,* a la derecha *For Mozambique (Model No.1 of Screen-Tribune-Kiosk celebrating a post-independence Utopia).* Cortesía: Museu Colecção Berardo. Foto: Luís Colaço.

The Street: NEDKO SOLAKOV

LONDON
WHITECHAPEL GALLERY

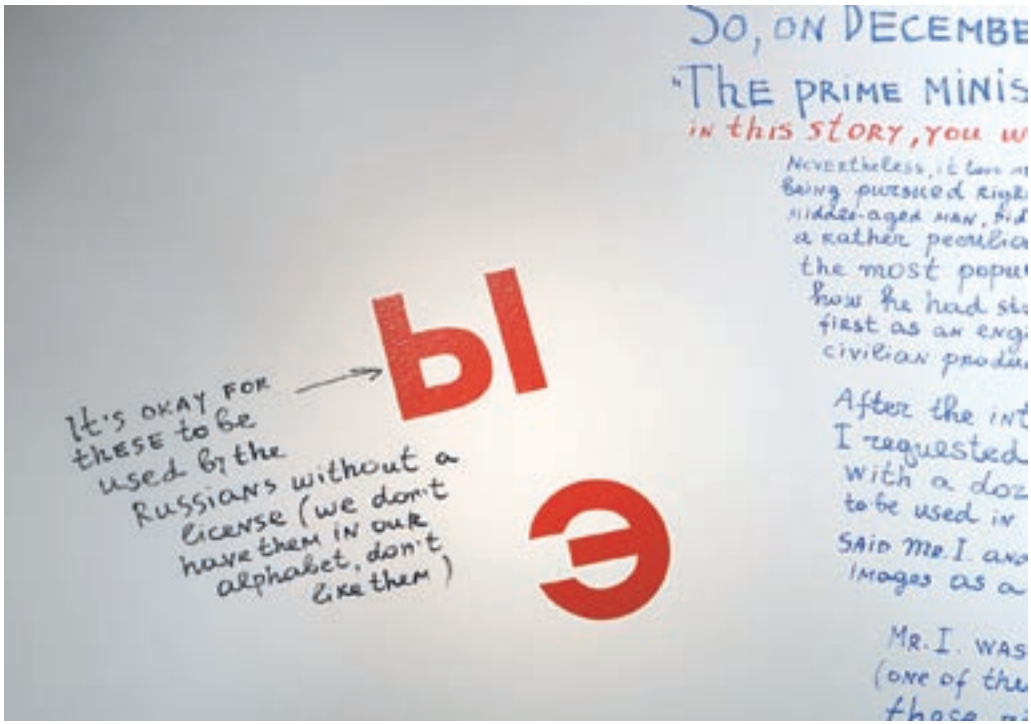
KIKI MAZZUCCHELLI

In the often over-commodified London art scene, projects that challenge traditional notions of display and do not result in exhibitions of finished objects are always refreshing. In many cases, however, these initiatives fail to reach a wider public or to sustain their activities due to lack of institutional or financial support. For this reason, it is very good news that the Whitechapel Gallery is endorsing *The Street*, an off-site, one-year programme of new artist commissions taking place in Wentworth Street, East London. Home to Petticoat Lane Market, where traders sell a plethora of goods ranging from African fabrics, hip-hop CDs and counterfeit Gucci bags, possibly made in China, the street in question is a kind of microcosm of the diverse East End population. From March 2008 to April 2009, each commissioned artist will develop a six-week-long project, using a disused hat shop on an adjacent road as their headquarters, which will also be used to house performances, installations and events.

The Street kicked off this spring with Nedko Solakov's project *A Turnover for Many and a Bit of Luck for One*, for which he created a unique artwork, on display at the headquarters, which will be won by one lucky member of the public. For one year, visitors have the chance to take part in a lottery in which, instead of purchasing a regular ticket, they are invited to buy an item from one of the many stalls in Petticoat Lane Market. The rules are fairly simple: the items purchased must be worth at least five pounds, and they must be subsequently brought into the headquarters, where they will be duly numbered and displayed on shelves. At the end of the year, a trader from the market will be invited to pick the winning number, whereby the winner will get to keep the item, as well as receiving a surprise bonus prize.

When I went to visit *The Street*'s headquarters, the exhibition had only been opened to the public for two days, and there were already almost twenty items neatly displayed on the shelves of a small room. Interestingly, people's choices revealed a range intentions: the person who bought the CD was probably trying to spend as little as possible, the one who bought a toy might have thought that it would make a nice gift for the trader's children and the buyer of the flashy blue gigolo-style pair of shoes probably selected this item as carefully as a curator picking an artwork for an exhibition. A year from now, this installation is likely to resemble a small archaeological display of London's East End. By then, it will also be intriguing to see how many objects originating from a street market give rise to a single art object.

Expanded in time and space, *The Street* is a project whose outcome can only be evaluated next spring. Solakov's work will gradually take shape over the next twelve months, allowing enough time for the visitors, the market traders and the local community to engage with it. The final commission will be on show at the Whitechapel Gallery, which is at present partially closed for a major building expansion. In the meantime, *The Street*'s programmed activities –which also include a website containing critical texts by Lars Bang Larson and by the General Public Agency on the project's broader implications and discussions about similar initiatives– sound very promising. Hopefully, once the expanded building is inaugurated next year, the Whitechapel Gallery will maintain its support for projects of a more experimental nature.



NEDKO SOLAKOV *Discussion (Property)*, 2007,
Courtesy Arndt & Partner Berlin / Zurich and Galleria Continua, San Gimignano / Beijing

The Street: NEDKO SOLAKOV

LONDRES
WHITECHAPEL GALLERY

KIKI MAZZUCCHELLI

En el, a menudo excesivamente consumista, mundo del arte londinense supone una bocanada de aire fresco encontrar proyectos que desafían las nociones expositivas tradicionales y evitan convertirse en muestras de objetos terminados. En muchos casos, sin embargo, estas iniciativas no logran alcanzar al gran público y son incapaces de continuar con sus actividades por culpa de la falta de apoyo económico e institucional. Por ello, es una muy buena noticia que la Whitechapel Gallery esté proporcionando su respaldo a *The Street*, un programa *off-site* de encargos a nuevos artistas, con un año de duración y ubicado en la vecina Wentworth Street, en la zona este de Londres. En esta calle se encuentra el Petticoat Lane Market, donde los comerciantes venden todo tipo de mercancías, desde telas africanas a CDs de hip-hop y bolsos Gucci de imitación posiblemente fabricados en China, y es una especie de microcosmos de la diversa población del East End londinense. Entre marzo de 2008 y abril de 2009, cada artista desarrollará un proyecto de seis semanas de duración, en una sombrerería abandonada que también se utilizará para llevar a cabo performances, instalaciones y otros eventos.

The Street se ha puesto en marcha esta primavera con el proyecto del artista Nedko Solakov *A Turnover for Many and a Bit of Luck for One*, para el que ha creado una obra de arte única, expuesta en la sede del proyecto, que será sorteada entre el público que acuda a verla. Durante un año, los visitantes a la exposición tienen la oportunidad de participar en una lotería en la que, en lugar de comprar un billete normal, se les invita a comprar un objeto de los muchos que están a la venta en los puestos del mercado de Petticoat Lane. Las normas son bastante sencillas: los objetos que compren deben valer al menos cinco libras, y deben llevarlos a la sede del proyecto, donde se les asignará un número y se ordenarán en estanterías. Al acabar el año, se invitará a los comerciantes del mercado a elegir un número, el ganador se quedará con el objeto, además de un premio sorpresa.

Cuando acudí a la sede de *The Street*, la exposición sólo llevaba un par de días abierta al público, y ya había casi veinte objetos en las estanterías de una pequeña habitación. Fue interesante observar cómo las elecciones de la gente parecían revelar diferentes intenciones: la persona que compró el CD probamente quisiera gastarse lo menos posible, mientras que la que compró el juguete quizás pensase que sería un buen regalo para los hijos del comerciante, y la que compró los zapatos azul brillante, estilo gigoló, debió haberlos seleccionado con tanto cuidado como pone un comisario cuando elige las piezas de una exposición. Dentro de un año, es probable que la instalación parezca una pequeña muestra arqueológica del East End de Londres. Para entonces, será interesante ver cuántos de los objetos comprados en un mercado callejero se corresponden con la idea de obra de arte única.

Ampliado en el espacio y el tiempo, *The Street* es un proyecto cuyo resultado sólo podrá observarse la próxima primavera. La obra de Solakov tomará forma a lo largo de los próximos doce meses, dándoles tiempo a los visitantes, a los comerciantes y a la comunidad local para que lo conozcan. El resultado final del encargo que ha recibido este artista se mostrará en la Whitechapel Gallery, que ahora está parcialmente cerrada por ampliaciones. Mientras, las actividades organizadas por *The Street* –que también incluyen una página web con críticas de Lars Bang Larson, textos de la General Public Agency sobre las repercusiones del proyecto, y debates sobre iniciativas similares– parecen muy prometedoras. Si hay suerte, una vez que se inaugure la ampliación de la Whitechapel Gallery, la institución continuará prestando su apoyo a otros proyectos experimentales.

NEDKO SOLAKOV *Fears*, 2006-2007. Cortesía: E. Righi Collection,Italy

CÉLESTE BOURSIER-MOUGENOT: From Here To Ear Recycle Zombiedromes

PARIS
GALERIE XIPPAS

JOANA NEVES

The press release announced that, for its first Céleste Boursier-Mougenot exhibition, the gallery space has been transformed into an aviary, or a bird sanctuary. This hyperbolic statement is also, surprisingly, a euphemism. *From here to ear*, the work in question, is in fact a sculptural habitat for a group of birds. The interaction between the animals and a series of Gibson guitars leaning against a tripod produces a spatialised music, the product of their vital rhythm, which, in turn, is influenced not just by the objects but by the presence of visitors. However, this presentation, which alludes to the most spectacular aspects of the work, summarises a complexity which is present in the relationship between the works, the techniques, the space and the viewer. All of these elements form the works, as the artist (faithful to his early career as a musician and to the decade he spent working with the Pascal Rambert Theatre company) has inserted them into the building of each piece, adapting them to the specific circumstances of the exhibition.

Zombiedrones, 2007. View of the installation. Photo: Frédéric Lanternier. Courtesy: Galerie Xippas

Let us thus travel through the circuit in which we have been assigned the role of activators/receivers of the works in their cautious arrangement. We are welcomed by a gentle blizzard: a group of fans form a square on the wall facing us, provoking a variable draught, or remain mysteriously inert. As we leave, we discover a small screen displaying foliage whimsically moved by the wind. Connected with the image, the fans are powered by a re-codified movement. All that is left of the breeze is its transposition in the space by means of movement, electricity and the image; to use technical language, it exists by means of the transposition from video to audio, through a system of electronic modulators.

Like natural breezes, which are empirically absent, the word and the text are split in two by means of recorded correspondences with the next installation, which unfolds on either side of the staircase, and where several loudspeakers play a chant composed by the artist, inspired by the well-known scene from Homer's *Odyssey*, in which Ulysses, tied to a mast, is forced to listen to the mermaids singing. In a time in which it is fashionable to limit resources, in a nostalgic echo for conceptual art, it is incredible to be faced with such an extreme example: a few columns and a text, at the top of the stairs, untangle an intricate fabric of relationships which is prolonged in a reverberation of meanings. The artist alludes to the pregnant singer who breathlessly sang the song, to the stairs she walked up to reach the recording studio, conveying the idea that the memory and the recording are superimposed on the origin (an event held captive by time and doomed to disappear –or, rather, could it be an event which cannot appear?). By reversing the initial reference, a man tied to a mast and the open musical source, the artist turns the scene into a column bound to a wall with a listener; thus, he turns the scene around, turning it into a representation of the world as the echo of a series of monadic events, whose existence takes the form of immediate reverberation and translation. Or, as T. S. Elliot confirms in his masterful poem *The Love Song of J. Alfred Prufrock:* "I have heard the mermaids singing, each to each" .

To see, to hear, to feel, is to translate. But the translation itself also undergoes a transposition of the senses; *Zombiedrone* is a piece consisting of a plasma screen playing television channels, through a teledifusion system for physiological appropriation which distorts the image (the video signal is received by an audio device), revealing, instantly, the kiss, the presenter and the footnotes as Pavlovian stimuli whose dimension goes beyond rational information.

Perhaps, the fact that the gallery has been reduced to an aviary is not a hyperbole or a euphemism. The birds, confronted by our presence, activate this multi-scale circuit, where the "infra-thin" takes over the porousness of even our most minimal perceptions.

CÉLESTE BOURSIER-MOUGENOT: From Here To Ear Recycle Zombiedromes

PARÍS
GALERIE XIPPAS

From here to ear, 2008. Vista de la instalación. Foto: Frédéric Lanternier. Cortesía: Galerie Xippas

JOANA NEVES

La nota de prensa anuncia que, para la primera exposición de Céleste Boursier-Mougenot, el espacio de la galería se ha transformado en aviario, o refugio para las aves. Se trata de una hipérbole que también es, curiosamente, un eufemismo. *From here to ear*, la obra a la que se alude, es de hecho un hábitat escultórico para un grupo de pájaros. La interacción de los animales con guitarras Gibson apoyadas sobre un trípode, produce una música espacializada, producto de su ritmo vital que, a su vez, es afectado no sólo por lo objetos sino también por la presencia de los visitantes. Sin embargo, esta presentación que alude a su parte más espectacular, resume una complejidad que está presente en las relaciones entre las obras, las técnicas, el espacio y el espectador. Todos estos elementos constituyen las obras, pues el artista (fiel a sus inicios como músico y a una década de trabajo como compositor junto a la compañía del Teatro Pascal Rambert) los ha introducido en la construcción de cada pieza y adaptado a las circunstancias específicas de la exposición.

Recorramos pues el circuito en el que se nos ha otorgado el papel de activadores/receptores de las obras en su cautelosa disposición. Nos recibe una leve ventisca: un conjunto de ventiladores forman un cuadrado en la pared opuesta provocando una brisa variable, o quedan misteriosamente inertes. Descubrimos, al salir, una pequeña pantalla exhibiendo un follaje que se mueve a los caprichos del viento. Unidos a la imagen, los ventiladores son accionados por un movimiento recodificado. De la brisa, queda sólo su transposición en el espacio a través del movimiento, de la electricidad o de la imagen; dicho en un lenguaje técnico: a través de la transposición del vídeo al audio, mediante un sistema de moduladores electrónicos.

Tal como ocurre con la brisa natural, empíricamente ausente, la palabra y el texto se desdoblan mediante correspondencias diferidas en la siguiente instalación que se despliega a los dos extremos de la escalera y donde varios altavoces difunden un canto que el artista creó, inspirado en la conocida escena de *La Odisea* de Homero, en la cual Ulises debe escuchar, atado a un mástil, el canto fatal de las sirenas. En una época en la que está en boga la reducción de medios, aludiendo a un eco nostálgico del arte conceptual, es increíble encontrarnos de frente con tal extremo: unas cuantas columnas y un texto, en el tope de la escalera, deshilan un intrincado tejido de relaciones que se prolonga en una reverberación de significados. El artista alude a la cantante embarazada y jadeante que interpretó la canción, a las escaleras que ella misma subió para llegar al estudio de grabación, dándonos a entender que la memoria y la grabación se sobreponen al origen (un acontecimiento preso en el tiempo y relegado a la desaparición –o mejor, ¿de imposible aparición?). Al invertir la referencia inicial: un hombre atado a un mástil y una fuente musical libre, convierte la escena en una columna presa a una pared con un oyente, así se revierte la escena en una representación del mundo como eco de una serie de acontecimientos monádicos, cuya existencia es la reverberación y la traducción inmediatas. O, tal como confirma T. S. Elliot en el magistral poema *The Love Song of J. Alfred Prufrock:* "I have heard the mermaids singing, each to each" [He oído allí cómo, entre ellas, se cantan las sirenas].

Ver, oír, sentir, es traducir. Pero también la traducción se somete a la transposición de los sentidos; *Zombiedrome* es la pieza que consiste en una pantalla de plasma que recibe canales de televisión, interpretados a través de un sistema de apropiación fisiológica de teledifusión mediante la cual se distorsiona la imagen (la señal de vídeo es captada por un dispositivo de audio), revelando el instante, el beso, el presentador, el texto a pie de página como estímulos pavlovianos cuya dimensión sobrepasa la información racional.

Tal vez, la reducción de la galería a un aviario no sea una hipérbole o un eufemismo. Los pájaros, ante nuestra presencia, activan este circuito en varias escalas donde lo "infra-leve" se apodera de la porosidad de nuestras más ínfimas percepciones.

Animation Geopolitics

VIGO
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (MARCO)

CHUS MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ

Xeopolíticas da animación –produced in partnership with the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, in Seville, where it was presented– takes as its starting point the premises found in the post-modern discourse regarding the close connection between the concepts of culture, territory and politics. The show's curator, Juan Antonio Álvarez Reyes, takes, among others, the ideas expressed by intellectuals such as Walter D. Mignolo and Fredric Jameson to develop an exhibition which delves into the foundation and formation of the current world, the legacy of modernity, also described by Mignolo as a "modern or colonial world system", in an attempt to examine its political, military, informative, cultural and economic structures, as well as the racial considerations we have inherited, by means of an analysis of the languages built by animation techniques, as displayed in a series of productions by creators from all over the world. The ground floor of the Vigo museum houses more than sixty pieces whose chronological and geographic diversity permits the viewers to witness these geocultural and geopolitical factors, emphasising the various processes connected by conflicts and by the different ways of interpreting and communicating these conflicts.

The different sections of the exhibition confirm the constant factors which, up to the present day, have gradually transformed the way of understanding world relations and cultural differences in the context of globalisation. Cristina Lucas's world map serves as a diachronic preamble to the composition of the world we know, as a mechanism which introduces us conceptually to the union and relationship of territories and, therefore, to their conflicts also, an issue which is likewise examined by artists such as Narda Alvarado, with her piece *Construcción de ideas*. We thus observe how, in this global interrelation, artists attempt to lend visibility to various political and social actions with regard to territory from a critical and intensely activist perspective which is shared by many of the artists whose work is on display, including Andreas Schulenburg & Jonas Fromm, Gabriel Acevedo and Adel Abdessemed, with their pieces on the abuse of power. In this way, a variety of problems are presented, including migratory movements, ecology, consumerism, imperialism, gender and sex, all of which can be found in the work of Kara Walker; those which stem from the frailty of contemporary individuals, can be seen in the work of artists such as Nathalie Djurberg; and the need to create new paradises, such as the tourist destinations of Kolkoz.

The exhibition responds to the desire to present a range of centres of action from which to deconstruct and reinterpret the various frontiers which exist between aesthetics, in the form of the languages of image and movement. A continuous succession of pieces ranging from the most contemporary works by Gili Dolev, Joji Koyama, Carlos Amorales, Emotive Project and Curro González, to pioneering productions by Segundo de Chomón, Berthold Bartosch, Lotte Reininger, Kenzo Masaoka and Norman McLaren, are presented in an attempt to continue expanding the critical and creative perspective provided by the world of animation.

WARNER BROTHERS - BOB CLAMPET *Private SNAFU-Bobby Traps*, 1944. 16mm animation transferred to DVD.
Courtesy: Ignacio Benedeti Cinema, A Coruña

Geopolíticas de la Animación

VIGO
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (MARCO)

CHUS MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ

Para *Xeopolíticas da animación* –coproducida junto al Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla donde fue presentada– se parte de presupuestos presentes en la configuración del discurso postmoderno que reflexionan en torno a la estrecha conexión entre cultura, territorio y política. El comisario de la muestra, Juan Antonio Álvarez Reyes, retoma, entre otras, las ideas expresadas por pensadores como Walter D. Mignolo y Fredric Jameson para desarrollar una exposición que profundiza en la constitución y formación del mundo actual heredado de la modernidad, también denominado por Mignolo como *sistema mundo moderno o colonial*, y aspira a evidenciar las configuraciones de carácter político, militar, informativo, cultural, económico o las consideraciones raciales que hemos heredado, empleando para este análisis los lenguajes construidos por las técnicas de la animación, presentando producciones realizadas por creadores de los cinco continentes. De este modo, la planta baja del museo vigués acoge más de sesenta propuestas que responden a una heterogeneidad cronológica y geográfica que permite recorrer estos determinantes geopolíticos y geoculturales, subrayando los diferentes procesos conectados por los conflictos y las diversas formas de su lectura y transmisión.

Las diferentes escalas de este recorrido verifican esas constantes que han ido transformando hasta la actualidad la forma de entender las relaciones mundiales, las diferencias culturales en el marco de un mundo globalizado. El mapamundi de Cristina Lucas sirve de preámbulo diacrónico de la composición del mundo que conocemos, ese ensamblaje que nos introduce conceptualmente en la unión y relación de territorios y, por lo tanto, de sus conflictos, algo que también abordan artistas como Narda Alvarado con su pieza *Construcción de ideas*. Observamos así cómo en esta interrelación global hay un intento de los creadores por visibilizar las diferentes actuaciones –políticas y sociales– sobre el territorio desde una perspectiva crítica y de fuerte activismo, mirada que comparten muchos de los artistas presentados, caso de Andreas Schulenburg & Jonas Fromm, Gabriel Acevedo y Adel Abdessemed respecto a los abusos del poder. Quedan de este modo reflejadas diferentes problemáticas como los movimientos migratorios, la ecología, el consumismo, el imperialismo, el género y el sexo, vigentes en los trabajos de Kara Walker, o que aluden a la fragilidad del sujeto contemporáneo, a través de autores como Nathalie Djurberg, o la necesidad de procurar nuevos paraísos, como los destinos turísticos de Kolkoz.

EXTRAMÜCADELE *The Forest of Peace,* 2004. Animación Flash. Cortesía del artista

La exposición responde al deseo de evidenciar múltiples ejes de acción desde los que fracturar y releer las diferentes fronteras que también entre estética y contenido se han ido sucediendo, ejemplificados en los lenguajes de la imagen y del movimiento. Una continua sucesión de creaciones que van desde los más actuales Gili Dolev, Joji Koyama, Carlos Amorales, Emotive Project y Curro González, hasta llegar a los pioneros representados por Segundo de Chomón, Berthold Bartosch, Lotte Reininger, Kenzo Masaoka y Norman McLaren, con el deseo de seguir expandiendo esa diagonal creativa y crítica que refleja el mundo de la animación.

Surreal Things

BILBAO
GUGGENHEIM MUSEUM

I.M.GONZALEZ

Co-produced by the Victoria and Albert Museum, the exhibition *Cosas del Surrealismo* will be on display at the Guggenheim Museum, in Bilbao, until September. The show presents the connections established by surrealism between the art market and artistic production, bringing them together in a race which is ongoing and unstoppable. The re-examination of this far from negligible subject begins in this exhibition with a study of the collaborations between important Surrealist figures and the Russian Ballets of Serguei Diaghilev. In contrast, we find a text by André Breton in which he protests against the commercialisation of art.

Despite this small aside by Breton in favour of an alleged and necessary serenity, the exhibition is no more than the greatest act of commercialisation of art ever displayed based on an art movement. It attempts to export to the present time a concept which gave rise to controversy even in its beginnings. However, bringing the entire development to contemporary society has done no more than suggest a new interpretation of concepts and symbols, in the context of a culture which has become a product, where even the market has become a form of merchandise. This new culture has its origins in some of the works on show at the Guggenheim in Bilbao. We find design objects, such as furniture, mannequins and jewels, all of which are objects of desire, consumed not because of their function but because of their nature. These objects, whilst symbolising a unifying culture within the global market, are far from the social reality on which it is founded.

SALVADOR DALÍ & EDWARD JAMES *Sofá en forma de los labios de Mae West*, 1938.
The Trustees of The Edward James Foundation. Courtesy: Guggenheim Museum Bilbao.

However, the journey through the exhibition provides a very specific reward, which is that it manages to lend an artistic dimension to the objects. Texts, drawings, stage sets, jewels, dresses and a range of ornaments are unfolded in an eventful journey which, however, is inopportune. Neither the sculptures by Marcel Duchamp nor the images by Cocteau nor the paintings by René Magritte and Yves Tanguy, or even the table by Meret Oppenheim quite come together in the space used by the show's curator in the museum. The exhibition has been organised into five spaces, for ballet, objects, the illusory interior, strange nature and the exhibition of the body, thus making it impossible to perceive the pieces in an overall way, and leaving free spaces in which to lament the pieces which have been left out of the show.

In any case, the exhibition gives visitors a chance to delve into a world where the impossible seems to become real and where reality is lacking in meaning. A chance to see pieces on display for the first time, and such unique areas as the boutique in Paris of the great couturier Elsa Schiaparelli. Visitors will be amazed and delighted by these pieces and objects, the maximum exponent and incarnation of luxury, wealth, extravagance and, above all, glamour and boldness. A whim with which to remember how much we enjoy living, how much we enjoy surrounding ourselves with shining lights, decorations and ornaments, despite being aware of the fact that they have no other use than the pleasure we derive from watching them.

Cosas del surrealismo

BILBAO
MUSEO GUGGENHEIM

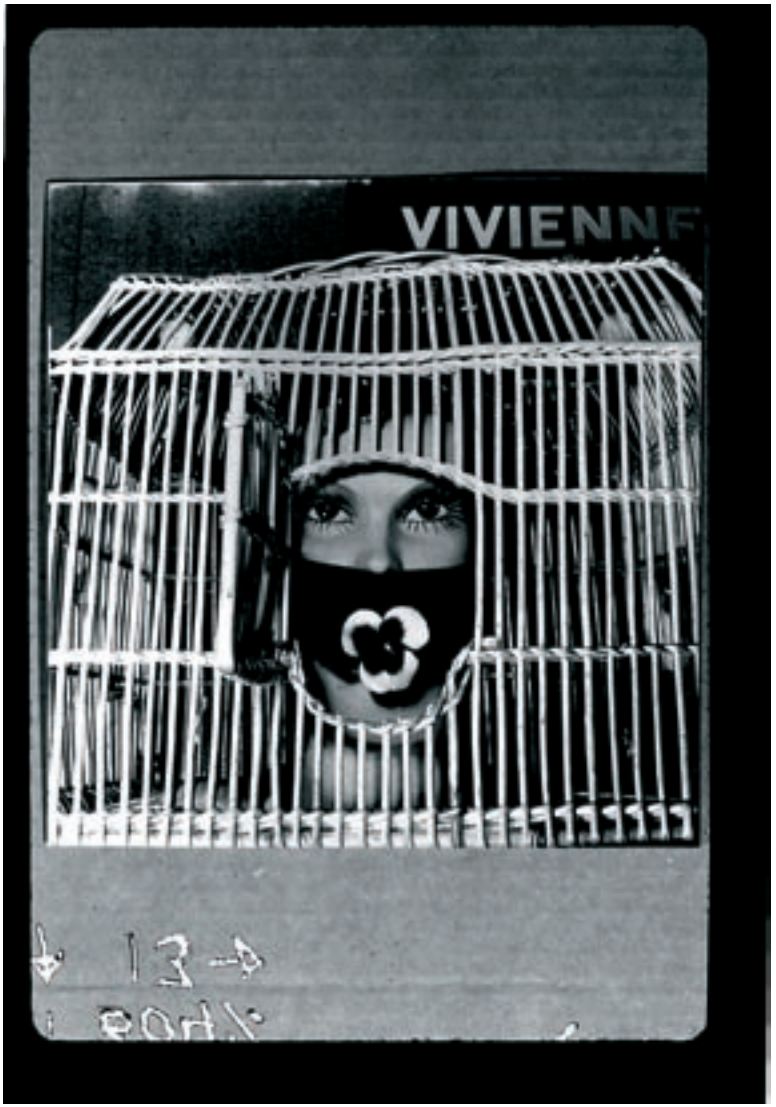
I.M.GONZALEZ

Coproducida por el Victoria and Albert Museum, la exposición *Cosas del Surrealismo*, puede verse en el Museo Guggenheim de Bilbao hasta el mes de septiembre. La muestra desvela las asociaciones que dicha corriente estableció entre mercado y producción artística, uniendo ambos campos en una carrera que ha llegado imparable hasta nuestros días. La relectura de este nada desdeñable tema arranca en el recorrido de la exposición a través de las colaboraciones entre destacadas figuras del surrealismo y los Ballets Rusos de Serguei Diaghilev. Como contrapunto descubrimos a un André Breton que en uno de sus textos clama contra la mercantilización del arte.

Pese a este pequeño guiño que lanza Breton en pro de una supuesta y necesaria serenidad, la exposición no es sino el mayor alarde de mercantilización del arte que se haya podido exponer a través de una corriente artística. Un esfuerzo de exportar hasta nuestros días un concepto que ya en sus comienzos resultó polémico. Sin embargo y trasladándolo a las sociedades contemporáneas, todo ese desarrollo no ha causado sino una nueva noción de conceptos y símbolos donde la cultura se ha convertido en producto y el propio mercado en mercancía. Esta nueva cultura tiene sus orígenes en parte de las obras que se exponen en el Museo Guggenheim Bilbao. Encontramos objetos de diseño como muebles, maniquíes o joyas. Objetos todos ellos de deseo que son consumidos por el simple hecho de que lo son y no por su utilidad. Objetos que, a la vez que simbolizan una cultura unificadora dentro de un mercado mundial, está muy lejos de la realidad social sobre la que se sostiene.

El viaje sin embargo tiene un retorno muy específico que no es sino el conseguir que los objetos de uso adquieran una dimensión artística. Textos, dibujos, decorados, joyas, vestidos y ornamentos varios se despliegan en un azaroso recorrido que sin embargo resulta infortunado. Ni las esculturas de Marcel Duchamp ni las imágenes de Cocteau ni las pinturas de René Magritte o Yves Tanguy, ni la propia mesa de Meret Oppenheim se articulan en el espacio que la comisaria de la exposición, Ghislaine Word, ha dispuesto en el Museo. Una disposición en cinco espacios, a saber el ballet, el objeto, el interior ilusorio, la naturaleza extraña y la exhibición del cuerpo, que anula la posibilidad de percepción global de las piezas, dejando espacios libres para añorar aquellas obras que han sido omitidas en la exposición.

En cualquier caso, se ofrece la posibilidad de adentrarnos en un mundo donde lo imposible parece hacerse real y la realidad convertirse en deudora de significado. Una oportunidad para ver piezas jamás expuestas y apartados tan singulares como la boutique de la gran modista Elsa Schiaparelli en París. Piezas y objetos que provocan la sonrisa y el asombro del espectador como máximos exponentes y encarnación del lujo, el dinero, el derroche y, sobre todo, el glamour y el atrevimiento. Un antojo para volver a recordar lo mucho que nos gusta vivir y rodearnos de brillo luminoso, adorno, decoración, pese a saber que no tienen ninguna utilidad más allá del placer que nos ofrece su contemplación.



DENISE BELLON *Maniquí de André Masson*, 1938. Cortesía Alex Novak y Museo Guggenheim Bilbao

Parangolé: Fragments of the 1990s Brazil, Portugal, Spain

VALLADOLID
PATIO HERRERIANO MUSEUM

CHEMA GONZÁLEZ

In 1964, the Brazilian artist Helio Oiticica coined the neologism *parangolé* to refer to a new experience between the visual object and the viewer. *Parangolé* is a shapeless sculpture which, by means of a spontaneous relationship with the bearer, offers an open field of experiences. The individual himself, who Oiticica calls *participator*, is the one to lend the object its purpose, and, in doing so, perceives a multiple reality founded on the return of the colloquial, of ecstasy, dance, movement and the body. Neither a garment nor a standard, *parangolé* is the situation which activates the individual.

A sense of uncertainty and lack of definition surrounds this exhibition, curated by Spain's David Barro and Brazil's Paulo Reis. This is because it is not only a large-scale exhibition, but also an enormous editorial project comprising three volumes in which, in the style of a vade mecum, a large number of critics and curators examine a significant selection of Portuguese, Spanish and Brazilian artists whose work has become known, to different degrees, during the last decade. The exhibition, on the other hand, presents fragments of this narrative in the monumental space of the Patio Herreriano, in a set-up which is defined by the affinities and relationships between the selected works, although with a structure which may be too weak to sustain such a large show. However, there are many reasons to justify the choice of Brazil, Portugal and Spain. On the one hand, on a critical level, the three countries represent periphery contexts in the narrative of modernity; although they also represent its historicism, with the celebration of the Portuguese court's arrival in Brazil, and even its institutional dimension, in the form of the connection with *The Real Royal Trip*, by Harald Szeemann, and *Identidades críticas,* by Mariano Navarro, both of which were made in Patio Herreriano, and with which it shares some elements, both because they carried out uncategorised collective approaches to the 1990s and because they presented Brazilian and Spanish artists together; however, the truth is that the connection, and its relevance, is not clearly resolved.

In contrast, the perception of the show changes drastically when it moves from the conventional exhibition model to the biennial format. At this point, a diffuse, multi-dimensional and low intensity narrative emerges, presenting, discreetly and with several strikingly good choices, without making any attempts at historifying or being overly explicit, a first cartography of the three artistic geographies, which share, as with so many others, critical discourses, models and strategies. This is the case in the room devoted to *Naturaleza,* in which Eder Santos, Daniel Canogar, Caio Reisewitz and Montserrat Soto perceive nature as a stronghold of the artificial, whilst Lia Chaia and Cao Guimarães, among others, delve into an approximation of the most nostalgic Tropicalism on the basis of visual identity and feelings. In the room devoted to *Tiempo-Espacio,* the device for bureaucratic power by Santiago Sierra contrasts with the creation of fiction by means of perpetual movement carried out by Dora García, as well as with the cinematic archaeology of Mateo Maté, the suspended action by Nuno Cera and Filipa César, and the aceleration of its reinterpretation, in the work by João Onofre. A play of mirrors and contrasts which, alongside other reflections on the notion of the double and the crisis of the contemporary individual, is repeated throughout the show, in such formidable spaces as the cloister.

ALICIA MARTÍN *Dislexia*, 2002. Courtesy: Patio Herreriano Museum.

Parangolé: Fragmentos de los 90 Brasil, Portugal, España

VALLADOLID
MUSEO PATIO HERRERIANO

CHEMA GONZÁLEZ

En 1964, el artista brasileño Helio Oiticica acuñó el neologismo de *parangolé* para referirse a una nueva experiencia entre el objeto plástico y el espectador. El *parangolé* es una escultura informe que, a través de una relación espontánea con el portador, ofrece un campo abierto de vivencias. El propio sujeto, llamado *participador* por Oiticica, es quien dota de función al objeto y, en este agenciamiento, percibe una realidad múltiple a partir del retorno de lo popular, el éxtasis, la danza, el movimiento, el cuerpo. Ni vestido ni estandarte, el *parangolé* es la situación que activa el sujeto.

Un principio de indefinición e incertidumbre similar rodea a esta exposición, comisariada por el español David Barro y el brasileño Paulo Reis. Y es que se trata tanto de un ingente proyecto editorial como de una exposición a gran escala. El proyecto editorial son tres volúmenes en los que, a modo de vademécum, un nutrido grupo de críticos y comisarios analiza una amplia e importante selección de artistas portugueses, españoles y brasileños cuyo trabajo comenzó a despuntar en la pasada década a diferentes velocidades. La exposición, por su parte, presenta fragmentos de este relato a lo largo del monumental espacio del Patio Herreriano, en un montaje dominado por las afinidades y correspondencias entre los trabajos seleccionados, pero quizá con un esqueleto demasiado endeble como para sustentar una muestra de tales dimensiones. Existe, no obstante, una multitud de argumentos elegidos para justificar el porqué de Brasil, Portugal y España. Por un lado, el crítico, los tres países representan contextos periféricos en la narrativa de la modernidad; aunque también el historicista, la conmemoración de la llegada de la Corte portuguesa a Brasil; e incluso el institucional, la conexión con *The Real Royal Trip* de Harald Szeemann e *Identidades críticas* de Mariano Navarro, ambas realizadas en Patio Herreriano y con las que, tanto por ensayar aproximaciones colectivas sin etiquetas a los 90 como por presentar en conjunto a artistas españoles y brasileños, tienen aspectos en común; pero lo cierto es que la conexión, y la pertinencia de esta, no se encuentra resuelta de manera clara.

Muy distinta, en cambio, es la percepción de la muestra cuando se vira del modelo de exposición de tesis al formato bienal. Aparece entonces un relato difuso, múltiple, de baja intensidad que, sin historizar ni explicitar, presenta, con discreción y también con algunos notables aciertos, una primera cartografía de tres geografías artísticas que comparten entre sí, como con tantas otras, discursos, modelos y estrategias críticas. Tal es el caso de la sala dedicada a la *Naturaleza,* en la que Eder Santos, Daniel Canogar, Caio Reisewitz y Montserrat Soto perciben lo natural como reducto de lo artificial, mientras que Lia Chaia o Cao Guimarães ensayan una aproximación al tropicalismo más nostálgico a partir de la identidad y la sensación visual. En la sala dedicada al *Tiempo-Espacio,* el aparato de poder burocrático de Santiago Sierra contrasta con la creación de ficción a partir del movimiento perpetuo de Dora García, pero también con la arqueología cinematográfica de Mateo Maté, la suspensión de la acción de Nuno Cera y Filipa César y la aceleración de su reinterpretación en João Onofre. Un juego de espejos y contrastes que, con otras reflexiones respecto al doble y a la crisis del sujeto contemporáneo, se repite a lo largo de toda la muestra en algunos espacios tan formidables como el claustro.

Vista parcial de la exposición. Cortesía: Museo Patio Herreriano.

JOSEPH BEUYS: Multiples

VALENCIA
INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN (IVAM)

Dissemination and vital space

Schlitten, 1969. © Joseph Beuys, VEGAP

JUAN S. CÁRDENAS

I could use this brief space to rant about the flaws in the set-up, the almost trivial presence of the videos, the mistake of placing the sledge and the boxes of wine on some horrible white pedestals, the terrible idea of putting some of the multiples in glass urns. I could, basically, bitterly complain about the distance between the poor execution of the concept of this exhibition (although, on the other hand, the naiveté of its didactic spirit is equally questionable) and the pretentious, completely lacking in irony, tone with which the artist himself is quoted on one of the walls: "If you have all of my multiples, you have all of me". The richness and complexity of art carried out in the context of systematic ritualisations, aimed at the unleashing of spiritual, social, aesthetic and sacred forces, which are repressed in the contemporary world, in other words, the chance to see Beuys in action is reason enough, not just to ignore, but to locate the curatorial flaws mentioned above in the actual development of a series of works in constant expansion; works which are, as Christoph Schreier says in the catalogue, undergoing a long-term liberation phenomenon. The fact is that, unlike most contemporary art, Beuys's remains do not suffer the crushing over-determination which curatorship often exercises in its manufacturing of interpretation contexts. In other words, in this case the pieces condition the show's curatorship –to the extent that it is reduced to a mere excuse–. On the one hand, this sort of aporetic view of the concept, where the bareness of the idea and the message coexist with a vital-mortal concept, which could be described as the thermo-dynamics of the piece of art and, therefore, also of the process of dissemination of the multiples –a process which excludes any sort of thematic structuring device, and which, at most, admits the postulation of discrete magnetic fields, whether formal or ideological–, defies any attempt at museistical cooling.

Somehow, Beuys always finds a way to avoid being at the centre of his actions, to conceal his presence as the entity which produced the pieces. Action: something which is initiated by the artist as an event which becomes present in all of its effects, unfocusing, changing its signs and shapes. The multiples are events. And in that sense, it is worth mentioning *Schlitten* (1969), one of his best-known pieces: a sledge on which lie a felt blanket and a torch. The object of art is, in the most literal sense, a simple vehicle, one which does not cause pollution and is within everyone's reach; and, in the case of an emergency, we have a source of light and one of natural heat. However, as Beuys was well aware, the object-action which is *staged* in order to convey a set message, ultimately becomes more than its supposed "content", so that its function as a vehicle does not reduce it to a mere disposable receptacle, the physical hardware in which the virtual software would be inserted. There is a sort of implicit ecology in this understanding of the object, as if it says "this thing *carries* a message, but this thing *is* the message, and one cannot be parted from the other; if you throw one of them away, you throw them both away". Therefore, each object matters, they are all carrying a message, they are all a process to be considered by its viewers. For Beuys, the object has the capacity to communicate with our body, it can listen to us, it sees us, it understands us, and, ultimately, it is capable of establishing contact with other objects. Here, we can speak of animism in its most primitive sense. The multiples, like living things, animals in the sad zoo set up by the IVAM, defy, as Beuys did while he was alive, the logic of catalogue, museums and shows for the whole family.

JOSEPH BEUYS: Múltiples

VALENCIA
INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN (IVAM)

Diseminación y espacio vital

JUAN S. CÁRDENAS

Podría usar este breve espacio para despotricar de las carencias del montaje, de la presencia casi anecdótica de los vídeos, del desacierto a la hora de instalar el trineo y las cajas de vino sobre unos horribles pedestales blancos, de la pésima idea de meter algunos de los múltiples en urnas de cristal. Podría, en fin, lamentarme amargamente al apreciar la brecha entre la pobre ejecución del concepto curatorial (tan discutible, por otro lado, en la ingenuidad de su espíritu didáctico) y el tono pretencioso, exento de cualquier atisbo de ironía, con que se cita al propio artista en una de las paredes: "Si tenéis todos mis múltiples, me tenéis a mí entero". La riqueza y la complejidad de un arte practicado como un ámbito de ritualizaciones sistemáticas, destinadas al desencadenamiento de las fuerzas espirituales, sociales, estéticas y sagradas, reprimidas en el mundo contemporáneo, en otras palabras, la oportunidad de ver en acción a Beuys es un motivo de sobra, no para pasar por alto, sino para situar las carencias curatoriales antes mencionadas dentro del propio desarrollo de unas obras en constante expansión, involucradas, como afirma Christoph Schreier en el catálogo, en un fenómeno de liberación de energía a largo plazo. Y es que, a diferencia de lo que ocurre con la mayor parte del arte contemporáneo, los restos mortales de Beuys no sufren la aplastante sobre-determinación que la curaduría ejerce a menudo en la fabricación de los contextos de lectura. Dicho de otro modo, en este caso son las piezas las que condicionan la curaduría –incluso hasta el punto de reducirla a una mera excusa–. Por un lado, esa especie de presentación aporética del concepto, donde la desnudez de la idea y el mensaje conviven con un aspecto vital-mortal, que podríamos describir como una termodinámica del objeto artístico, y por otro, el proceso de diseminación de los múltiples –un proceso que excluye cualquier noción de eje temático articulador y que a lo sumo admite la postulación de discretos campos magnéticos, ya sean formales o ideológicos–, desafían cualquier intento de enfriamiento museístico.

Evervess II, 1968. © Joseph Beuys, VEGAP

De algún modo, Beuys siempre se las arregla para no estar en el centro de sus acciones, para escamotear su presencia como ente originario de las mismas. La acción: algo que el artista pone en marcha –la conjugación es intencional– como un acontecimiento que se hace presente en todos sus efectos, descentrándose, cambiando de signos y de formas. Los múltiples son acontecimientos. Y en ese sentido, vale la pena destacar *Schlitten* (1969), una de sus piezas más conocidas: el trineo sobre el cual hay una manta de fieltro y una linterna. El objeto de arte es, en el sentido más literal, un vehículo de viaje sencillo, no contaminante y al alcance de cualquiera; y en caso de emergencia, contamos con una fuente de luz y otra de calor natural. No obstante, como bien lo sabía el propio Beuys, el objeto-acción *puesto en escena* para transmitir un mensaje determinado en últimas da siempre algo más que el supuesto "contenido", así que su función vehicular no lo reduce a ser un mero receptáculo desechable, un hardware físico en el cual se insertaría el software virtual. Hay una especie de ecología implícita en esta concepción del objeto: como si dijera "esta cosa *lleva* un mensaje, pero esta cosa *es* también el mensaje y éste no se puede separar de aquella, si tiras una cosa tiras la otra". Con lo cual, cada objeto importa, cada objeto está cargado, cada objeto es un proceso que merece nuestra consideración. El objeto para Beuys está dotado de una capacidad de interlocución con nuestro cuerpo, nos escucha, nos ve, nos entiende, y en últimas es capaz de establecer contacto con otros objetos. Podemos hablar de animismo en un sentido muy primitivo del término. Y en tanto cosas vivientes, como animales en el zoológico triste que ha montado el IVAM para ellos, los múltiples se resisten, tanto como en vida se resistió el propio Beuys, a la lógica del catálogo, del museo y la exposición para toda la familia.

JUDITH BARRY

SALAMANCA
DA2

SANTIAGO B. OLMO

Under the title *Body without Limits,* the DA2 in Salamanca is presenting the work of Judith Barry, with a selection of very different pieces, both in terms of their subject matter, and their spatial approaches and visual registers.

In fact, the distinguishing feature in the work by Judith Barry (Columbus, Ohio, 1954) is the absence of a recognisable style, and, at the same time, the use of a measured complexity in her ideas regarding exhibition, in which she interrelates a great number of levels of interpretation and visual devices. Each new work carries out a cultural and visual approach to a context, and requires the viewer to take an active and reflexive part in the piece; her installations demand more than just a stroll around them, they require an awareness of experience and events. Their aim is not to emphasise the spectacular, but to use it to reinforce the ideas, meanings and experiences displayed in the pieces. The building of space tends not so much to surprise as to internally remove the viewer, in order to communicate the idea that visuality is not a passive role, and that it is necessary to recover the elements connected to the discovery that visuality experientially rejoices in the body and in thought. Her pieces are the result of the meticulous building of a spatial scheme which must correspond to the scheme of visual understanding, although not in a literal way, but in a derivative, analogue and symbolic way. This is why the architectural recreation of the projection space is so important.

The inclusion of a five-section screen in the shape of a T in *Consigned to the Border: the terror and possibility in the things not seen* (1997) carries out the function of creating a new dimension of landscape through a movement between the natural and the artificial, and invites the viewer to go through the several simultaneous screening which metaphorically rebuild the journey through the border separating Mexico from the United States, between San Diego and Tijuana, where the footage was recorded. In another piece, *Voice Off* (1998), two simultaneous screenings on the two sides of a wall must be interpreted and connected to one another through the movement of the viewer through the screen, covered by a curtain which subtly conceals the way.

In *The Work of the Forest* (1992), which connects African colonial fantasies with the art-nouveau world, three synchronised screenings are projected onto three rounded folding screens made out of white translucent cloth. The resulting circular effect of the camera is emphasised by the movement of the images, while the spectator can go in or out of the spaces between the screens, but cannot watch all three films at the same time.

An especially noteworthy piece in this sense is *Study for the Mirror and Garden* (2003), produced originally for the Centro Guerrero, in Granada. Here, taking as her starting point the finding of hidden meanings in the writings of converts in Renaissance Spain, and taking inspiration from the description of a feast enjoyed by Lorca, Buñuel and Dalí during a visit to Granada, she draws a double story of relationships, typologies and characters, which can be seen through mirror-walls which resemble the enclosure of a villa. Despite the references to Granada, the general atmosphere of the piece seems to have more to do with the Central European atmosphere of intrigue, so often described in German by Jewish writers from the first third of the 20th century.

Barry's work cannot be interpreted quickly and easily; she seeks in the viewer's gaze an effort to understand, and it that is, is not always what one sees.

Study for Mirror and Garden, 2008. Courtesy: Judith Barry and Galerie Hubert Winter, Vienna. Photo: David Arranz

JUDITH BARRY

SALAMANCA
DA2

SANTIAGO B. OLMO

Bajo el título de *Cuerpo sin límite* el DA2 de Salamanca aborda el trabajo de Judith Barry con una selección de piezas muy diversas tanto en cuanto a temáticas como a planteamientos espaciales o registros visuales.

De hecho, lo que caracteriza el trabajo de Judith Barry (Columbus, Ohio, 1954) es la ausencia de un estilo reconocible y, a la vez, el empleo de una calibrada complejidad en la idea de exhibición, interrelacionando una gran variedad de niveles de lectura así como de dispositivos visuales. Cada nuevo trabajo es una aproximación cultural y visual a un contexto, y requiere del espectador una participación activa y reflexiva: más allá de un movimiento deambulatorio, sus instalaciones exigen la conciencia de una experiencia y una vivencia. Su objetivo no es recalar en lo espectacular, sino utilizarlo para reforzar ideas, significado y experiencia de las obras: la construcción del espacio tiende no tanto a sorprender como a remover interiormente al espectador para subrayar que la visualidad no es una función pasiva, que es preciso recuperar los aspectos que conectan con el descubrimiento, que la visualidad posee un goce experiencial en el cuerpo y en el pensamiento. Sus obras responden a una minuciosa construcción de esquema espacial que debe corresponderse con el esquema de comprensión visual, aunque no de un modo literal sino derivado, análogo y a la vez simbólico. Por ello es tan importante la recreación arquitectónica del espacio de proyección.

La inserción de una pantalla de cinco caras en forma de T en *Consigned to the Border: the terror and possibility in the things not seen* [Consignado en la frontera: el terror y la posibilidad en las cosas no vistas], de 1997, tiene la función de redimensionar el paisaje en un movimiento entre lo natural y lo artificial, invitando al espectador a pasar por las varias proyecciones simultáneas que reconstruyen metafóricamente el paso a través de la frontera de México y Estados Unidos, entre San Diego y Tijuana, donde han sido tomadas las imágenes. En otra pieza, *Voice Off* (1998), dos proyecciones simultáneas, a un lado y otro de una pared, deben ser leídas y conectadas entre sí a través del paso del espectador por la pantalla mediante una cortina que oculta sutilmente el paso.

En *The Work of the Forest* [La obra del bosque], de 1992, que conecta la fantasía colonial sobre África y el mundo del art-nouveau, se realizan tres proyecciones sincronizadas sobre tres biombos redondeados de tela blanca translúcida: el efecto circular de la cámara resultante es acentuado por el movimiento de la imagen, mientras el espectador puede entrar o salir a través de las aberturas entre los biombos pero no puede contemplar las tres a la vez.

Una pieza de especial relieve en este sentido es *Study for the Mirror and Garden* [Estudio para el espejo y el jardín], de 2003, producida originalmente para el Centro Guerrero de Granada. En ella, basándose en la aparición de significados ocultos en la literatura de los conversos de la España del renacimiento, e inspirándose en un banquete en el que participaron Lorca, Buñuel y Dalí durante una visita a Granada, traza una doble historia de relaciones, tipologías y personajes, que puede ser vista a través de paredes de espejos que fingen el recinto de un carmen. No obstante las referencias granadinas, el clima general de la pieza parece remitir más a esa atmósfera centroeuropea de enredos que describieron en alemán tantos escritores judíos del primer tercio del siglo XX.

El trabajo de Barry no tiene ni una lectura rápida ni es sencillo, busca en la visión un esfuerzo por comprender, y lo que es no es siempre lo que se ve.

Speed Flesh, 1998. En colaboración con Brad Miskell.
Cortesía: Judith Barry y Rosamund Felpen Gallery, Los Angeles y Galería Luis Serpa, Lisboa.

JULIÃO SARMENTO: Literal

GRANADA
CENTRO JOSÉ GUERRERO

The narratives of the image

SUSANA SERRANO GÓMEZ-LANDERO

The exhibition organised by the Centro José Guerrero as part of the Mapfre Hay Festival Alhambra, suggests an interesting transverse approach to the work of the Portuguese writer Julião Sarmento (Lisbon, 1948). To this end, pieces from different periods and using different media have been selected, in order to take viewers on an exhaustive journey through the possible relationships between the visual arts and literature in this artist's extensive career.

Film Noir (genérico 23), 2007. Gonçalo Reis Collection, Lisbon. Courtesy: Pedro Oliveira Gallery, Oporto and Centro José Guerrero.

The presence of some seminal books on tables and bookshelves (*Charm*, 2001) or on walls (*Books 1* and *Books 2*, 2003) tells us of the important role their literary universe has played both in his life and in his artistic production. By means of titles and quotes, we delve, more deeply than other exhibitions, into the artist's soul. However, this is not the crucial link between Sarmento and literature. We soon realise that the connection between the two is to be found in his creation processes and in their ability to offer infinite meanings. In his works, the *literal* is what happens, real time captured in evocative images, suspended in the white silence of a space which separates, which fragments figures and scenes, in a continuous present.

Most of the stories are structured around the collage technique, and reach the viewer repeated or interrupted, *combined* in such a way that they manage to communicate directly with the viewer, and wander through his or her shared or imagined memory. Sarmento is thus revealed as an heir to Duchamp's old "found objects", as were many of the European and American artists who spent the 1970s infected by pop culture. In this sense, they went from working not so much with the physical objects as with their *images*, in a step toward the field of representation which defined the post-modern period, which was enriched by a number of intertextual elements. Phrases, images and shapes appear to mark subjectively and are made available to be touched, got close to and put at a distance in a seductive and thought-provoking way.

Although his pieces are identified with conceptual art because he pays more attention to the idea than to the medium with which to express it, his works have such a great emotional and experiential component that they stand apart. Probably because of the influence of cinema, another of the great pillars on which his work is founded, the way in which he builds his works is reminiscent of film editing. The images, whether image-texts or image-visual, acquire meaning and expressive power by means of their relationship with one another. A territory of the invisible is thus established, where, linking apparently disconnected components, give rise to new spaces, which encourage the viewer to complete his suspension points.

The series *What Makes a Writer Great* (2000-2001), which combines images and words on the same level, is a good example of the sense of narration he uses in his works, in a highly suspicious black and white. It seems that a film reel has been cut, or that the pages of a book have been ripped out, in order to compose a discourse full of elegant mystery. It is very revealing that this love for what belongs to mass culture has been transformed and reformulated by means of the artistic resource of high culture. Another of the most attractive elements of his work, where we can also witness this connection between high and low culture, are the outstanding female figures, who exist somewhere between Degas's ballerinas, Hopper's contemporary women and the sensual femmes fatales of North American film noir.

JULIÃO SARMENTO: Literal

GRANADA
CENTRO JOSÉ GUERRERO

Narrativas de la imagen

SUSANA SERRANO GÓMEZ-LANDERO

La exposición que el Centro José Guerrero ha organizado, en el marco del Mapfre Hay Festival Alhambra, propone una interesante mirada transversal a la obra del artista portugués Julião Sarmento (Lisboa 1948). Para ello, se han seleccionado piezas de distintas épocas y en diferentes soportes para hacer un completo recorrido que dibujara las relaciones posibles entre artes visuales y literatura en la extensa trayectoria del autor.

La presencia de ciertos libros fetiche en mesas, estanterías (*Charm*, 2001) o paredes (*Books 1* y *Books 2*, 2003) nos hablan de la gran importancia que su universo literario ha tenido tanto en su vida como en su creación artística. A través de títulos y citas podemos adentrarnos, más que en otras exposiciones, en el interior del artista. Sin embargo, no va a ser éste el vínculo fundamental entre Sarmento y la literatura. Pronto nos damos cuenta que la conexión entre ambos está más en los procesos de creación y su capacidad para ofrecer infinitos sentidos. En sus obras lo *literal* es lo que sucede, un tiempo real capturado en imágenes que evocan por estar suspendidas en el blanco silencio de un espacio que separa; que fragmenta figuras y escenas, en un presente continuo.

I Can't Live Without You, 2006. Colección Jordi Escarpenter, Barcelona
Cortesía Galería Joan Prats, Barcelona y Centro José Guerrero.

Estructuradas en su mayoría por la técnica del *collage,* las historias nos llegan repetidas o entrecortadas, *combinadas* de forma que consiguen comunicar directamente con el espectador y deambular por su memoria compartida o imaginada. Sarmento se muestra así heredero del viejo "objeto encontrado" duchampiano, al igual que muchos de los artistas europeos y americanos que en los setenta andaban contagiados del pop. En esta línea, pasarían de trabajar no ya con los objetos físicos como con las *imágenes* de los mismos, siendo este paso hacia el ámbito de la representación definitorio del periodo posmoderno que se enriquece con múltiples elementos intertextuales. Frases, imágenes o formas aparecen para señalar de forma subjetiva y se evidencian para tocar, acercarse y distanciarse de manera seductora y sugestiva.

Aunque se identifican con el arte conceptual por el hecho de dar más importancia a la idea que al medio utilizado para expresarla, sus obras tienen sin embargo una carga emocional y un componente vivencial tan elevado que las hacen diferenciarse. Probablemente por la influencia del cine, otro de los grandes pilares que determina su trabajo, la manera en que construye las obras está basada en cierto montaje cinematográfico. Las imágenes, ya sean imagen-texto o imagen-visual, es en su asociación de unas con otras cuando adquieren fuerza expresiva y significación. Se alcanza así un territorio de lo invisible que, al conectar elementos aparentemente desvinculados, dan lugar a nuevos espacios que impulsan a completar los puntos suspensivos.

La serie *What Makes a Writer Great* (2000-2001) que combina imágenes y palabras a un mismo nivel, es buen ejemplo de esta narratividad de la que se sirven sus obras en un blanco y negro altamente sospechoso. Pareciera que hubieran cortado la bobina de una película o arrancado páginas de un libro para componer un discurso lleno de elegante misterio. Resulta muy ilustrativo que este enamoramiento de lo que pertenece a la *cultura de masas* haya sido trasformado y reelaborado por los medios artísticos de la alta cultura. Otro de los elementos más atractivos, donde también podemos ver esta conexión entre las llamadas *high and low culture*, se sitúa en sus muy presentes figuras femeninas, que caminan entre las bailarinas de Degas, las contemporáneas mujeres de Hopper y las sensuales *femmes fatales* de cine negro norteamericano.

Explum 08

PUERTO LUMBRERAS (MURCIA)
VARIOUS SPACES

Peripheries

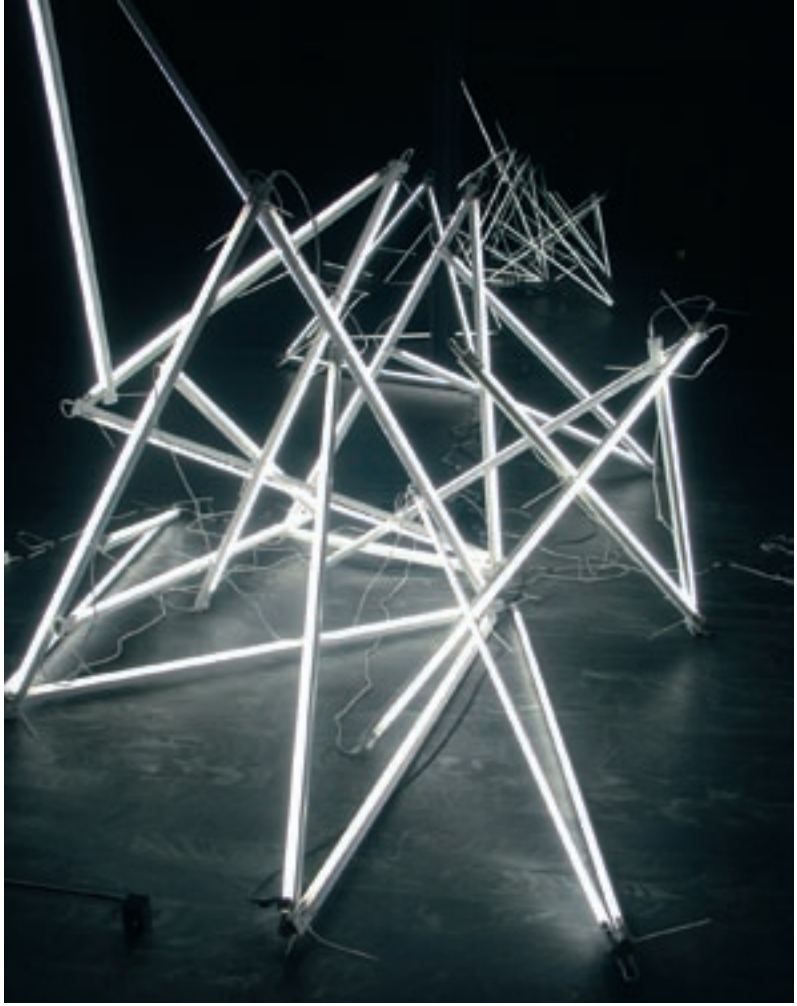
PEDRO MEDINA

Some of the current debates about the models of diffusion of contemporary art and the platforms for young artists seem to confirm a certain decentralization and loss of the aura given by the institutionalisation of the work. Thus, a peripheral gaze is formed, attentive to other areas in search of new points of reference.

Explum is one of those examples in which art exhibitions are conceived in dialogue with other creative disciplines. Indeed, as a cultural proposal and a source of financing, it began as a music festival which has grown year by year, first as an art competition with an exhibition and the purchase of work, to later involving the prize-winning artists in urban projects, and becoming a social revitalising force which gave cause to other activities, such as the intervention on a hundred doors by Eltono. It is, then, a proposal which manages to completely involve Puerto Lumbreras, one of those towns which are not part of the national art scene.

A kind of ephemeral container has been achieved able to collect together all creative emergences in an international *crescendo*, principally in this fifth edition, which displays works from Japan, the Philippines, the United States, Lithuania and Norway, together with interesting names on the Spanish scene, such Esther Mañas and Arash Moori, PSJM, Avelino Sala and Lobak. So, this year's selection consists of twenty works, surprising for their formal and thematic diversity, and outstanding of which are video pieces like those of Bongore and Egle Budvytyte, both within a certain desire for "de-concealment", although from a much more lyrical way in the first case and more social in the second. Along with these works, the installations also attracted attention, especially those in which new technologies gave rise to bold works with their own personality, such as *Log,* a sculpture resulting from an algorithmic process that refers to the change in the world of auctions, producing a background murmur that, as a whole, refers to the beginning of the chaos theory. Likewise, this year there are submitted works that establish a link with Puerto Lumbreras, as is the case of Verónica Ruth and Pedro Eurrutia, who go beyond the exhibition room in order to insert themselves in the everyday life of the people of Murcia.

This correspondence between concept and space is what also unites the most interesting proposals of the Individual Explum, in which selected artists from the previous year carry out individual projects. Unlike last year –with the exception of the work by Verónica López, where education is destabilisation and punishment, or the act by Kristoffer Ardeña– in this edition the works are more museistical. However, even if their location implies less capacity for creating new meanings in everyday spaces, a reflection has been set off which pays more attention to tradition and the specific nature of the area, with works which generally stand out for the research which was carried out, as is the case of the work by Auki Higashino, an interesting proposal on the relation between power and technology starting from documentation about the autogiro and its inventor, Juan de la Cierva, who was from Murcia, and which calls for a critical look at the construction of history. A metaphor which could rightly serve for Explum, a manufactured artistic meeting point where before time was just a shadow, but from where now the story is being created for the traveller who knows how to appreciate the dispersion of limits.



ESTHER MAÑAS y ARASH MOORI *Cada hombre y cada mujer es una estrella, 2007.* Courtesy: Explum.

Explum 08

PUERTO LUMBRERAS (MURCIA)
VARIOS ESPACIOS

Periferias

PEDRO MEDINA

Algunos de los debates actuales sobre los modelos de difusión del arte contemporáneo y las plataformas para jóvenes creadores parecen constatar cierta descentralización y pérdida del aura que otorga la institucionalización de la obra. Se conforma así una mirada periférica, atenta a otros derroteros en busca de nuevos puntos de referencia.

Explum es uno de esos ejemplos en los que la exposición artística se concibe en diálogo con otras disciplinas creativas. En efecto, como propuesta cultural y fuente de financiación, tiene su inicio en un festival de música, que ha ido creciendo cada año, primero como concurso artístico con exposición y compra de obra, para más tarde involucrar a los artistas premiados en proyectos urbanos, convirtiéndose en un dinamizador social que da pie a otras actividades, como la intervención en cien puertas realizada por Eltono. Es, pues, una propuesta que logra involucrar completamente a Puerto Lumbreras, una de esas poblaciones que no cuentan en el panorama artístico nacional.

Se ha conseguido un tipo de contenedor efímero capaz de acoger todas las emergencias creativas en un *crescendo* de internacionalidad, principalmente en esta quinta edición, que permite apreciar obras que tienen su origen en Japón, Filipinas, Estados Unidos, Lituania o Noruega, junto a interesantes nombres del panorama español, como Esther Mañas y Arash Moori, PSJM, Avelino Sala o Lobak. Así, la selección de este año consta de 20 obras que sorprenden por su diversidad formal y temática, donde destacan piezas en vídeo como la de Bongore o la de Egle Budvytyte, ambas dentro de cierta voluntad "desocultadora" aunque desde un tono mucho más lírico en el primer caso y más social en el segundo. Junto a éstas, llaman la atención especialmente las apuestas instalativas, sobre todo aquéllas en las que las nuevas tecnologías dan pie a obras bien resueltas y con personalidad propia; como *Log,* una escultura resultado de un proceso algorítmico que remite a la variación en el mundo de las subastas, produciendo un rumor de fondo que, en conjunto, remite al principio de la teoría del caos. Asimismo, este año hay obras presentadas a concurso que establecen una vinculación con Puerto Lumbreras, como es el caso de Verónica Ruth y Pedro Eurrutia, que exceden la sala de exposiciones para introducirse en la vida cotidiana de la población murciana.

Esta correspondencia entre concepto y espacio es lo que también une las propuestas más interesantes de Individual Explum, la sección en la que artistas seleccionados el año anterior desarrollan proyectos individuales. A diferencia del pasado año –con la excepción de la obra de Verónica López, donde la educación es desestabilización y castigo, o la acción de Kristoffer Ardeña– en esta edición las obras están más museizadas. Sin embargo, aun si su ubicación implica menor capacidad para crear nuevos significados en espacios cotidianos, se ha desencadenado una reflexión más atenta a la tradición y las especificidades de la zona, siendo por lo general piezas que destacan por la investigación desarrollada, como es el caso de la obra de Auki Higashino, una interesante propuesta sobre la relación entre poder y tecnología a partir de la documentación sobre el autogiro y su inventor, el murciano Juan de la Cierva, que reivindica una mirada crítica sobre la construcción de la historia. Una metáfora que bien puede servir para Explum, un punto de encuentro artístico elaborado donde antes sólo era sombra el tiempo, pero desde el que ahora se va creando el relato para el viajero que sabe apreciar la dispersión de los límites.

VERÓNICA LÓPEZ *Nunca volveré a... arrinconarme,* 2008. Foto: Pedro Medina

KIKI SMITH

MADRID
ESTIARTE GALLERY

The seasons of the myth

SUSET SÁNCHEZ

Echoes can still be heard of the suggestive retrospective exhibition of the work of Kiki Smith, entitled *A Gathering, 1980-2005,* which has been displayed in museums in several countries, and has now been brought to Madrid under the auspices of the Estiarte Gallery.

Flower 2, 2007. Courtesy: Estiarte Gallery

This modest but meticulous exhibition offers a selection of the recent work by this artist, who is an icon of discourses which use feminist premises to deconstruct historical axioms on the construction of the female individual and her cultural roles.

With a simple and subtle approach, the show introduces visitors to the diverse and eclectic expressive registers displayed by the work of Kiki Smith, where language loses its media specificity in order to acquire a metaphoric-matteric connotation. In addition, her pieces reflect the importance she bestows on the craft tradition, as proven by the way she caresses her materials and carries out a non-stereotypical approach to the female universe, where craftwork treatment becomes a symbolic process which can be seen even once the piece has left the studio and has begun its journey before the gaze of the other. The most interesting element in this interaction with a universe which has many points of contact with the private-domestic-feminine realm, is that the artist never uses the mannerisms, so frequently found in artistic practices, and which have turned the plight of women into a catalogue of references to activities and roles within the home.

The works by Kiki Smith take the viewer to a tropological landscape in which the elements of body, gender, identity, femininity and materials structure a mythical swarm which is mixed with ancestral fables to spurn the banality of the everyday and to penetrate history by means of a discourse which seeks the blurred and battered traces of a genetic matriarchy, in which the human body does not display the marks of the West's dichotomy toward nature. The same point is made, possibly, by the artist's visceral representation of the female body and its intrinsic violence, in the form of images which are, paradoxically, intensely lyrical. Wolves (*Red cap*, lithograph, 2001), snakes (*Woman with snake*, porcelain sculpture, 2003) and owls (*Woman with owl*, porcelain sculpture, 2004), are just a small part of the animalistics inhabiting—either explicitly or by intertextual allusion-- the works by this artist; figures which we sometimes see devouring or holding captive the female body, and other times copulating with her, or transformed into the mythological imagery that forms part of the collective consciousness and popular culture. Without exception, however, the figures are presented under a halo of seduction, the result of an image built from and for ambivalence. Not in vain does the selection of these animals place us before the equivocal meaning they convey depending on the culture constructing this meaning.

Photographs, engravings, small-scale porcelain sculptures, painting on paper, images of withered flowers which seem to levitate in the slow fall of a death announced by their very frailty, by their perishable nature. Serialised portraits of hieratic dolls, objectualised by the male gaze (*Miss may 4*, photograph, 2007). Death, sex, nature, hunger, voracity, instinct, carnality, contemplation, observation, action, desire and feelings are some of the concepts which roam through this small display of the work of Kiki Smith, which, if anything, is lacking some of her magnificent life-size sculptures, where, perhaps, the consistency of this artist is best appreciated.

KIKI SMITH

MADRID
GALERÍA ESTIARTE

Las estaciones del mito

SUSET SÁNCHEZ

Todavía pueden escucharse los ecos de la sugerente retrospectiva que sobre la obra de Kiki Smith acogieran museos de distintos países durante el pasado año, titulada *A Gathering, 1980-2005*, cuando llega a Madrid, de la mano de la galería Estiarte, una modesta pero cuidada exposición que ofrece una selección del trabajo reciente de esta creadora, icono de los discursos que beben del feminismo para deconstruir los axiomas históricos sobre las construcción del sujeto femenino y sus roles culturales.

Desde la sencillez y la sutileza, esta exhibición acerca al espectador a los heterogéneos y eclécticos registros expresivos que abarca la obra de Kiki Smith, donde el lenguaje traspone su especificidad de medio para adquirir una connotación metafórico-matérica. En las piezas de esta autora se refleja, además, la importancia concedida a la tradición del oficio, a través del mimo a los materiales y el acercamiento no estereotipado a un universo femenino, donde el tratamiento artesanal se convierte en un proceso simbólico que es visible incluso una vez que la obra ha dejado el taller y comienza su aventura frente a la mirada del otro. Lo más interesante de esa interacción con un universo que tiene evidentes puntos de contacto con el ámbito de lo privado-doméstico-femenino es que en ningún momento la artista utiliza los amaneramientos, tan comunes a buena parte de las prácticas artísticas, que han convertido la reivindicación de la mujer en un repertorio de referencias a actividades y funciones propias del hogar.

Las obras de Kiki Smith remiten a un paisaje tropológico en el que cuerpo, género, identidad, mujer, materiales, configuran un enjambre mítico que se mezcla con fábulas ancestrales para despreciar la banalidad de lo cotidiano y penetrar en la historia a través de un discurso que busca las huellas difusas y vapuleadas de un matriarcado genésico, en el que el cuerpo humano no posee las marcas de la dicotomía occidental frente a la naturaleza. En el mismo sentido incide, posiblemente, la representación visceral que realiza esta artista del cuerpo femenino y la violencia intrínseca en imágenes que resultan paradójicamente líricas. Lobos (*Red cap*, Litografía, 2001), serpientes (*Woman with snake*, escultura de porcelana, 2003), búhos (*Woman with owl*, escultura de porcelana, 2004), conforman apenas un índice de la animalística que puebla las obras de esta creadora –de forma explícita o por alusión intertextual–, figuras que encontramos unas veces devorando o aprisionando el cuerpo de la mujer, en otras ocasiones copulando con ella, o trasmutadas en el signo de incursos mitológicos que forman parte del consciente colectivo y la cultura popular, pero indefectiblemente bajo un halo de seducción que resulta de una imagen construida desde y hacia la ambivalencia. No en balde, la selección de esos animales nos sitúa ante el propio significado equívoco que de ellos se traduce, según la cultura que lo construye.

Woman with owl, 2004. Cortesía: Galería Estiarte

Fotografías, grabados, esculturas en porcelana de pequeño formato, pintura sobre papel, imágenes de flores marchitas que parecen levitar en la caída lenta de una muerte anunciada por su misma fragilidad, por el sino perecedero de su naturaleza. Retratos de muñecas hieráticas, seriadas, objetualizadas por la dirección de la mirada masculina (*Miss may 4*, fotografía, 2007). Muerte, sexo, naturaleza, apetencia, voracidad, instinto, carnalidad, contemplación, observación, acciones, deseos, sentimientos, conceptos que rondan esta breve muestra de la obra de Kiki Smith, en la que, si acaso, se echan en falta sus magníficas esculturas a escala natural, posiblemente algunas de las piezas donde se percibe mejor la coherencia de esta artista.

MP & MP ROSADO: Spleen

MADRID
PEPE COBO GALLERY

ALICIA MURRÍA

The attraction for certain aspects of the Baroque is one of the foundations nourishing the production by the Rosado brothers (San Fernando, Cádiz, 1971). In their training as sculptors, they were exposed to the imagery of the Andalusian Baroque, to its conceptual and retinal weight, and it can be perceived in their way of interpreting space, always from the perspective of staging, and, although the human figure (sometimes in the form of self-portraits) has gradually disappeared from their work, they insist in alluding to it by means of its traces.

These stagings, then, with or without figures, await an action which seems interrupted, or never started, always latent. *Spleen*, however, approaches the idea of a staging where *everything has already happened*, and where we only find vestiges, residues, ruins. The piece unfolds over two spaces, the first of which presents (represents) the remains of blackened trees, spread all over the ground; while the second one shows two facing surfaces (both painting/photography) and a series of multicoloured balloons, also resting on the ground, as if they lacked the power to get up; if they served to decorate a party, there is no trace of it. There are hardly any clues to help us find our way through these not very explicit objects and references, and traps lie in wait: the tree trunks, despite their hyper-real appearance, are made out of ceramic, as are the balloons, and what look like painting are, at the same time, blurred photographs on whose surface we can read literary references. In contrast, the elements which are "real" are hanging from the branches of the trees, the remains of a shipwreck or an unexplained catastrophe: a book, the broken parts of a chair, some shoes...

Despite the fact that the Rosado brothers make use of a somewhat critical language, and provide almost infinite ways of approaching their works by never taking on the role of guides through this journey, and its interpretation is open, formulating a sort of interpretive exposure, the keys to their *Spleen* or, rather, the position from which they enunciate this work could be described as "puzzlement" regarding existence. A puzzlement which creates an "outside", a new way of thinking which plays down the certainties regarding identifying features, questions which are related both to options and to determination, particularly given the fact that they are twins, mirror images of each other, an element whose weight they recognise throughout their work, even if they have never elevated it to the category of subject, or used it as the focus of their conceptual approaches.

This *Spleen* is woven with allusions to romanticism, in terms of the use of landscape and the presence of ruins, and references to the painting of Piranesi, and the writing of Baudelaire and Beckett, whilst specifically alluding to texts by Robert Burton, but not to build a landscape for drama from which to project a tragic sense of existence. Their quotations and the way they inter-relate elements in space give rise to a place riddled with dislocations, with narrative intermittences, a space of insecurity which introduces the paradox and the absurd; it is not so much a *vanitas* as a stage full of questionings, which in turn, question us.

Partial view of the installation *Spleen, 2008.* Courtesy: Pepe Cobo Gallery

MP & MP ROSADO: Spleen

MADRID
GALERÍA PEPE COBO

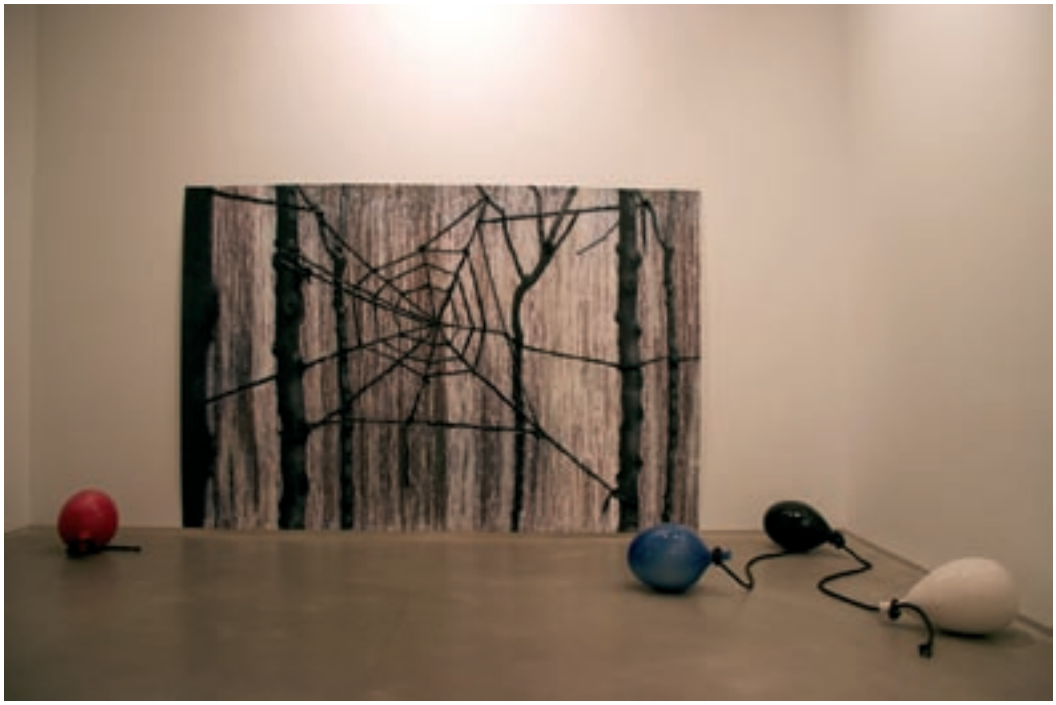
ALICIA MURRÍA

La atracción hacia determinados aspectos del barroco constituye uno de los sustratos que nutre la producción de los hermanos Rosado (San Fernando, Cádiz, 1971). En su formación de escultores, la imaginería del barroco andaluz –su peso retiniano y conceptual– no les ha sido ajena y asoma en su manera de interpretar el espacio, siempre con un sentido escenográfico; y, aunque la figura humana (personajes que en ocasiones también eran autorretratos) ha ido desapareciendo progresivamente, insisten en representarla por alusión, a través de sus huellas.

Escenarios pues, con o sin figuras, a la espera de una acción que parecía interrumpida, o a la espera de su puesta en funcionamiento, siempre en suspenso. *Spleen*, sin embargo, se acerca más a la idea de una escenificación donde *ya todo ha sucedido*, y en la cual sólo encontramos vestigios, residuos, ruinas. Desplegada en dos espacios, el primero presenta (representa) restos de árboles ennegrecidos y diseminados por el suelo; mientras, el segundo da a ver dos superficies enfrentadas (ambas pintura/fotografía) y unos objetos que son globos multicolores descansando también en el suelo, como sin fuerzas para elevarse; si han adornado una fiesta, de ella no queda ni rastro. Apenas hay indicios para orientarnos en este deambular entre objetos y referencias poco explícitas, y las trampas acechan: los troncos, a pesar de su aspecto hiperreal, están modelados en cerámica igual que los globos, y lo que parecen pinturas son, a la vez, fotografías imprecisas sobre cuya superficie aparecen referencias literarias. Por contraste, los elementos que sí son "reales" aparecen enganchados a las ramas, como despojos de un naufragio o de una catástrofe no explicada: un libro, los restos de una silla, unos zapatos...

A pesar de que los Rosado adoptan un lenguaje en cierto modo críptico, donde las posibles formas de aproximación a su obra resultan casi infinitas, porque ellos nunca asumen la función de guías en ese recorrido, y su lectura queda abierta, formulando una especie de intemperie interpretativa, las claves de su *Spleen* o, mejor, la posición desde la que enuncian esta obra se podría calificar de "extrañamiento" respecto a la existencia. Extrañamiento que marca un afuera, una forma de pensarse que relativiza las certezas en cuanto a los rasgos identitarios, cuestiones que se relacionan tanto con opciones como con determinaciones, especialmente el hecho de ser gemelos, espejo el uno del otro, cuyo peso reconocen a lo largo de su trabajo aunque jamás lo hayan elevado a la categoría de tema ni aparezca como eje de sus planteamientos conceptuales.

Este *Spleen* se teje a base de referencias al romanticismo, en cuanto a la utilización del paisaje o la presencia de la ruina, pone en juego citas de la pintura de Piranesi, y alude a Baudelaire, a Beckett, o hace referencia expresa a textos de Robert Burton pero no para construir un territorio para el drama o desde el cual proyectar un sentimiento trágico de la existencia. Sus citas y la manera de interrelacionar los elementos en el espacio configuran un lugar plagado de dislocaciones, de intermitencias narrativas, un espacio de inseguridad que introduce la paradoja y el absurdo; no es tanto una *vánitas* como un escenario plagado de interrogaciones que, a su vez, nos interrogan.



Vista parcial de la instalación *Spleen, 2008.* Cortesía: Galería Pepe Cobo

KURT SCHWITTERS

MADRID
LEANDRO NAVARRO GALLERY

Untitled, 1921. Courtesy: Leandro Navarro Gallery, Galerie Berggruen, Sidney Janis Gallery, Hans Kleinschmidt, Kornfeld & Co., Wolpe Gallery.

MIREIA A. PUIGVENTÓS

A point of view is a place in which to create, and, on very exceptional occasions, a way to exist in the world. A Spanish gallery is presenting for the first time an individual exhibition of the work of Kurt Schwitters (Germany, 1887 – United Kingdom 1948); a multi-faceted avant-garde artist whose legacy is a complex and personal body of work located between art and literature, the abstract and the concrete, the geometric and conceptual and the organic. In 1920 he became part of the Dada movement, alongside Tristán Tzara and Jean Arp. Although they were less dogmatic than the Berliners, it was not long before Schwitters created his very own movement, his point of view, his home and his language: *Merz*. From there, he defended his independence from other trends such as Expressionism, Dadaism or Futurism. In a hostile environment in which his peers belonged to various artistic trends, his status as a fringe artist allowed him to make of art his refuge: "If the world is shit, let us make shit out of it".

The intimate dimension of his collages conceal small universes of autobiography, places where the superimposed fragments of memory come to rest. They function like visual poems, transporting the viewer to the fateful encounter between the ideas and feelings that build a new order of reality. The exaltation of their linguistic and visual fate was for many avant-garde artists a defence against convention and an invulnerable resource for the logics of reason. In Schwitters's work, every collage is a broken diary of the everyday, containing found or rescued debris. In these pieces, it is worth noting the presence of writing, of single words, of train tickets and newspaper cuttings, and all sort of materials with which he builds a poetic vision of the passing of time. The random arrangement of the letters is inherited from Cubist *papiers collés*, but Schwitters seems to include in his compositions a chance trace hidden beneath the plot of fate. In one of his *Merz* drawings*, Untitled* (1928), the word *Nover* can be seen, in what is an apparent continuation of *Hannover*, which, when read backwards, reveals the mythical name of his place of birth: *Revon*. In 1940 Schwitters fled the advancing Nazi troops and travelled to Norway and London; after exile, there was no turning back, although, thanks to what seems like a game of chance, he was able to return, with his gaze, to his place of birth.

Throughout his career, we find allusions to correspondence and travelling. The train tickets evoke places which Schwitters travelled through. This is the case of the *Merz* drawings *Hindenberg* (1923) and *Foroliday* (1947), which feature postmarks and crossed senders and destinations. As Juan Manuel Bonet says in the show's catalogue, they are: "what remains in the pockets of a traveller's overcoat after a long journey". A large part of his artistic production is the result of joining the pieces of his existence.

In a Europe dismantled by war, Schwitters attempted to live his life inside a work of art. *Merz* is conceived as an object for representation and as a way of life. Each collage is a work of construction, not design. The assembly of the pieces, using glue and nails, as if they were organic architectures, paper corners and textures, allow for the possibility of a new life project. The decontextualisation of objects enables a different map to be drawn, a collage as an inhabitable grotto. His volumetric sculptures are transformed into individual homes or *Merzbau*. *Merz* drawing goes beyond all conventional limits until it completely invades the vital space, and ultimately becomes a home.

The exhibition closes with a phonetic poem which can be heard in the back of the gallery: *Ursonate* (1922); primitives sounds compose a sonata, which, at the beginning, is formed by the phonetic poem *FSBW,* by Raoul Hausmann, recited by the author himself. This exhibition undoubtedly provides a disturbing reunion with the poetic life of Kurt Schwitters.

KURT SCHWITTERS

MADRID
GALERÍA LEANDRO NAVARRO

MIREIA A. PUIGVENTÓS

El punto de vista es un lugar para crear y, en ocasiones muy excepcionales, una manera de estar en el mundo. Por primera vez se presenta en una galería española una exposición que presenta en solitario la obra de Kurt Schwitters (Alemania, 1887–Reino Unido 1948); artista polifacético de la vanguardia que dejó una compleja obra personal situada entre el arte y la literatura, lo abstracto y lo concreto, lo geométrico conceptual y lo orgánico. En 1920 fue incluido dentro de la nomenclatura del movimiento Dadá, junto a Tristán Tzara y Jean Arp. Aunque eran menos dogmáticos que los berlineses, Schwitters no tardó en crear un movimiento para él solo, su punto de vista, su casa y su idioma: *Merz*. Desde este lugar defendió su autonomía en relación a otras tendencias como el expresionismo, el dadaísmo o el futurismo. En un contexto hostil donde sus coetáneos se agrupaban en torno a diferentes corrientes artísticas, su condición de creador fronterizo le permitió hacer de su arte un refugio: "Si el mundo es un mierda, hagamos del mundo, mierda".

En la dimensión íntima de sus collages se esconden pequeños universos de lo autobiográfico, lugares donde se posan fragmentos superpuestos de la memoria. Como poemas visuales que remiten al encuentro azaroso de ideas y sentimientos que componen un nuevo orden de la realidad. La exaltación del azar lingüístico y visual resultó para muchos artistas procedentes de las vanguardias una defensa contra las convenciones y un recurso inasible para la lógica de la razón. En la obra de Schwitters cada collage es un diario roto de lo cotidiano donde se alojan deshechos encontrados o rescatados. En ellos destaca la presencia de la escritura, palabras solas, billetes de tren, recortes de periódicos y todo tipo de materiales que conforman una visión poética del paso del tiempo. La disposición casual de las letras es heredada de los *papiers collés* cubistas, pero Schwitters parece integrar en sus composiciones una huella causal escondida bajo la trama del azar. En uno de sus dibujos *Merz, Sin título* (1928), aparece impresa la palabra *Nover* como supuesta continuación de *Hannover*, que leída al revés desvela el nombre mítico de su escenario natal: *Revon*. En 1940 Schwitters huyó del avance de las tropas nazis tomando como destinos Noruega y Londres, tras el exilio no hubo marcha atrás, sin embargo gracias a un aparente juego de azar, con la mirada es capaz de regresar a su lugar de origen.

A lo largo de su obra se encuentran alusiones a la correspondencia y el desplazamiento. Los tickets de tren sugieren lugares por los que Schwitters pasó. Es el caso de los dibujos *Merz* titulados *Hindenberg* (1923) o *Foroliday* (1947), donde asoman matasellos, remitentes y destinos cruzados. Tal como lo expresa en el catálogo de la muestra Juan Manuel Bonet: "lo que queda en los bolsillos de la gabardina de un viajero tras un largo viaje". Gran parte de su producción artística es el resultado de armar pedazos de su existencia.

Eye on Cheese, 1939. Cortesía: Galería Leandro Navarro, E.L.T. Mesens, The London Gallery.

En una Europa desarticulada por la guerra, Schwitters trata de vivir la vida en el interior de una obra de arte. *Merz* es concebido como objeto de representación y forma de vida. Cada collage es un trabajo de construcción, no de confección. El ensamblaje a base de cola y clavos, de arquitecturas orgánicas, esquinas de papel y texturas, persiguen la posibilidad de un nuevo proyecto vital. La descontextualización de objetos permite volver a dibujar con ellos un mapa diferente, un collage como una gruta habitable. Sus esculturas volumétricas se transforman en residencias particulares o *Merzbau*. El dibujo *Merz* sobrepasa todos los límites convencionales hasta invadir por completo el espacio vital configurándose finalmente como vivienda.

El recorrido de la exhibición se cierra con un poema fonético que se escucha al fondo de la sala: *Ursonate* (1922); sonidos primitivos componen una sonata que, en su inicio parte del poema fonético *FSBW* de Raoul Hausmann, en voz del propio autor. Sin duda, esta exposición proporciona un reencuentro estremecedor con la vida poética de Kurt Schwitters.

WON JU LIM

MADRID
PILAR PARRA ROMERO GALLERY

SANTIAGO B. OLMO

The use of models and scale reproductions, which became popular in the art scene of the mid 1990s, was interpreted as a mechanism with which to approach, in a controlled manner, the processes of symbolic and perceptive reconstruction of reality, and also as the development of a narrative and fictional line which was rooted in the demands for Utopian thinking and with the analysis of cultural and visual models.

In this context, Won Ju Lim (Kwangju, South Korea, 1968) has worked from a perspective in which architecture is interpreted as a cultural and symbolic space. His installations have offered a particular interpretation of the contemporary megalopolis by means of the destruction and stratification of images, including screenings and views taken from cinema, where resources are both poetic and analytical (taking the idea of architectural projects as an essentially critical discourse).

A Piece of Sun Valley, 2008. Courtesy: Pilar Parra Gallery.

His first exhibition in Madrid, which took place at this same gallery in 2005, included some of his most spectacular and well-known works, such as *Longing for Wilmington* (2000), which, like *Schlieman's Troy* (2001), is constructed from models made out of coloured methacrylate sheets which are lit up and on which images are screened.

In a sense, this series of works functions as a filmic modelling of an urban landscape. The pieces convey a sense of a modern ruin, but one in which there is no suggestion of decrepitude: the materials (methacrylate) and the projection of images on their regular shapes provide a contrasting image of cleanliness and perfection.

However, the questions posed by his pieces are not related to landscape, but instead have to do with the relationship between time and space, and the relationship of both of these with visual culture. In his work there is not a sense of restraint but of excess, and it is the accumulation of strata that generates disquiet and permanent uneasiness in the viewer. The current exhibition combines works from two very different series, which, however, come together to convey a certain sense of the breaking of moulds, giving rise to a kitsch interpretation of visuality.

Broken Landscapes is formed by paintings of landscapes found in second-hand markets, which have been fragmented and reconstructed in an almost archaeological way, gaining a sculptural dimension by fixing each fragment of painting to a stand. The final effect is that of a ruin in the shape of a model of generic and banal painting: the perishability of language allows for its reconstruction, by means of hand-crafted work which changes its meaning from the two-dimensional to volume, as if it were a synaesthetic action of visual memory.

Ruined Traces, on the other hand, focuses on a renewed sense of decrepitude in the symbolism of the model: differently coloured methacrylate urns presenting mountainous landscapes in which model houses have been randomly placed. The pieces allow for a range of interpretations: while the front part of the models has been carefully constructed, at the back we can see their innards. In the meantime, the different-coloured sides of the urn polarise the light and affect the view.

With this exhibition, Won Ju Lim places the viewer in a new landscape, that of the frailty of cultural models, not just from the point of view of archaeology and its remains, but as visual processes. Both series seem to be connected by the idea of the landscape which stands between construction and destruction, but neither quite integrate or connect in a homogeneous discourse. While the models of *Ruined Traces* tend to present a formal conclusion to the idea of the model in the piece's actual process, *Broken Landscapes* will remain a marginal interpretation of *kitsch*, one which will not enter a critical plane of painting.

WON JU LIM

MADRID
GALERÍA PILAR PARRA ROMERO

SANTIAGO B. OLMO

El uso de las maquetas y las reconstrucciones a escala, que se extendió en la escena artística a partir de mediados de la década de los 90, fue interpretado como un mecanismo para abordar controladamente los procesos de reconstrucción simbólica y perceptiva de la realidad, pero también como el desarrollo de una línea narrativa y de ficción que enlazaba con la reivindicación de un pensamiento utópico y con el análisis de los modelos culturales y visuales.

Won Ju Lim (Kwangju, Corea del Sur, 1968) ha trabajado en este contexto desde una perspectiva en la que lo arquitectónico es interpretado como un espacio cultural y simbólico. Sus instalaciones han propuesto una peculiar lectura de la megalópolis contemporánea a través de la ruina y la estratificación de imágenes, incluyendo proyecciones y puntos de vista extraídos del cine, donde los recursos son a la vez poéticos y analíticos (considerando la idea de proyecto arquitectónico como una línea discursiva fundamentalmente crítica).

Su primera exposición en Madrid, en esta misma galería en 2005, presentó algunos de sus trabajos más espectaculares y difundidos, como *Longing for Wilmington* (2000) que, como *Schlieman's Troy* (2001), está construido con maquetas de metacrilato de colores iluminadas y sobre las que se proyectan imágenes.

En cierta manera esta serie de trabajos funcionaba como una modelización de un paisaje urbano de carácter fílmico. Planea sobre estas piezas la idea de una ruina moderna pero donde la decrepitud está completamente ausente: los materiales (metacrilatos) y las proyecciones de imágenes sobre sus formas regulares ofrecen como contradicción una imagen de impecabilidad o de limpieza.

Sin embargo, el problema que plantean sus obras no es una cuestión relativa al paisaje si no que se sitúa en la relación del tiempo y el espacio, y de ambos con la cultura visual. En su trabajo no hay contención sino exceso, y es la acumulación de estratos lo que genera inquietud y un permanente desasosiego en el espectador. En la exposición actual se combinan obras pertenecientes a dos series muy diferentes que, sin embargo, convergen en una cierta idea de quiebra de patrones, donde se estructura una memoria *kitsch* de la visualidad.

Broken Landscapes está constituida por pinturas de paisaje encontradas en mercados de viejo, fragmentadas y reconstruidas de un modo casi arqueológico, y con un sentido más propiamente escultórico al fijar cada fragmento de pintura a un soporte. El efecto final es el de la ruina en forma de maqueta de la pintura de género y banal: la caducidad del lenguaje permite su reconstrucción, mediante una manualidad artesanal que cambia su sentido desde lo bidimensional al volumen, como una acción sinestésica de la memoria visual.

Ruined Traces, por el contrario incide con un renovado sentido de la decrepitud en el simbolismo de la maqueta: urnas de metacrilato de diferentes colores que presentan paisajes montañosos donde han sido colocados azarosamente miniaturas de casas. Las piezas permiten diferentes lecturas: si las maquetas han sido cuidadosamente construidas en la parte frontal, en su trasera presentan las *tripas* y, entretanto, los diferentes planos de la urna en colores diversos, con su polarización de luz, determinan la visión.

Broken Landscape # 9, 2008. Cortesía: Galería Pilar Parra

Con esta exposición Won Ju Lim nos sitúa en otro territorio, en el de la fragilidad de los modelos culturales, no tanto desde la óptica de la arqueología o la ruina sino como procesos visuales. Ambas series parecen conectarse a través de la idea de paisaje entre la construcción y la destrucción, pero no acaban ni de integrarse ni de conectarse en un discurso homogéneo. Mientras que las maquetas de *Ruined Traces* tienden a presentar una conclusión formal a la idea de maqueta en el propio proceso, *Broken Lanscapes* quedan como una lectura marginal del *kitsch* sin que pase a un plano crítico de la pintura.

SABINE FINKENAUER

MADRID
CARMEN DE LA CALLE GALLERY

LUIS FRANCISCO PÉREZ

The work by Sabine Finkenauer features a contradiction which in fact nurtures the entire regulating and constructive process of her aesthetic universe. We use the word "contradiction", and the paradoxical condition of her pieces would not be a bad place to start when analysing this "pictorial experience", rather than simply *painting,* given the conceptual abyss that exists between *seeing* Finkenauer's work (agreeable to the visual touch, kind in its iconic dimension, innocent and sweet in its formal configuration) and *thinking* those same forms with a radically opposed attitude, given that the foundations that nourish them have nothing to do with the festive visual reception they elicit at first sight. Hence the contradiction we have alluded to, as we are really speaking of two different works: the one we see and the one we feel, one which caresses our retina while the other unfocuses us and causes us to lose our balance.

General view of the exhibition. Courtesy: Carmen de la Calle Gallery

It could be said that Finkenauer's entire body of work (which exudes a terrifying and extremely pure romanticism, a very Germanic romanticism in a cultural sense, belonging to the first wave of the movement, although the Prussian wolf has been well disguised by a pleasant and warm Mediterranean lambskin) feeds off a very specific obsession: how to reconcile impossible extremes, how to reveal violence without allowing its power to negate and eliminate us, how to paint shapes of ghostly ingenuity while, at the same time, ensuring that these surfaces, painted as if by a child, display cracks and fissures, through which an icy coldness slips through, how to effortlessly make it look, as was pointed out by a well-known compatriot of the artist (who was born in Germany but has lived on the Mediterranean coast of Spain for many years), as if every cultural document (regardless of whether it is written or visual) is always a document of barbarity.

We have seldom seen a piece which so effectively distances itself, expressively, from itself, despite preserving (or maybe because it preserves) a sense of pictorial (or *sculptural*, for want of a better word) ambiguity which always stays within the boundaries of its own credibility. The *childlike* representation carried out by the artist is continually transformed, as if a post-modern Ovid were re-writing his *Metamorphoses,* fully aware of all the strategies resulting from the knowledge that the world (and *humanity*) is, *already,* posthumous of itself. Hence, probably, the fact that the defenceless little girls featured in her works, as well as the trees, balloons, *lollipops* and flowers, convey a sense of unease, one which is difficult to express in writing but which becomes *real* from the moment one faces such a unique expressive universe. In the work of Sabine Finkenauer nothing is taken for granted. Everything is the product of a previous transformation which, in turn, will set the pace of a subsequent (and infinite) metamorphosis. The naive and *cloying* representation of the fabrics and drawings, as well as that of the more determinedly objectual pieces, is a magnificent and extraordinary interpretation of *limits*: the limits of the world, of beauty, of love, of cruelty, of hatred...

SABINE FINKENAUER

MADRID
GALERÍA CARMEN DE LA CALLE

LUIS FRANCISCO PÉREZ

En la obra de Sabine Finkenauer está presente una contradicción que de hecho *alimenta* todo el proceso regulador y constructivo de su universo estético. Hablamos de "contradicción", si bien la condición paradójica no sería un inicio equivocado a la hora de analizar esta "experiencia pictórica", más que únicamente *pintura,* dado el quiebro conceptual que existe entre el *mirar* la obra de Finkenauer (agradable al tacto visual, amable en su manifestación icónica, ingenua y dulce en su configuración formal) y *pensar* esas mismas formas con un talante radicalmente opuesto a cómo las vemos, toda vez que el bajo fondo del que se nutren nada tiene que ver con la festiva recepción visual presente en su primera entrega, en su primer *mirar*. De ahí la contradicción a la que hemos hecho referencia, pues en realidad hablamos de dos obras distintas: lo que vemos y lo que sentimos, lo que acaricia nuestra retina y a su vez lo que nos descentra y nos hace perder el equilibrio.

Se diría que la obra entera de Finkenauer (de un romanticismo aterrador y purísimo, romanticismo culturalmente muy germánico, de primera época, si bien maquillado ese lobo prusiano con una agradable y cálida piel de cordero mediterráneo) se nutre de una obsesión muy precisa: cómo reconciliar extremos imposibles, cómo hacer ver la violencia sin que su poder nos anule y elimine, cómo pintar formas de fantasmática ingenuidad y, a su vez, lograr que esas superficies coloreadas con infantil hechura dejen abiertas grietas y rendijas por donde se cuela un frío helador, cómo hacer ver, sin parecerlo, que, efectivamente, tal como expresara en su día un famoso compatriota de la artista (nacida en Alemania pero instalada en el Mediterráneo español desde hace muchos años), todo documento de cultura (escrito o visual) es siempre un documento de barbarie.

En pocas ocasiones antes hemos visto una obra que se distancie de sí misma con tanta eficacia expresiva, aún manteniendo (o debido a ello) una ambigüedad en la forma pictórica (o *escultórica*, sin ser esta definición la más apropiada) que siempre se mantiene en el límite de la propia credibilidad. La *infantil* figuración llevada a cabo por la artista se instala en una continua transformación, algo así como un Ovidio postmoderno que reescribiera *Las Metamorfosis* sabiendo y conociendo todas las estrategias que permite el saber que el mundo (y la *humanidad*) es, *ya*, póstumo de sí mismo. De ahí, probablemente, que esas niñas indefensas que aparecen en su obras, así como los árboles, globos, piruletas o flores, nos produzcan una angustia tan complicada de expresar por escrito, pero tan *real* desde el momento en que uno se enfrenta a tan singular universo expresivo. En la obra de Sabine Finkenauer nada se da por sabido, sentado o aceptado. Todo es producto de una transformación anterior que, a su vez, pautará una sucesiva (e infinita) metamorfosis. La ingenua y *apastelada* figuración presente en telas y dibujos, así como en la obra más decididamente objetual, es una extraordinaria y magnífica interpretación de *los límites*: del mundo, de la belleza, del amor, de la crueldad, del odio...

Casa, 2006. Cortesía: Galería Carmen de la Calle

NOMEDA & GEDIMINAS URBONAS

BARCELONA
MUSEO D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA (MACBA)

Money, Money, Money

JUAN CARLOS REGO DE LA TORRE

One of the best-known ABBA songs, staged by young women working in a bank as they sing the song on karaoke, is the motif of an ironic video set on the border between the five projects which form this show by Nomeda & Gediminas Urbonas (1968 and 1966, Lithuania). Before examining what I consider to be a paradigmatic show by these artists, it is important to point out that this exhibition, curated by Bartomeu Marí, displays a splendid mounting that is difficult to fault, although it is striking to see and to read, some of the information cards devoted to the *Villa Lituania* project.

The show displays great visual expressiveness, and, for the viewer, is calmer than most of the shows of this nature offered by the MACBA. In this sense, it is also helpful that the works, as pointed out by Lars Bang Larsen, "reflect on the encounter between art and the historic space", a consequence, in many cases, of their activist nature, which features elements of social interaction, including varied aspects of popular culture, issues which foment the support and sympathy of the spectator. Returning to our karaoke, it features some of the ingredients included, in a more complex way, in several other projects, such as the presence of the female figure, its censure and stereotypical image and the use of music and songs as a very deeply rooted form of protest; the transformation and subsequent trauma, of a communist society into a capitalist one, where the weight of the former USSR continues to represent the usurping of power; and, lastly, the synthesis of the sense of irony surrounding all of their pieces, which is very similar to the languages of film and television fiction, compiled in a videography which reveals an intensely critical metalanguage.

Nomedas & Gemidas display the contradictory and the burdens of a past from which they do not feel liberated, and which affects the identity of their country in the international context, as can be seen in the project they produced in 2007, which symbolically reconstructs the so-called Villa Lituania, the former embassy of the First Republic of Lithuania (1918-1940) in Rome, which was later converted into the Russian consulate. This project was produced for their country's pavilion in the last Venice Biennale. The ongoing project *Pro-Test Lab Archive* (2005-), on the other hand, criticises, with the help of the inhabitants of Vilnius, the real-estate speculation which has threatened the spaces which formerly housed a large number of cinemas, icons of entertainment and meeting places during the communist era, with the Lietva Cinema being one of its most emblematic jewels. In this case, the work deals with the indiscriminate voracity of the capitalist machine, dominated by the arrival of multinational companies. In another room, visitors can see *Ruta-Remake* (2002-2004), an interactive creation in which the spectator and the shadow of his hands operate sounds and voices on a circular panel, the central piece of the installation, with which the artists want to draw attention to the lack of female voices in the Lithuanian media. This piece emerged as a result of *Transaction* (2000-2004), which reflected on the impact on society and on women's behaviour of the objectified representation of women in the media and cinema. In the circular entrance space to the museum stands *Druzba* (2003-), another ongoing process, inspired by the gas pipeline which connected all of the countries forming the Soviet Bloc, and which stretched from the Urals to the former East Germany. A huge energetic infrastructure which, thanks to its range, was in itself a chain holding together the Eastern states in the face of the capitalist world. That which they so wished for and which now engulfs them.

Ruta Remake, 2002-2004. Voice archive. © Nomeda & Gediminas Urbonas, VEGAP, 2008

NOMEDA Y GEDIMINAS URBONAS

BARCELONA
MUSEO D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA (MACBA)

Money, Money, Money

JUAN CARLOS REGO DE LA TORRE

Una de las más famosas canciones de Abba, escenificada por jóvenes mujeres trabajadoras de un banco en reconversión cantando al ritmo de un karaoke, es el motivo de un irónico vídeo ubicado en la encrucijada entre dos de los cinco proyectos que conforman esta muestra de Nomeda y Gediminas Urbonas (1968 y 1966, Lituania). Antes de ahondar en lo que para mí es una muestra paradigmática de estos artistas, es importante explicar que esta exposición, comisariada por Bartomeu Marí, ofrece un espléndido montaje que admite pocos reproches, si bien llama la atención la dificultad de ver y, por tanto, leer algunas de las cartelas en la sala dedicada al proyecto titulado *Villa Lituania*.

La muestra goza de una gran plasticidad visual y resulta más plácida para el espectador de lo que el MACBA nos tiene acostumbrados en exposiciones de este cariz. También ayuda, en este sentido, el hecho de que la obra de estos artistas que, como indica Lars Bang Larsen: "reflexionan sobre el encuentro del arte y el espacio histórico", es consecuencia en muchos casos de su carácter activista, por lo que se da en ella de interacción social incluyendo aspectos variados de la cultura popular, cuestiones que favorecen la adhesión y simpatía del espectador. Volviendo a nuestro karaoke, en él se dan algunos de los ingredientes que se vertebran de manera más compleja a lo largo de sus proyectos, caso de la presencia de la mujer, de su censura o imagen estereotipada; de la utilización de la música o la canción como una forma de protesta muy enraizada culturalmente; de la reconversión, y el consecuente trauma, de una sociedad comunista a una capitalista, donde el peso de la antigua URSS sigue representando el poder usurpador; y, finalmente, sintetizando el sentido irónico que rodea todas sus acciones, muy acorde con los lenguajes de la ficción del cine y la televisión, recopiladas en un videografía en la que interfiere un metalenguaje de fuerte carga crítica.

Nomedas y Gemidas ponen de manifiesto sentimientos contradictorios y los lastres de un pasado del cual no se sienten liberados, y que afecta a la identidad de aquel país en el contexto internacional, véase el proyecto realizado en 2007 que reconstruye simbólicamente la denominada Villa Lituania, lugar que fuera embajada de la Primera República de Lituania (1918-1940) en Roma y convertido después en consulado ruso, trabajo que llevaron a cabo para el pabellón de su país en la última Bienal de Venecia. Seguidamente se encuentra *Pro-Test Lab Archive* (2005-), un proyecto en desarrollo que denuncia, buscando la complicidad de los habitantes de Vilnius, la especulación inmobiliaria que ha ido amenazando los terrenos en donde antes se encontraban gran número de cines, icono del entretenimiento y lugar de reunión social durante el comunismo, de los cuales el cine Lietva es una de sus joyas más emblemáticas. En este caso, la obra versa sobre la voracidad indiscriminada de la máquina capitalista, dominada por la llegada de las multinacionales. En otra sala, *Ruta-Remake* (2002-2004), una creación interactiva donde el espectador y la sombra de sus manos accionan sonidos y voces sobre un panel circular, pieza central de la instalación, trata sobre la ausencia de voces femeninas en los medios de comunicación lituanos. Este trabajo surge a partir de *Transaction* (2000-2004), que tiene como objeto la reflexión sobre el impacto en la sociedad y en el comportamiento de la mujer de su representación objetualizada en los medios de comunicación y el cine. En el espacio circular de entrada al museo se encuentra instalado *Druzba* (2003-), otro proyecto en proceso, inspirado en el gaseoducto que conectaba todos los países que conformaban el bloque soviético y que abarcaba desde los Urales a la otrora Alemania Oriental. Una gran infraestructura energética, que, en su autonomía, era en sí misma una cadena que vinculaba a los estados del Este frente al mundo capitalista. Aquel que deseaban y que ahora les engulle.

Villa Lituania, 2007. 1st International Bienale pigeon race Venice, 2007. © Nomeda & Gediminas Urbonas, VEGAP, 2008

ESTHER FERRER: Self-portrait in time

BARCELONA
DELS ÀNGELS GALLERY

It's me in all of them

JUAN CARLOS REGO DE LA TORRE

When we enter the new space of the Dels Àngels gallery, which is presenting, for the first time in a private space in Barcelona, the work of Esther Ferrer (San Sebastián, 1937), the first thing that attracts our attention are the traces, still visible, of a piece of tape which begins outside the gallery and marks an itinerary inside it, even around the areas which are not visible to visitors, i.e. it covers the entire gallery including a private area which is about twice as large as the space open to the public. The traces of its action symbolically and objectually take over the space of the gallery to recreate a discourse which, over time, becomes indelible. Even outside, the tape sets an itinerary, while the unusual appearance of the tape on the dark pavement conveys a sense of something taking place inside. And, indeed, this is so, for the fact that Esther Ferrer is showing these pieces, in addition to two performances, one of which has already taken place, is an event in itself, despite a feeling of déjà vu.

Ferrer makes no concessions to mundane vanity or to herself, although her work does convey a sense of a search for an aesthetic harmony, for the construction of a balance founded on the very lack of balance brought about by the changes in our physiognomy over time and the imperfections of our attempted symmetry, a requirement of beautiful and pure forms. Ferrer uses proportional relations and serial and numeric canons, and conveys a sense of joy in her drawing of the reconstruction or transmutation of her own image, aged by time, in order to recreate, perhaps not deliberately, a creative representation in which, in her *Self-portrait with drawing* (1999), for example, she evokes Op-Art with her game of perceptive distortion. Undoubtedly, the star piece of the exhibition is *El libro de la cabezas – Autorretrato en el tiempo* ("The book of heads–self-portrait in time") (since 1981), which is divided into two linked series, as, every five years since 1981 she has made a self-portrait, which she has then divided in two and combined with previous portraits, a process which gave rise to *El libro de las cabezas* with combinations from 1981-2004. In her *Autorretrato en el tiempo*, we see the five pieces from a same period, which will be completed in 2009.

It is obvious, as the artist herself explains, that the effectiveness of the project would be threatened if she used a different model; this pragmatic decision, however, does not exclude her intention of turning herself into an added interest in her very well produced work. As has been mentioned, in *Autorretrato con dibujo* she conducts a process of disintegration of her image, which she has previously drawn and scribbled on, by means of a dissection of a multitude of paper strips, lending a sense of expansion to the plane, which can also be seen in *Evolución-Metamorfosis (2005),* although on this occasion it displays a series of volumetric aspirations in an elaborate process which is not exempt from entertaining dramatism. In both pieces, the references to Duchamp are visible, particularly in the way they are finished; they display that unique hand-made nature that causes all of her pieces to be unfinished works which come together to give rise to "new" creations. There are two interesting issues in terms of the gallery's approach to this selection of works: it's curatorial loyalty to discourses on representation, a field in which Esther Ferrer is a respected expert, and the freedom to exhibit important pieces never seen in Barcelona, and which are not the latest pieces by artists, or unseen ones, except for the performances, but which deserve the celebration of this long delayed encounter.

El libro de las cabezas. Autorretrato en el tiempo, 1981-2004 – work in process.
Installation of 25 photographs. Courtesy: Dels Angels Gallery

ESTHER FERRER: Autorretrato en el tiempo

BARCELONA
GALERÍA DELS ÀNGELS

En todas soy yo

JUAN CARLOS REGO DE LA TORRE

Al adentrarnos en el nuevo espacio de la galería Dels Àngels, que presenta, por vez primera en un espacio privado de Barcelona, obra de Esther Ferrer (San Sebastián, 1937), lo que en un principio llama la atención son los rastros, aún permanentes, de una cinta que desde la calle marca un recorrido continuado luego en el interior, incluso rondando aquellas zonas no visibles para el espectador, es decir todo su perímetro incluida un área privada que duplica aproximadamente el área abierta al público. La huella de su acción, de manera simbólica y objetual, se apropia del espacio de la galería para recrear su discurso que, desarrollado a través del tiempo, permanece indeleble. Ya desde el exterior se nos señala un recorrido, a la vez que lo inusual de la cinta en el oscuro pavimento nos trasmite la sucesión de algún acontecimiento que tiene lugar en su interior. Y efectivamente, así es, por que el hecho de que Esther Ferrer muestre estos trabajos, además de la performance que tuvo lugar y otra programada, es un acontecimiento, a pesar de la sensación de *déjà vu*.

Ferrer no hace concesiones a la vanidad mundana y tampoco a sí misma, está claro, sin embargo, hay en su obra la búsqueda de una armonía estética, la construcción de un equilibrio desde el propio desequilibrio que significa nuestro cambio fisonómico a lo largo del tiempo y la propia imperfección de nuestra pretendida simetría, ordenes considerados propios de las formas puras y bellas. Ferrer utiliza relaciones de proporción, cánones seriados y numéricos, y transmite un deleite al dibujar la deconstrucción o transmutación de su propia imagen envejecida por el tiempo para recrear, quizás sin querer, una representación creativa que, por ejemplo en *Autorretrato con dibujo* (1999) con su juego de distorsión perceptiva, evoca el Op-art. Sin duda, la pieza estrella es *El libro de la cabezas–Autorretrato en el tiempo* (desde 1981), constituida por dos series interrelacionadas, ya que cada cinco años y desde 1981 realiza un retrato de sí misma que divide en dos y recombina con los retratos anteriores, de este proceso se nutre *El libro de las cabezas* en combinaciones de 1981-2004. En *Autorretrato en el tiempo*, vemos los cinco retratos que corresponden al mismo periodo y que se completará de nuevo en 2009.

Es obvio, como la misma artista explica, que la eficacia del proyecto se complicaría si fuera otro el modelo; esta pragmática decisión, sin embargo, no excluye la intención de hacer de sí misma un tema de interés añadido a su praxis, tan bien elaborada. Como se ha apuntado, en *Autorretrato con dibujo* realiza un proceso de desintegración de su representación, sobre la que ha intervenido previamente, dibujando y garabateando, a través de la disección en múltiples varillas de papel, provocando un efecto expansivo sobre el plano que también se produce en *Evolución – Metamorfosis (2005),* aunque en esta ocasión con aspiraciones volumétricas en un elaborado proceso no exento de lúdico efectismo. En ambas obras las referencias a Duchamp son visibles, expresamente en la factura de su proceso; ese carácter manual tan particular hace que todos sus trabajos sean obras inacabadas que se van vinculando entre sí para provocar "nuevas" consecuciones. Hay dos cuestiones interesantes por parte de la galería a la hora de plantear esta elección: su fidelidad programática a discursos sobre la representación, campo del que Esther Ferrer es una maestra venerada, y la libertad para mostrar obras de gran interés, no vistas en Barcelona, y que no son últimas creaciones o inéditas, salvo las perfomances, que por sí mismas merecen celebrar este largamente aplazado encuentro.

Se hace camino al andar, 2008. Performance. Foto: Juan Carlos Rego de la Torre.