ARTECONTEXTO

ARTE CULTURA NUEVOS MEDIOS

ART CULTURE NEW MEDIA

DOSSIER: CULTURA INMATERIAL / IMMATERIAL CULTURE (B. Reis, W. Straw, J. Blais, J. Ippolito, D. Quaranta) • Páginas centrales / Centre Pages: Pep Durán, Walid Raad
CiberContexto • Cine / Cinema • Música / Music • Libros / Books • Info • Críticas / Reviews

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

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

Equipo de Redacción / *Editorial Staff:*
Alicia Murría, Natalia Maya Santacruz,
Santiago B. Olmo, Eva Navarro
info@artecontexto.com

Asistente editorial / *Editorial Assistant:*
Natalia Maya Santacruz

Responsable de Relaciones Externas y Publicidad
Public Relations and Advertising Manager:
Eva Navarro
publicidad@artecontexto.com

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

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

Distribución / *Distribution:*
distribucion@artecontexto.com

Oficinas / *Office:*
Tel. + 34 913 656 596
C/ Santa Ana 14, 2º C.
28005 Madrid. (España)
www.artecontexto.com

Diseño / *Design:*
Jacinto Martín
El viajero: www.elviajero.org

Traducciones / *Translations:*
Joanna Porter y
José Manuel Sánchez Duarte

Portada / Cover:
WALID RAAD *We decided to let them say, "we are convinced", twice,* 2002.

Colaboran en este número / *Contributors in this Issue:*
Bruno Carriço Reis, Will Straw, Joline Blais, Jon Ippolito,
Domenico Quaranta, Alicia Murría, Santiago B. Olmo, Abraham Rivera,
Eduardo Bravo, Elena Duque, José Manuel Costa, Álvaro Rodríguez Fominaya,
Eva Grinstein, Juan Carlos Rego de la Torre, George Stolz,
Brian Curtin, Uta M. Reindl, Kiki Mazzucchelli, Filipa Oliveira,
Iñaki Estella, Pedro Medina, Sema D'Acosta, Emanuela Saladini,
Clara Muñoz, Diego F. Hernández, Mónica Núñez Luis,
Luis Francisco Pérez, Suset Sánchez, Mariano Navarro.

Especial agradecimiento / *Special thanks:*
A Bruno Carriço Reis por su colaboración en este dossier
To Bruno Carriço Reis for his help making this dossier

ARTECONTEXTO

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

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

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

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

© de la edición, ARTEHOY Publicaciones y Gestión, S.L.
© de las imágenes, sus autores
© de los textos, sus autores
© de las traducciones, sus autores
© de las reproducciones autorizadas, VEGAP. Madrid 2009

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

Esta revista ha recibido una subvención de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números editados en el año 2009.

Esta revista ha recibido una subvención de la Comunidad de Madrid para el año 2009.

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

La editorial ARTEHOY Publicaciones y Gestión S.L., a los efectos previstos en el art. 32,1, párrafo segundo, del TRLPI se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de **ARTECONTEXTO** sea utilizada para la realización de resúmenes de prensa.

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

SUMARIO / *INDEX* / 22

Primera página / *Page One*

4 El centro José Guerrero y la utilización de la cultura
The Centro José Guerrero and the Use of Culture
ALICIA MURRÍA

Dossier: Cultura inmaterial / *Immaterial Culture*

7 Cultura intangible, ¿una nueva materialidad del arte?
Intangible Culture, A New Materiality of Art?
BRUNO CARRIÇO REIS

15 "Mobiliario" y formas sociales
Soft Furnishings and Social Forms
WILL STRAW

23 De producto a co-creación
From Commodity to Co-creation
JOLINE BLAIS & JON IPPOLITO

34 ¡No es inmaterial, estúpido! La insoportable materialidad de lo digital
It Isn't Immaterial, Stupid! The Unbearable Materiality of the Digital
DOMENICO QUARANTA

Páginas Centrales / *Centre Pages*

42 PEP DURÁN. Escenificar la intemperie
PEP DURÁN. Staging Vulnerability
ALICIA MURRIA

50 Walid Raad y The Atlas Group.
Colisiones entre el archivo documental, la memoria y la ficción
Walid Raad and The Atlas Group.
Collisions between the Documentary Archive, Memory and Fiction
SANTIAGO B. OLMO

60 **CiberContexto**
ABRAHAM RIVERA

64 **Cine / *Cinema***
Reseñas / *Reviews*
ELENA DUQUE - BRUNO CARRIÇO REIS

Cine de mentira / *Fake Cinema*
EDUARDO BRAVO

70 **Música / *Music***
Reseñas / Reviews
JOSÉ MANUEL COSTA - BRUNO CARRIÇO REIS

¿Conoces esto? Aquí lo tienes / *Do you know this? Here you go*
JOSÉ MANUEL COSTA

74 **Libros / *Books***

76 **Info**

84 **Críticas de exposiciones / *Reviews of Exhibitions***

The Centro José Guerrero and the Use of Culture

The Centro José Guerrero, one of the points of reference in the Spanish art world during the last decade, and which was founded thanks to the generous legacy of the artist's heirs, has seen its continuation threatened. The Diputación de Granada has created the Fundación Granadina de Arte Contemporáneo [Granada Foundation for Contemporary Art], a political project which is extraordinarily vague in terms of its contents, which did not take into account the opinions of experts and professionals during its development, and which was also planned behind the back of the art centre's management, despite the fact that it directly endangers its existence. This is cause for great concern, as not only does it threaten the continued presence of the collection –there is a chance that José Guerrero's heirs will take this irreplaceable collection away from Granada– but also the continuation of a space which has carried out an important programme of exhibitions and activities.

At the beginning of April we learnt of the sudden dismissal of the director of the Sala Rekalde, in Bilbao, which is another of the landmarks in the Spanish art scene. In 2008, the panel of judges of the prizes to young artists awarded by the Diputación de Bilbao selected a piece which was later censured by the Culture Commission, leading the members of the jury, which included art professionals and the director of the Sala Rekalde, to sign, this year, a document demanding that their decisions be respected.

Prior to these events, the Centro Gallego de Arte Contemporáneo and its director were the targets of a smear campaign with political undertones against the line of work carried out at the CGAC, another emblematic space on the Spanish scene.

On the other hand, just yesterday we received news of the abolition of the Culture Commission of the Autonomous Community of Madrid, whose role will be taken over by the Presidency. What could be the reason behind this surprising decision? The official explanation is the need to cut back on spending.

But what is happening? Although each of these events displays its own characteristics, as a group they reveal the vulnerability of the cultural sector in our country, even now. This frailty has always been blamed on the limited cooperation between the different agents and sectors which make up the cultural scene, but this is no longer the case. The ultimate reason is the lack of respect for culture as a whole on the part of public powers, and more specifically, by those occupying political posts whose responsibility it is to protect it. Naturally, it is not fair to make generalisations or to present an apocalyptic panorama, but it just happens that the whole gamut of political parties have taken part in the aforementioned actions. Culture cannot become a spectacle, nor can it be used as a tool for purposes outside its sphere of action. We have spent many years attempting to professionalize cultural work, by means of the creation of tools, such as the Document of Good Practices at Museums and Art Centres –produced and signed by all sectors of the art scene, during the mandate of the Minister for Culture Carmen Calvo– whose main role is to ensure transparency in the decision-making process and the application of strictly professional criteria in the management of cultural institutions.

However, in terms of the behaviour of the political classes when managing their areas of competence, there are still strong traces of an attitude which must be described as what it is: pre-democratic.

ALICIA MURRÍA

El centro José Guerrero y la utilización de la cultura

En fechas recientes el Centro José Guerrero, uno de los referentes para el arte de nuestro país a lo largo de la última década, que nació gracias al generoso legado de los herederos del pintor, ha visto amenazada su continuidad. La Diputación de Granada ha creado la Fundación Granadina de Arte Contemporáneo, un proyecto político de extraordinaria vaguedad en sus contenidos, que no ha contado en su desarrollo con la opinión de expertos y profesionales, y que además ha sido elaborado a espaldas de la dirección del Centro cuando afecta de manera capital a su existencia. El hecho es muy preocupante, no sólo pone en peligro la permanencia de la colección –se corre el riesgo de que los herederos de José Guerrero retiren esta irremplazable colección que Granada disfruta en depósito– sino que cuestiona la continuidad de un espacio que ha desarrollado un importante programa de exposiciones y actividades.

A comienzos de abril, conocíamos el cese fulminante de la directora de la Sala Rekalde, en Bilbao, otro de los centros de referencia en nuestro panorama artístico. En 2008 el jurado de los premios de arte joven que concede la Diputación de Bilbao había seleccionado una obra que, más tarde, fue censurada por parte de la Consejería, razón por la cual los miembros del jurado, compuesto por profesionales y entre ellos la directora de Rekalde, firmaban este año un escrito demandando el respeto sobre sus decisiones.

Con anterioridad El Centro Gallego de Arte Contemporáneo y la figura de su director eran blanco de una campaña política de desprestigio contra línea de trabajo llevada a cabo en el CGAC, otro de los espacios emblemáticos en el contexto español.

Por otra parte, ayer mismo conocíamos la noticia de la supresión de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, cuyas funciones pasan a depender directamente de Presidencia. ¿Cuál ha sido el motivo de esta sorprendente decisión? El argumento dado ha sido la necesidad de ahorro.

Pero ¿qué está pasando? A pesar de sus respectivas particularidades, estos hechos vienen a poner en primer plano la fragilidad del sector de la cultura en nuestro país. Todavía. De siempre se ha achacado esa fragilidad a la escasa articulación de los diferentes agentes y sectores que la integran. Pero esto ya no es cierto. La razón última es el escaso respeto que los poderes públicos, y más exactamente los cargos políticos que deben velar por su cuidado, manifiestan hacia la cultura en su conjunto. Por supuesto que no es justo generalizar ni trazar un panorama apocalíptico, pero da la casualidad de que en las actuaciones referidas participan partidos de todos los signos. La cultura no puede convertirse en espectáculo ni servir de instrumento para fines que no le corresponden. Llevamos mucho tiempo empeñados en profesionalizar el trabajo cultural. Se han creado herramientas, como el Documento de Buenas Prácticas en Museos y Centros de Arte –elaborado y firmado por todos lo sectores que integran el ámbito del arte, durante el mandato de la Ministra Carmen Calvo– cuya exigencia central es la transparencia en las decisiones y la aplicación de criterios estrictamente profesionales a la hora de gestionar las instituciones culturales.

Pero quedan todavía muchos residuos en algunas de las prácticas de la clase política a la hora de gestionar sus competencias que se deben calificar por su nombre: predemocráticos.

ALICIA MURRÍA

NINE INCH NAILS *Creating Ghosts I-IV*, 2008. Creative Commons License BY-NC-SA 2.0.

RADIOHEAD Web para descargar el álbum *In Rainbows*, 2007.

Cultura intangible, ¿una nueva materialidad del arte?

BRUNO CARRIÇO REIS*

Ochenta y un años separan el lejano 1928 del año 2009. El lector se preguntará cuál es la razón para comparar estos dos puntos temporales. Al referirnos a ese tiempo pretérito nos remitimos al año cero de una época marcada por una espantosa premonición. En 1928 el escritor, filósofo, crítico y, añadiría, vidente, Paul Valéry anticipó en su breve ensayo *La Conquête de l'ubiquité*[1] lo que podría llamarse la sociedad recreativa de la múltiple fruición cultural.

Es preciso destacar cómo el tiempo verbal futuro utilizado por el autor traduce con admirable acierto la situación presente, en especial cuando indica que «las obras adquirirán una especie de ubicuidad. Su presencia inmediata o su restitución en cualquier momento obedecerán a nuestra llamada. Ya no estarán sólo en sí mismas, sino todas allí donde haya alguien y algún aparato»[2]. Estas palabras son tan reveladoras que Walter Benjamin en 1936 las cita en el prólogo de su libro más celebre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, reflexión fundamental para la comprensión de la emergente cultura de masas. Como recoge su conocido epílogo: por medio de la reproducción técnica, de la copia y la circulación de información a través de los medios de comunicación se producirá la democratización de la cultura[3].

Este fenómeno creció con la llegada de la era digital que coincidió con la popularización, a partir de 1996, de un poderoso instrumento de colectivización privatizada: la World Wide Web. Dicha generalización se produjo al constituirse al mismo tiempo como archivo que permitía el acceso rápido e instantáneo a todo tipo de obras, desde las creaciones más canónicas hasta la *avant-garde*, y como canal proactivo de exposición y visibilidad del tipo: "hágalo usted mismo". Como consecuencia del abaratamiento del *hardware,* por su masificación, y del *software,* por la aparición de programas de libre acceso y el uso de *downloads* ilícitos, nuestras casas se convirtieron en estudios multimedia de una notable calidad.

De ahí a la producción intensiva sólo hubo un paso, viéndose alteradas las sociabilidades con los "mundos del arte", para utilizar el término sociológico de Howard Becker. La relación clásica del flujo emisor/receptor se convirtió, en especial en las generaciones socializadas en las nuevas tecnologías, en una especie de híbrido comunicacional. En él productores y receptores ya no se diferencian, retroalimentándose en las numerosas plataformas digitales que atienden comercialmente a esta nueva realidad. Del blog a *MySpace*, de *YouTube* a la página web, se multiplican las posibilidades de dar visibilidad a nuevas experiencias sin filtros de intermediación, que luego, en algunos casos, son absorbidos por las industrias culturales más convencionales.

Vivimos una época sin precedentes con la aparición casi a diario de agentes creativos: escritores, músicos, vídeo artistas, fotógrafos, etc. El ritmo frenético aleja la mistificación de los tiempos exiguos y de débil consumo cultural pre-cibernético. Este consumo se establecía desde una relación estrecha, duradera y material con el objeto artístico, hoy desconfigurado con la aceleración que antepone la impresión a la comprensión[4]. Empleando las metáforas físico químicas de dos de los pensadores más importantes sobre el tema, Yves Michaudv[5] y Zygmunt Bauman[6], esta tendencia conduce a una evaporación o dilución del significado social de las actuales creaciones artísticas. Para estos autores la sobreabundancia de producción artística resta intensidad y capacidad comunicativa a las obras provocando una sensación difusa en la que la línea entre lo generativo y lo destructivo es tenue.

Este hecho no es ajeno a la propia desmaterialización de los objetos culturales. Siguiendo una lógica de compactación, existe la tendencia a reducirlos a archivos y ficheros almacenados cómodamente en soportes tecnológicos. Todo cabe en ese proceso que destituyó la presencia real de la creación dentro del uniformizante disco duro, en las cada vez más ultraligeras versiones portátiles, en el *pen drive* y el lector MP3. El peso y el volumen de los objetos culturales se convirtieron en *Gigabytes* y *Terabytes* substrayendo así aspectos centrales de su identidad. Los depósitos audiovisuales que albergan dosis masivas de contenidos, con capacidades cada vez más ilimitadas, alteran la relación con la propia obra que ostentaba antes una corporeidad, provocando ahora su aniquilación simbólica.

La nueva relación que se establece con el formato digital en el que el *compact disc* se sustituye por el MP3, el *DVD* por el *AVI* y demás extensiones, y las llamadas "obras plásticas" que cada vez son menos ajenas a procesos de elaboración multidisciplinares, conlleva a la incorporación de las nuevas tecnologías y a la producción de virtualidades, fomentando un crecimiento exponencial de los museos digitales. Todos estos síntomas parecen conducir a una nueva relación con los consumos culturales pues «los públicos no nacen, se hacen»[7]. Desde mediados de los años 70 con la aparición del videocasete (1976) y del *Walkman* (1979), que conocen sus versiones digitales mejoradas en el lector de *DVD* (1995) y en el *Discman* (1984), todo apuntaba a una privatización del consumo que se asentó con la fuerte penetración de Internet[8], lo que hizo también más difícil estudiar el perfil de estos íntimos consumidores[9].

Esta nueva tendencia se manifiesta de manera especial en el fenómeno de la música donde puede verse un proceso de desmaterialización más acentuado. En el cine, la literatura o en las artes visuales aún existe la necesidad de una experiencia concreta, característica que la era digital aún no consigue emular. Recurriendo de nuevo a la magistral clarividencia de Valéry «de entre todas las artes es la música la que está más cerca de ser traspuesta al modo moderno. Su naturaleza y el lugar que ocupa en el mundo la señalan para ser la primera que modifique sus fórmulas de distribución, de reproducción, y aún de producción»[10]. Desde 1998, con la aparición de la compresión audio en MP3 y el surgimiento de los lectores de este formato, muchas cosas cambiaron. En la actualidad su uso diario en Europa se cifra en casi 100 millones de usuarios. Teniendo en cuenta estas cifras tan significativas, un informe reciente del Comité Científico de Riesgos Sanitarios Emergentes y Recientemente Identificados (CCRSERI) destacaba el aumento de la sordera a medio plazo por el uso intensivo de estos aparatos[11]. Tal vez ahora no pueda ser considerado irónico el título del disco de *Queens of the Stone* de 2002: *Songs for the Deaf* [Canciones para sordos], que señala los primeros síntomas atribuidos a un modo de vida encapsulado.

Pero los riesgos para la salud pública son una preocupación menor para una industria musical en quiebra por el uso generalizado del *peer-to-peer.* A través de este método distintos usuarios conectados en red comparten de forma gratuita los archivos MP3 de sus ordenadores. Desde el embrión surgido por el programa Napster en 1999, la venta de discos no ha parado de descender hasta alcanzar un 45% menos de unidades comercializadas según la consultora Nielsen SoundScan. Como contraprestación encontramos el crecimiento de la venta digital de música a la que se acaba de unir el gigante *Amazon* (desde septiembre de 2008) dando continuidad a la pionera *Apple* a través de su *iTunes Music Store* lanzado en 2000. De este modo se impone, con mayor consistencia, el negocio global de la industria on-line ocupando cerca del 70% del total de transacciones relacionadas con el universo musical[12]. Además, se incrementa con las nuevas formas de hacer negocio que están adoptando ciertos nombres de primera línea de la música *Indie*. El caso paradigmático fue el de Radiohead. Este grupo decidió no prorrogar el contrato con su discográfica (Parlaphone - UK/Capitol - USA) y vender a través de su web el disco *In Rainbows* (editado el 10 de octubre de 2007) por el precio que cada visitante estuviese dispuesto a pagar. En 2008 otros grupos siguieron el ejemplo de la banda británica como el estimulante *Girl Talk* (proyecto donde se camufla el ecléctico DJ Greg Gillis con ese impresionante *collage* que es *Feed the Animals*) o los aclamados Nine Inch Nails NIN. Estos últimos consiguieron la proeza de que su álbum *Ghosts I-IV,* aunque disponible una primera parte de forma gratuita en su web, fuera el álbum más vendido de 2008 en el formato MP3 en una de las plataformas de venta online más importante[13].

La estrategia de liberar digitalmente el acceso integral a los discos (aceptando la descarga legal sin donativos como en el caso de Radiohead) indica que establecer compromisos con el público acaba retribuyendo económicamente la "generosidad" mostrada por los músicos[14]. Por otro lado, los artistas ven legitimada la opción de alimentar un fetichismo contracorriente al proceso de desmaterialización, comercializando las ediciones físicas de sus discos como lujosas y limitadísimas. Así obtienen réditos significativos e inmediatos como en el caso de Radiohead (cuya *Box* valía cerca de 40 libras)[15] o de los NIN (entre 75 y 300 dólares dependiendo de la edición). Esta tendencia consigue seducir a los consumidores con una compra exclusiva que se agota de manera inmediata. Adquisiciones que parecían perpetuar lo que en su génesis era el capital simbólico desmaterializado. En gran medida por promover (implícitamente los Radiohead y explícitamente el profeta Trent Reznor de los NIN) la idea de una subversión inherente a la edición digital de autor. Dicha tendencia parecía comunicar, de manera ideológica, una ruptura con las dinámicas abusivas del mercado musical.

Ante todo esto nos gustaría poder pronosticar a largo plazo, a la manera de Valéry, los nuevos caminos del arte y la cultura. Más aún, tras la última genialidad de Patrick Wolf[16] al utilizar la web *Bandstocks* para financiar, a través de la compra de acciones y en plena crisis económica, su nuevo álbum. Mucho nos tememos que ni la más prolija imaginación, ni los gurús del momento podrán dar cuenta del vibrante mundo digital que sólo ahora parece comenzar y dar muestras de su enorme potencial.

* Bruno Carriço Reis es sociólogo, desarrolla su actividad en el área musical a través de Team Judas (http://www.team.jud.as/). Es miembro del Núcleo de Estudos em Arte, Mídia & Política (NEAMP) de la Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Brasil) e investigador de Medios de Comunicación, Transiciones Políticas y Memorias Colectivas de la Fundação para a Ciência e a Tecnologia de Portugal (FCT).

NOTAS

1 Valéry, Paul. *La conquista de la ubicuidad*. En *Piezas sobre arte.* Editorial Antonio Machado Libros. Madrid, 2005.

2 Ibid. Pág, 131.

3 Aspecto señalado como negativo desde la Escuela de Frankfurt que consideraba que el consumo masivo producía alienación, ya que «mantenía a las personas bajo una fascinación» por medio de una «ideología del hobby» como indicaba Adorno en *Industria Cultural* (2007), São Paulo: Paz y Tierra. Pp.103-107.

4 Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. Editorial Anagrama. Barcelona, 2003.

5 Michaud, Yves. *El arte en Estado Gaseoso.* Editorial Fondo de Cultura Económica. México, 2007.

6 Bauman, Zygmunt. *Arte, ¿Líquido?*. Editorial Sequitur. Madrid, 2007.

7 Canclini, Néstor. *Lectores, espectadores e internautas.* Editorial Gedisa. Barcelona, 2007, Pág. 23.

8 Yúdice, George. *Nuevas tecnologías, música y experiencia.* Editorial Gedisa. Barcelona, 2007

9 Frith, Simon; Straw, Will y Street, John. *La otra historia del Rock.* Editorial Robinbook. Barcelona, 2006.

10 Valéry, Paul. Op. Cit. Pág. 132.

11 http://ec.europa.eu/health/opinions/es/perdida-audicion-reproductores-musica-mp3/index.htm

12 Según los datos de *Nielsen SoundScan*

13 Ver datos en: http://www.amazon.com/b?ie=UTF8&node=1240544011&ref_=amb_link_7866952_18

14 La empresa comScore dedicada a analizar y medir las actividades económicas on-line, registró un precio medio por descarga de *In Rainbows* de 6 dólares vendiendo un total aproximado de un millón y medio de copias (datos de noviembre de 2007). Sin embargo alertó de que un 62% de los internautas no pagaban ni un solo céntimo. La banda negó la verosimilitud de estos datos. Divergencias a parte, lo relevante es que *In Rainbows* acabó por lanzarse físicamente el 31 de diciembre de 2007 alcanzando en poco tiempo el número uno en la lista de ventas como señala la revista *Rolling Stone* en este artículo: http://www.rollingstone.com/rockdaily/index.php/2008/01/09/on-the-charts-radioheads-in-rainbows-takes-number-one-three-months-after-debuting-via-the-web

15 Debido al enorme interés suscitado por esta edición especial disponible digitalmente (2x12" + 2xCD) surgió la necesidad de lanzar el disco en su formato tradicional (cd y vinilo). Así, acabaron firmando contrato con la discográfica XL Recordings el 1 de noviembre de 2007 para distribuir *In Rainbows* en los espacios convencionales del negocio musical.

16 http://www.bandstocks.com

Walkman Stereo. Foto: Natalia Maya / telegrama. 2009.

NINE INCH NAILS *Creating Ghosts I-IV*, 2008.
Creative Commons License BY-NC-SA 2.0.

Intangible Culture, a New Materiality of Art

BRUNO CARRIÇO REIS*

A total of eighty-one years separate the far-off 1928 from the year 2009. The reader will wonder what the reason is for comparing these two points in time. When referring to that past time we are referring to the very beginning of a period marked by a frightening premonition. In 1928 the writer, philosopher, critic and, one would add, clairvoyant, Paul Valéry anticipated in his short essay *La Conquête de l'ubiquité*[1] what could be called the recreational society of the multiple cultural delight.

It is necessary to emphasize how the future verb tense used by the author translates the present situation with admirable success, especially when he points out that «works will acquire a kind of ubiquity. Their immediate presence or their return at any time will be in response to our call. Now they will not be alone with themselves, but all of them will be where there is somebody and some apparatus»[2]. These words were so revealing that Walter Benjamin quoted them in 1936 in the prologue of his most famous book, *The Work of Art in the Period of its Technological Reproduction*, an essential work of reflection for the understanding of the emerging mass culture. As he said in his well-known epilogue: «by means of technical reproduction, the copy and circulation of information through communication media will produce the democratization of culture»[3].

This phenomenon grew with the arrival of the digital era, which coincided with the popularization, from 1996 onwards, of a powerful instrument of private collectivisation: the World Wide Web. This generalization was produced when, at the same time, the Web became an archive that permitted the rapid and instantaneous access to all types of works, from the most canonical creations to the avant-garde, and as a DIY proactive channel for exhibition and visibility. As a consequence of the price reduction of hardware, due to mass production, and software, because of the emergence of free access programmes and the use of illegal downloads, our homes became high quality multimedia studios.

From this to an intensive production was just a step, altering sociabilities with the "worlds of art", to use Howard Becker's sociological term. The classical relation of emission flow/receiver, especially among the generations socialised in the new technologies, became a kind of communicational hybrid. Here, producers and receivers can no longer be distinguished, getting feedback from the numerous digital platforms that cater for this new reality. From blog to *MySpace*, and from *YouTube* to webpage, the possibilities of lending visibility to new experiences directly, without any mediation, are multiplied, and then, in some cases, absorbed by the most conventional cultural industries.

We are living in an unprecedented age with the almost daily appearance of creative agents: writers, musicians, video artists, photographers, etc. The frenetic rhythm moves away from the mystification of meagre times and the weak pre-cybernetic cultural consumption. This consumption was established from a straight, lasting and material relationship with the art object, today deformed by the acceleration which places impressions before understanding[4]. Using the physical-chemical metaphors of two of the most important thinkers on the subject, Yves Michaudv[5] and Zygmunt Bauman[6], this trend leads to an evaporation or dilution of the social meaning of current art creations. For these authors the over-abundance of artistic production subtracts intensity and communication capabilities from works, causing the vague feeling that there is a fine line between the generative and the destructive.

This fact is not removed from the dematerialization itself of cultural objects. Following compression logic, there is an existing tendency to reduce them to archives and files comfortably stored in technological formats. Everything fits in that process which removes the real presence of creation within the standardising hard disc, in the increasingly micro-light laptops, in the pen drive and the MP3 reader. The weight and the volume of cultural objects have been converted into Gigabytes and Terabytes, thus replacing some central aspects of their identity. The audiovisual archives which store massive amounts of content, with increasingly unlimited capacity, alter the relationship with the work itself, which before boasted a corporeal nature, now causing its symbolic annihilation.

The new relationship established with the digital format in which the compact disc is replaced by the MP3, the DVD for AVI and other extensions, and the so-called "plastic works" which are increasingly less removed from the multidisciplinary production processes, lead to the incorporation of the new technologies and the production of potentialities, promoting an exponential growth of digital museums. All these symptoms seem to lead to a new relationship with cultural consumption, for «audiences are not born, they are made»[7]. Since the middle of the 1970s with the appearance of the video cassette (1976) and the walkman (1979), which saw their digital versions improved in the DVD player (1995) and the Discman (1984), everything pointed to a privatization of the consumption that was established with the advent of the Internet[8], which also made it more difficult to study the profile of these intimate consumers[9].

This new trend was revealed in a special way in the music phenomenon, where a more accentuated process of dematerialization can be observed. In film, literature and the visual arts the need still exists for a concrete experience, a characteristic that the digital era has not yet managed to emulate. Turning once again to the masterly clairvoyance of Valéry: «Of all the arts music is closer to being transposed to the modern mode. Its nature and the place it occupies in the world point to it being the first to modify its distribution, reproduction and even production formulas»[10]. Since 1998, with the appearance of the MP3 audio compression format and the emergence of MP3 readers, many things have changed. Currently, their daily use in Europe is calculated at almost 100 million users. Keeping in mind these very revealing figures, a recent report of the Scientific Committee on Emerging and Newly Identified Health Risks highlighted the increase of deafness in the medium term due to the intensive use of these machines[11]. Perhaps the title of the record by *Queens of the Stone Age* in 2002: *Songs for the Deaf,* which points out the first symptoms attributed to an encapsulated way of life, can no longer be regarded as ironic.

But the risks to public health are a minor concern to a music industry which has gone bankrupt because of the generalised use of peer-to-peer music download programmes. Through these services, Internet users can share, for free, the MP3 files on their computers with other uses. Since the germ which emerged with the Napster programme, in 1999, the sale of records has not stopped decreasing, to the extent that 45% fewer units are commercialized, according to the consulting company Nielsen SoundScan. As compensation, we are witnessing the growth of the digital sale of music, which has been joined by the giant Amazon (since September, 2008) continuing in the path of the pioneer Apple, which launched it iTunes Music Store in 2000. In this way, and with greater consistency, the global business of online industry is prevailing, with close to 70% of total music-related transactions[12]. It is also increasing thanks to the new business trends which are being adopted by certain names at the forefront of indie music. The paradigmatic case was that of Radiohead. This band decided not to extend their contract with their record company (Parlaphone - UK/Capitol - USA) and to sell their record *In Rainbows* (released on the 10th of October, 2007) through their webpage, at a price which each user was free to choose. In 2008, other bands followed the example of the British band, like the stimulating *Girl Talk* (a project where the eclectic DJ Greg Gillis is camouflaged with that impressive collage that is *Feed the Animals*) or the acclaimed Nine Inch Nails NIN, whose album *Ghosts I-IV* was the top selling album of 2008 in MP3 format on one of the biggest online purchase platforms, even though the first part of the album was available for free on their webpage[13].

The strategy of providing free digital access to records (accepting legal downloads without payment, as in the case of Radiohead) indicates that establishing commitments with the public leads to the "generosity" of the musicians being rewarded financially[14]. On the other hand, the artists see as legitimate the option of feeding a fetishism which goes against the tide of the process of dematerialization, marketing extremely limited and luxury physical editions of their albums. Thus, they obtain significant and immediate returns, as in the case of Radiohead (whose *Box* cost almost £40)[15] or that of the NIN (between $75 and $300, depending on the edition). This trend was able to captivate consumers through an exclusive item which was sold almost immediately. These acquisitions seemed to perpetuate what in its genesis was dematerialized symbolic capital. To a great extent, the idea was to promote (implicitly, in Radiohead's case, and explicitly, in the case of the prophet Trent Reznor of the NIN) the idea of revolution inherent to the digital edition of the music. This trend seemed to communicate, ideologically, a split with the unfair dynamics of the music market.

In face of all this we would like to be able to make, like Valéry, a long-term forecast on the new courses of art and culture, particularly since the latest stroke of genius by Patrick Wolf[16], who is using the web page *Bandstocks* to finance his new album, in the midst of the economic crisis, by means of the purchase of shares. We are very afraid that neither the most fertile imagination nor the gurus of the moment will be able to account for the exciting digital world that only now seems to be emerging and showing signs of its enormous potential.

* Bruno Carriço Reis is a sociologist, who works in music through Team Judas (www.team.jud.as). He is a member of the Nucleus of Art, Media and Political Studies of the Pontifícia Universidade Católica of São Paulo and a researcher for Communications Media, Political Transitions and Collective Memories of the Science and Technology Foundation of Portugal (FCT).

NOTES

1 Valéry, Paul. *La conquista de la ubicuidad*. In *Piezas sobre arte.* Editorial Antonio Machado Libros. Madrid, 2005.

2 Ibid. P. 131.

3 Aspect pointed out as negative by the Frankfurt School which considered that massive consumption produced alienation, for it «kept people under a fascination» by means of a «hobby ideology» as indicated by Adorno in *Cultural Industry* (2007), São Paulo: Paz y Tierra, Pp. 103-107.

4 Virilio, Paul. *Aesthetics of Disappearance*. Editorial Anagrama. Barcelona, 2003.

5 Michaud, Yves. *Art in Gaseous State.* Editorial Fondo de Cultura Económica. Mexico, 2007.

6 Bauman, Zygmunt. *Arte, Liquid?*. Editorial Sequitur. Madrid, 2007.

7 Canclini, Néstor. *Lectores, espectadores e internautas.* Editorial Gedisa. Barcelona, 2007. P. 23

8 Yúdice, George. *New Technologies, Music and Experience.* Editorial Gedisa. Barcelona, 2007

9 Frith, Simon; Straw, Will and Street, John. *The Other History of Rock.* Editorial Robinbook. Barcelona, 2006.

10 Valéry, Paul. Op. Cit. P. 132.

11 http://ec.europa.eu/health/opinions/es/perdida-audicion-reproductores-musica-MP3/index.htm

12 According to data by *Nielsen SoundScan*

13 See data in: http://www.amazon.com/b?ie=UTF8&node=1240544011&ref_=amb_link_7866952_18

14 The company comScore, dedicated to analysing and measuring economic activities online, registered an average price per download of *In Rainbows* of $6, with approximately one million and a half copies sold (data from November, 2007). However, it alerted that 62% of Internet users did not pay a single cent. The band denied the verisimilitude of this data. Differences of opinion aside, what is relevant is that *In Rainbows* was launched on the 31st of December, 2007 and quickly became number one on top-seller lists, as was pointed out by the magazine *Rolling Stone* in this article: http://www.rollingstone.com/rockdaily/index.php/2008/01/09/on-the-charts-radioheads-in-rainbows-takes-number-one-three-months-after-debuting-via-the-web

15 Due to the enormous interest aroused by this special edition available digitally (2x12" + 2xCD) the need arose to launch the disc in traditional format (cd and vinyl). So, they ended by signing a contract with the record company XL Recordings on the 1st of November, 2007 to distribute *In Rainbows* in the conventional spaces of the music business.

16 http://www.bandstocks.com

NINE INCH NAILS *Promotional Image*, 2008.
Creative Commons License BY-NC-SA 2.0.

HANDS IN THE AIR, Kaiser Chiefs in concert, Febrero de 2009. Licencia Creative Commons BY-SA 2.0. Foto: Martin Fisch.

Conciertos electrónicos, 2007. Foto: Natalia Maya / telegrama

“Mobiliario” y formas sociales

«Esta es la verdadera música *ambient.* Las mejores obras del siglo XX pueden reducirse al tamaño de un código de barras. Todo puede ser reducido a un fondo. Mozart compuso música de fondo. No importa si algo está de fondo o en primer plano, tontos. Lo que importa es el sensurround*» Sensurround y mobiliario.

Rob Chapman
Comentarios sobre *The Easy Project: 20 Loungecore Favourites*.
Sequel Records, 1995.

WILL STRAW **

En *Participation*, una colección de ácidos artículos sobre la tendencia “relacional” de la estética, Claire Bishop enumera algunas de las prácticas artísticas que desde los años 60 se han apropiado de «las formas sociales con el fin de acercar el arte a la vida cotidiana»[1]. Entre estas prácticas incluye “estar a cargo de una cafetería” y “hablar de filosofía” pero comienza con dos ejemplos que tienen que ver con la música. Estas obras, según Bishop, tratan “experiencias intangibles como bailar samba (Hélio Oiticia) o funk (Adrian Piper)”. Aquí la música es poco más que un pretexto para el baile, que es la verdadera sustancia de estas obras. Sin embargo, conocemos estas prácticas gracias al estilo de la música que las caracteriza. El baile, por su parte, es una “forma social” cuya proximidad con la vida cotidiana el artista no tiene más remedio que envidiar. Lo intangible del baile, suponemos, tiene que ver con el hecho de que está basado en el tiempo. La música y el baile atraen a los artistas porque ambos parecen perderse en las texturas y el fluir de la experiencia diaria. Bishop resume la auto-interpretación de estas obras en lugar de ofrecer su propia descripción del baile (o la música), pero su uso de estos ejemplos es revelador. En su libro, de tan sólo doscientas páginas, en el que se recogen muchas de las ideas más importantes de la estética contemporánea, la mitad de las referencias vienen del campo de la música.

El crítico de arte Douglas Davis en un artículo publicado en Art Forum en 1981 analizaba, perplejo, «la súbita proliferación en los textos sobre arte de términos tomados del campo de la música popular»[2]. En esta época la performance post-punk, materializada en la obra de artistas como Lydia Lunch y Laurie Anderson, funcionaba como un terreno clave para la resolución de complejos dilemas estéticos, en particular aquellos relacionados con el conflicto entre la estructura y la espontaneidad, entre la construcción de la obra y lo inesperado del momento performativo. En 2009, los estudiosos de la música nos enfrentamos a una cuestión muy diferente. Durante una década o más los textos crítico-teóricos sobre el arte y su socialización se han visto saturados de términos y conceptos donde la música parece ofrecer ejemplos o espacios de aplicación. Sin embargo, la música nunca ha estado en una posición tan marginal con relación al proyecto de la estética social.

En palabras de Georgina Born «la música es quizás el cuasi-objeto fluido, paradigmático, multi-mediatizado, inmaterial y material, donde los sujetos y los objetos colisionan y se mezclan»[3]. No obstante, las referencias a la música se han vuelto más escasas que nunca en el alubión de textos artísticos sobre el goce colectivo, la sociabilidad, la interactividad, la relacionalidad, la participación y la colaboración que han aparecido en la última década. Cuando Jorg Heiser, en la revista Frieze, propuso establecer una poderosa alianza entre la estética relacional de Nicholas Bourriaud y las teorías de la circulación procedentes de la teoría de los medios y la antropología cultural, en ningún momento mencionó el ejemplo de la música, a pesar de que es, quizás, la forma de expresión cultural más relacional y divulgada[4]. Se podría pensar que los conciertos, *raves*, las noches de discoteca, las sesiones de improvisación, las noches de karaoke, los conciertos en casa y otros ejemplos de sociabilización centrados en la música habrían proporcionado modelos privilegiados incluso fugaces aplicables a todas las transformaciones recientes que ha sufrido la estética social. La música, como es bien sabido, circula por una variedad infinita de espacios sociales; el goce colectivo ha sido desde siempre una de las características u objetivos de cualquier evento musical.

RADIOHEAD Concert Tampa - Arms Outstretched, Mayo de 2008. Licencia Creative Commons BY-ND 2.0. Foto:Wes Bryant

Si por un lado la música ha desaparecido del discurso crítico del arte, también es cierto que los textos sobre el tema (académicos o periodísticos) no han mostrado interés en los nuevos vocabularios teóricos de la crítica de arte orientada a lo social. El abismo que separa estos discursos tiene mucho que ver con los diferentes espacios sociales e institucionales que ocupan, por supuesto, pero allí no acaba la historia. Las diferencias entre la cultura musical y el arte expuesto en las galerías están fundadas en gran medida en los distintos papeles que juegan las ideas relativas a lo tangible en cada uno de estos dos mundos. La idea de disolver el trabajo material en un intersticio social de convivencia, tan relevante en otros campos artísticos, casi siempre fracasará en sus intentos por movilizar a aquellos que están profundamente comprometidos con la música. Son precisamente estas personas las que han luchado durante demasiado tiempo contra la idea de catalogarla como algo inmaterial, por miedo a que esta idea justifique su degradación (su transformación en elemento de fondo de la socialización) y su pérdida de valor (el fracaso de la música en ser reconocida como producto del trabajo o de la Historia). Si para el artista visual la música es un puente que lo une con la vida diaria y sus ricas texturas, los discursos críticos que surgen alrededor de la música suelen resistir su reducción a una cotidianidad o sociabilidad difusa. Incluso la música *ambient* adquiere una función pedagógica, la de hacer que uno escuche lo que le rodea.

En *On the Style Site: Art, Sociality and Media Culture* [En el terreno del estilo: arte, socialización y cultura de los medios], otra reciente intervención en la estética social, Ina Blom escribe sobre la flexible sociabilidad que ha llegado a caracterizar a muchos de los espacios del arte contemporáneo. Según ella, es «como si la vieja idea vanguardista de la creación colectiva hubiera mutado en una estética sosegada de fiesta *lounge*, representada por la metáfora de 'estar con los amigos' más que por la metáfora de 'trabajo'»[5]. Aunque aquí no se mencione la música, cualquier frase que contenga las palabras

"sosegada", "fiesta" y "*lounge*" no puede evitar sugerir la idea de música. La imagen que se transmite es la del espacio artístico como sala de *chill-out* cultural, de un lugar para la reunión social de baja intensidad. En este tipo de espacios, la música no hace mucho más que crear ambiente, como si fuese parte del "mobiliario" al que se refiere Rob Chapman en su manifiesto de *Easy Listening* arriba citado.

De este modo la música se ha visto distanciada de cualquiera de los proyectos políticos que a veces la acompañan: como la articulación de una identidad colectiva, los ataques a la complacencia social y a los estados de acomodamiento. Cuando las obras de arte se organizan alrededor del baile, o cuando las galerías ofrecen lugares tranquilos en los que relajarse, la música se convierte en parte de un regalo que se intercambian el arte y sus espectadores, un gesto, entre otros muchos, de agradable cotidianidad.

Detroit's Electronic Music Festival, 2007. Cortesía: Paxahau Event Productions.

En otras páginas de su sugerente libro, Blom habla, en términos más heroicos, sobre la música *rock*, a la que denomina una «máquina productiva que constantemente ofrece nuevas superficies sociales» (Pág. 171). Sugiere la autora que el *rock* nos ofrece una visión fugaz de las nuevas formas de socialización, definidas por los nuevos tipos de inversión afectiva. Esta fe bienintencionada en la capacidad de transformación del *rock* resulta, sin embargo, casi anticuada. Más que generar nuevas superficies sociales, parece que la música esté desapareciendo entre las texturas de la vida diaria. Esto tiene menos que ver con la desmaterialización de la música (su transformación en códigos digitales) que con la distribución de dispositivos e interfaces de reproducción materiales que ocupan las superficies de nuestros cuerpos, nuestros hogares y ciudades. También tiene que ver con los cambios en nuestras ideas sobre la relación de la música y la historia. Más que articular de forma activa la identidad o propósito colectivo, la música se aprecia cada vez más por los modos pasivos en cómo registra las estructuras de sentimiento de los lugares y épocas. Es posible que el sonido, según ha escrito Geoffrey O'Brien, sea el «medio más absorbente de todos, empapándose de historias, sistemas filosóficos y entornos físicos»[6]. El análisis de la música realizado por O'Brien se centra en su relación con el pasado, en una llamativa inversión de la famosa declaración de Jacques Attali, según la cual la música es un dispositivo de aviso precoz, capaz de detectar las vibraciones de las formas sociales emergentes y los nuevos modos de trabajar[7]. Sin embargo, ambos hacen hincapié en la capacidad de absorción de la música, más que en su capacidad de articular de forma voluntaria. Esta capacidad de absorción consigue que la música sea tanto tangible ("portadora" de todos estos sistemas e historias), como intangible (atmósfera difusa, más que una fuerza firme y enérgica). Lo que ha desaparecido, en ambos casos, es la distancia entre la música y otras formas sociales, entre lo que está al fondo y lo que está en primer plano.

* Nota del traductor: Juego de palabras entre *sensation* [sensación] y *surround* [rodear].

** Will Straw es profesor del Department of Art History and Communications Studies de la McGill University en Montreal. Autor de *Cyanide and Sin: Visualizing Crime in 50s America* y de más de ochenta artículos sobre música, cine y cultura urbana.

NOTAS

1 Bishop, Claire. "Introduction: Viewers as Producers". En *Participation*. Ed. Whitechapel - MIT Press, Londres, Cambridge, 2006. Pág.10.

2 Davis, Douglas. "Post-Performancism". En *Artforum*, Vol. XX, no. 2 (October, 1981). Pp. 31-39.

3 Born, Georgina. *On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity*. Ed. Twentieth-Century Music, vol. 2, nº. 1. Pág. 7.

4 Heiser, Jorg. *Good Circulation*. En *Frieze*, nº 90. Abril, 2005. Pp. 79-83.

5 Blom, Ina. *On the Style Site:Art, Sociality and Media Culture*. Sternberg Press. Berlín y Nueva York, 2008. Pág.15.

6 O'Brien, Geoffrey. *Burt Bacharach Comes Back*. En *The New York Review of Books*, 6 de mayo, 1999, disponible online.

7 Attali, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Traducción de Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. Pág. 4.

HÉLIO OITICICA *Parangolé P10 Capa 6 - Para Mosquito da Mangueira*, 1965. Courtesy: Projeto Hélio Oiticica.

Soft Furnishings and Social forms

«This is the true ambient music. The greatest works of the 20th century can be shrunk to the size of a barcode. Everything can be reduced to background. Mozart wrote background music. It's not about background or foreground, you fools. It's about sensurround. Sensurround and soft furnishings».

Rob Chapman.
Liner notes to The Easy Project: 20 Loungecore Favourites.
Sequel Records, 1995.

WILL STRAW **

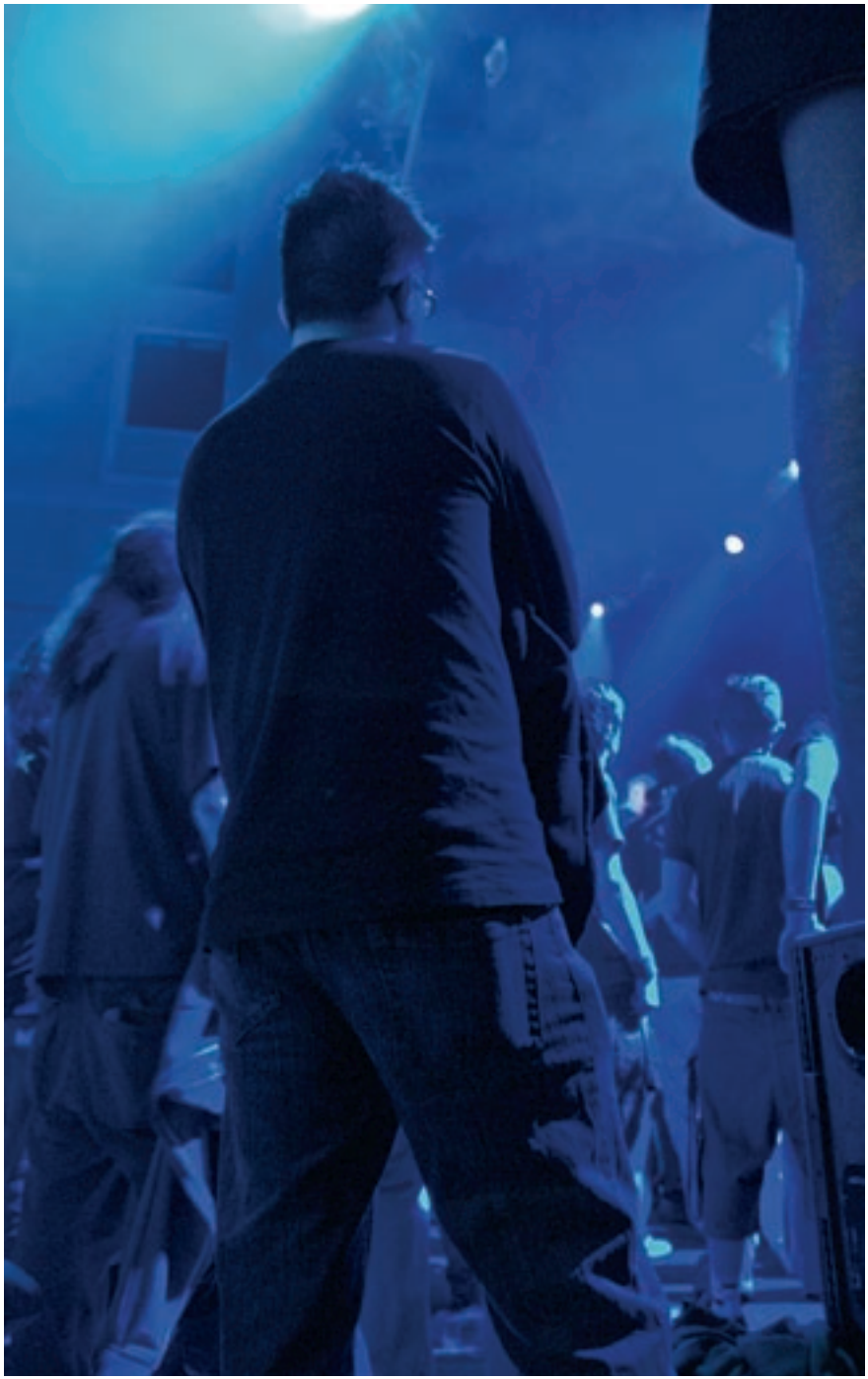
In *Participation*, her sharply-edited collection of articles on the "relational" turn in aesthetics, Claire Bishop enumerates some of the art practices which, since the 1960s, have set out to «appropriate *social* forms as a way of bringing art closer to everyday life»[1].

Her list of these practices includes 'running a cafe' and 'talking philosophy', but she begins with two examples that involve music. These are works organized, in Bishop's words, around "intangible experiences such as dancing samba (Hélio Oiticia) or funk (Adrian Piper)." Music, here, is little more than a pretext for the dancing which is the real substance of these works, but we know these practices through the style of music they involve. Dancing, in turn, is the "social form" whose proximity to everyday life the artist can only envy. The intangibility of dancing, one guesses, has something to do with its time-based character. Music and dancing appeal to the artist because both seem to recede into the broader textures and quotidian flow of ordinary experience. Bishop is summarizing the self-understanding of these works rather than offering her own account of dancing (or music), but her use of these examples is revealing. In a 200-page book that collects many of the key thinkers and ideas in contemporary aesthetics, these few words constitute half the references to music.

The art critic Douglas Davis, writing in Art Forum in 1981, puzzled over "the sudden proliferation in art writing of terms borrowed from popular music"[2]. This was the period in which post-punk performance, in the work of such figures as Lydia Lunch and Laurie Anderson, functioned as a key site for working through the knotty aesthetic dilemmas of the time (in particular those involving the conflict between structure and spontaneity, between the matrix of the work and the contingencies of the performative moment.) In 2009, those of us who study music confront a very different puzzle. For a decade or more, critical-theoretical writing on art and its sociality has been saturated with terms and concepts for which music might seem to offer the most natural examples or terrains of application. Music, however, has never seemed so marginal to the broader project of a social aesthetics.

In Georgina Born's words, music "is perhaps the paradigmatic multiply-mediated, immaterial and material, fluid quasi-object, in which subjects and objects collide and intermingle"[3]. Nevertheless, within the flurry of artworld writings on conviviality, sociability, interactivity, relationality, participation, circulation and collaboration over the last decade, references to music have become scarcer than ever. When Jorg Heiser, in Frieze, proposed a powerful alliance between Nicholas Bourriaud's relational aesthetics and theories of circulation wrestled from media theory and cultural anthropology, he nowhere invoked the example of music, arguably the most relational and circulatory of cultural forms[4]. One might think that concerts, raves, disco nights, improvisation sessions, karaoke nights, home concerts and other examples of music-centred sociability would have provided privileged (or even fleeting) models all through recent developments in social aesthetics. Music, famously, circulates through an endless variety of social spaces; conviviality is a long acknowledged feature or goal of musical events.

Just as music has disappeared from the critical discourse on art, writing on music (academic or journalistic) has shown no interest in the new theoretical vocabularies of a socially-oriented art criticism. The gulf between these bodies of discourse has much to do with the very different social and institutional spaces which they occupy, of course, but that is not the whole story. The gulf between musical culture and



Electronic concerts, 2007. Photo: Natalia Maya / telegrama

gallery-based arts has much to do with the very different role played by ideas of tangibility within these two worlds. The project of dissolving the material work into a convivial social interstice, so prominent in other artistic fields, will almost always fail to mobilize those deeply committed to music. Those committed to music have, for too long, struggled against the idea of music as immaterial, fearful of the ways in which that idea has justified music's degradation (its transformation into an atmospheric background for socializing) and valuelessness (its failure to be recognized as the product of labour or history.) If, for the visual artist, music is one bridge back to everyday life and its richly integrated textures, the critical discourses around music typically resist music's reduction to a diffuse everydayness or sociability. (Even ambient music is given a pedagogical function, that of making you listen to your environment.)

In *On the Style Site: Art, Sociality and Media Culture*, another recent intervention in social aesthetics, Ina Blom writes about the loose sociability that has come to characterize so many of the spaces of contemporary art. It is, she says "as if the older avant-garde idea of collective creation had mutated into a mellow, party-like lounge aesthetic, represented by the metaphor of 'hanging out' rather than by the metaphor of 'work'"[5]. Music is not mentioned here, but any sentence containing the words "mellow", "party" and "lounge" cannot help but suggest it. The image conveyed here is that of the art space as cultural chill-out room, a site of low intensity socializing. In such spaces, music functions as little more than atmosphere, as one of the "soft furnishings" to which Rob Chapman refers in the manifesto for Easy Listening music quoted above.

Music has been detached, here, from any of the political projects that sometimes accompany it: as the articulation of collective identity, as a shattering of social complacency, as an assault on its commodity status. When artworks organize themselves around dancing, or galleries offer mellow spaces in which to relax, music becomes one part of a gift made between art and its audiences, a gesture, among many others, of convivial everydayness.

Elsewhere in her suggestive book, Blom speaks in more heroic terms of rock music, calling it a "productive machine that constantly creates new social surfaces" (p. 171). Rock music, she

suggests, offers us a glimpse of new forms of sociability shaped by new kinds of affective investment. This well-meaning faith in rock music's transformative capacities seems almost quaintly old-fashioned, however. Rather than generating new social surfaces, music seems, more and more, to be receding into the textures of everyday life. This has less to do with the dematerialization of music (its transformation into digital code) than with the distribution of material listening devices and interfaces across the surfaces of our bodies, homes, and cities. It also has to do with the ways in which our sense of music's relationship to history has shifted. Rather than actively articulating collective identity or purpose, music is more and more cherished for the passive ways in which it registers the structures of feeling of places and times. Sound, Geoffrey O'Brien has written, may be the "most absorbent medium of all, soaking up histories and philosophical systems and physical surroundings"[6]. O'Brien's account of music, centred on its relationship to the past, is a striking reversal of Jacques Attali's famous claim that music is an early warning device, picking up the vibrations of emergent social forms and modes of work[7]. Both, however, stress music's capacity to absorb rather than to wilfully articulate. This capacity to absorb renders music both tangible (as the "carrier" of all these systems and histories) and intangible (as a cloudy ambience rather than an assertive force). What has disappeared, in both cases, is the distance between music and other social forms, between background and foreground.

* Will Straw is a professor at the Department of Art History and Communications Studies of McGill University, in Montreal. He is the author of *Cyanide and Sin: Visualizing Crime in 50s America*, and of over 80 articles on music, film and urban culture.

NOTES

1 Bishop, Claire. "Introduction: Viewers as Producers," In *Participation*. London, Cambridge, Mass: Whitechapel, MIT Press, 2006. P. 10.

2 Davis, Douglas. "Post-Performancism". In *Artforum*, Vol. XX, nº. 2 (October, 1981). Pp. 31-39.

3 Born, Georgina. On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity. Twentieth-Century Music, vol. 2, nº. 1. P. 7.

4 Heiser, Jorg. "Good Circulation". In *Frieze*, nº. 90. April, 2005. Pp. 79-83.

5 Blom, Ina. *On the Style Site: Art, Sociality and Media Culture*. Berlin and New York: Sternberg Press, 2008. P. 15.

6 O'Brien, Geoffrey. *Burt Bacharach Comes Back*. The New York Review of Books. May, 1999. Accessed on-line.

7 Attali, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. P. 4.

HÉLIO OITICICA *Parangolé P4 Capa 1*, 1964. Courtesy: Projeto Hélio Oiticica.

JOHN GERRARD *Grow Finish Unit (near Elkhart, Kansas), Real time 3D*, 2008. Cortesía: Galerie Ernst Hilger.

De producto a co-creación

«Los conceptualistas indicaron que el 'arte' más emocionante podría seguir enterrado bajo energías sociales aún no reconocidas como arte... Estas energías siguen allí fuera, esperando a que los artistas sintonicen con ellas, como combustible potencial para la expansión de lo que el 'arte' puede significar (o hacer)».
Lucy Lippard

«El nuevo mundo está justo a la vuelta de la esquina, o por usar una metáfora cursi, está bajo la nieve. Está en el arte que existe fuera de los límites del mundo del arte, rechazando la definición contextual del origen duchampiano que parece mantenerse puramente por inercia; está en el arte que busca los lugares públicos y mediáticos, los laboratorios de biotecnología y el mundo de la información, las comunicaciones y el comercio electrónico como su entorno operativo».
Domenico Quaranta

JOLINE BLAIS* Y JON IPPOLITO**

¿Autonomía o aislamiento?

Dadas las formas desmaterializadas del *new media* e *Internet art*, muchos se han preguntado si estos estilos artísticos deben estar en las galerías y museos del mundo del arte. El interrogante sugiere que el *new media art* todavía debe encontrar su sitio, y que, hasta que lo haga, se está marchitando en los márgenes de aquello que se considera una creación relevante, y arriesgándose a no cruzar jamás la frontera que lo separa del cuidado jardín del arte.

Sería una pena que el *new media* nunca pudiese echar raíces en el cubo blanco, pero en realidad el que podría salir peor parado sería el cubo blanco. Porque, aunque puede que las flores *new media art* que describe Quaranta sean salvajes, son más duraderas que los delicados ornamentos que el mundo del arte colma de atenciones y dinero. Esta creatividad salvaje ha aprendido a sobrevivir en un mundo mucho más amplio que el aislado invernadero del mundo del arte. Las más adaptables de estas especies han encontrado un hogar en toda clase de lugares, desde desguaces a páginas web de comercio electrónico. Y casi todas estas variedades han aprendido a diseminar sus semillas de modo que alcancen Internet, la corriente más innovadora y global que existe.

Es indudable que el mundo del arte parece bastante grande cuando uno está sentado en las monumentales escaleras de El Prado o del Metropolitan Museum de Nueva York. Las exposiciones y ferias de arte atraen más atención que un puñado de solitarios proyectos creados por artistas y esparcidos por Internet, ¿verdad?

La respuesta es que no, ni de lejos. En 2006 el sitio web Flickr, cuyos usuarios comparten fotos, contaba con 250.000 usuarios y 4 millones de fotografías; ahora alcanza los 8 billones. Además, Flickr dispone de herramientas de descubrimiento, como etiquetas de folcsonomía, algoritmos para encontrar cosas interesantes, y buscadores, como Retrievr, que permiten esbozar la foto que se está buscando.

"No es una comparación justa", pueden estar pensando. "Hay que comparar dos espacios dedicados exclusivamente al arte". De acuerdo, aquí tienen algunos datos obtenidos en febrero de 2003:

Metropolitan Museum of Art (el museo convencional más conocido)
2 millones de obras de arte
5 millones de visitantes al año
5.000.000:2.000.000 = 2,5 visitas por obra de arte

Rhizome.org (el museo virtual más conocido)
600 obras de arte
4 millones de visitantes al año
4.000.000:600 = 7.000 visitas por obra de arte

Las cifras de audiencia para los críticos de arte también varían enormemente. Si se publica un texto en un diario académico, es posible que lo lea un puñado de personas que conozcan la sub-disciplina que se esté tratando. En un contexto *new media,* por el contrario, la influencia se mide en cifras de cuatro a siete dígitos; en lugar de dos

o tres fueron 50 millones de estadounidenses quienes visitaron blogs durante el primer trimestre de 2005.

Esto es algo que los científicos observaron hace ya tiempo. Grigory Perelman, el académico que recientemente demostró la Conjetura de Poincare –conocida como el Santo Grial de las matemáticas– ni siquiera se molestó en publicar su prueba en un diario de evaluación por sus iguales, simplemente la colgó en una página web. Así que, ¿por qué tenemos tantas ganas de derrumbar los muros que rodean el ghetto del mundo del *media art* si lo único que vamos a conseguir es introducirnos en un ghetto ligeramente más amplio, el del mundo del arte *mainstream*?

Una audiencia amplia

Muy bien, pueden pensar, pero un artista no quiere verse a la deriva entre los LOLcats[1] y los vídeos de bebés danzantes. Quieren comisarios que cuiden de ellos. Y, sin el cuidado de estos guardianes a las puertas del arte, el *new media art* se arriesga a no encontrar su lugar en el cubo blanco.

Probablemente tengan razón. Pero hoy en día, los artistas *new media* invierten una cantidad enorme de energía y ambición personal en contorsionar sus obras para que adquieran una forma capaz de pasar por la puerta de una galería. Lo más que se puede esperar obtener con este esfuerzo es acabar en una oscura *media gallery* de algún museo, el equivalente artístico a un premio de consolación.

El artista *new media* obtendría mejores resultados si utilizase Internet para encontrar una audiencia diez, cien o mil veces mayor. Esta claro que existen obstáculos: las personas que suelen visitar galerías pueden contar con una percepción más crítica de la tecnología que, por ejemplo, el usuario medio de Slashdot. Pero el salto entre los dos contextos no es tan grande como parece. Algunos de los fenómenos creativos más populares del siglo XXI tienen antecedentes en la obra artística de los años 90. Google Earth es una versión en red de la *Terravision* de ART + COM; Electric Sheep es una versión en salvapantallas de las imágenes genéticas de Karl Sims; Wikileaks es una versión actualizada del *File Room* de Antoni Muntadas.

Este salto se hace más fácil cada año a medida que el público general se va familiarizando con el lenguaje de los *new media*, hasta el punto de que lo conocen mejor que el lenguaje artístico. Si se incluye una consola de videojuego en una exposición, es probable que atraiga las miradas perplejas de los comisarios y docentes. Sin embargo, los vigilantes y los visitantes lo entenderán enseguida. Que un artista *new media* se concentre exclusivamente en el mundo del arte equivale a que un hombre de negocios de Hong Kong se centre solamente en sus clientes ingleses. En ambos casos estarían ignorando el billón de clientes potenciales que hablan su idioma. Está claro que no se les puede satisfacer a todos, pero, a esta escala, sólo hace falta una pequeña dosis de su atención para obtener mayores beneficios que los que se conseguirían en el mundo del arte.

Más allá de los objetos y la representación

En su declaración de intenciones como comisario de la exposición Expanded Box, para la feria ARCO' 09, Domenico Quaranta arroja un guante al mundo del arte *mainstream,* defendiendo que «la definición contextual del origen duchampiano» –el arte es cualquier cosa que se pueda ver en una galería– «parece persistir puramente por inercia». Como contrapunto, sugiere que la función de Expanded Box es «cultivar y redistribuir el futuro, y apoyar una definición 'expandida' del arte».

La opinión de Quaranta se hace eco de la conclusión de nuestro libro *At the Edge of Art* [Al borde del arte] (2006), pero en él hacemos un mayor hincapié en la crítica al mundo del arte por su pereza filosófica. Opinamos que existe una espantosa falta de correlación entre lo que la sociedad ve como arte y lo que verdaderamente merece esa designación. La desmaterialización de muchas expresiones de *Internet art* puede ser parcialmente responsable de las dificultades que experimentan los coleccionistas y mecenas para comprender su verdadero valor.

A pesar de esto, no podemos defender el retorno a una definición académica de la producción artística; basta con darse un paseo por cualquier feria de arte, como ARCO, para darse cuenta de la enorme cantidad de academicismo que se hace pasar por arte. Lo que nos propusimos fue desenmascarar cualquier actividad, parecida al arte, que en realidad funciona más como decoración, propaganda o inversión, y resaltar aquellas actividades artísticas verdaderamente radicales que están surgiendo lejos de ese decorativismo tan asumido por el mundo del arte.

¿Qué poder le queda a un arte que ha sido arrancado de su invernadero duchampiano, abandonado a su suerte en el salvaje mundo exterior? El *Guernica* es una obra de arte dotada de gran poder; tiene la capacidad de informar, de emocionar e incluso en algunos casos, muy poco frecuentes, de incitar a la acción. Pero su formato es ya viejo, y su poder se ve eclipsado por aquellos que controlan los viejos formatos media, ya sea el Museo Reina Sofía o Time-Warner.

Simulación y Ejecución

Mientras que el *Guernica* pertenece a una tradición bien asimilada comercialmente –la pintura sobre lienzo– las obras *new media* suelen tomar formas mucho menos tangibles. Toman prestados elementos desmaterializados del arte conceptual y fluxus, e incluyen instrucciones para códigos, performances, happenings (tanto virtuales como reales), formas de vida simuladas, juegos y *software* social. Gracias a estos nuevos formatos, los creadores de *new media* manejan fuerzas que van más allá de la representación del mundo exterior en un cubo blanco o una estructura rectangular. Uno de los poderes recientemente adquiridos por los *new media* es la simulación. Los artistas pueden construir mundos tridimensionales a partir de MUDs o sistemas de realidad virtual; cualquier colectivo puede explorar la democracia directa en los espacios on-line, y los activistas pueden participar en experimentos de *software* social.

Los creadores de *new media* también cuentan con una herramienta aún más poderosa que la simulación: la ejecución. Una vez que la simulación ha generado posibilidades interesantes, éstas pue-

den exportarse del mundo virtual al mundo real, a menudo con resultados impactantes. La capacidad de ejecutar códigos proporciona a los artistas un mayor alcance e influencia sobre sistemas sociales de proporciones globales. Internet se sustenta en códigos informáticos; el código genético organiza a los seres vivos; los códigos legales gobiernan el sistema judicial. Al contrario que el *Guernica*, las expresiones artísticas ejecutables no incitan a la acción, sino que actúan en el mundo. No son sólo objetos materiales, fácilmente vendibles, coleccionables e intercambiables, sino energías desatadas en un universo de campos energéticos, de átomo a ecosistema.

¿Cuál debe ser, entonces, el objetivo para el que los artistas *new media* deben utilizar sus nuevos poderes de simulación y ejecución? ¿Con qué fin deben liberar estas energías, reprimidas durante tanto tiempo?

En nuestro libro *At the Edge of Art* argumentamos que los artistas están en la mejor posición posible para ayudarnos a enfrentar muchos de los cambios que ha traído consigo el siglo XXI. La simulación permite a los artistas vislumbrar nuevas posibilidades antes de que aparezcan, mientras que la ejecución hace que sea posible revelar y a veces desactivar amenazas que en otros contextos parecerían imposibles de superar.

Echemos un vistazo a algunos artistas que utilizan la simulación y la ejecución para lidiar con dos amenazas que aparecen con frecuencia en las noticias: las economías insostenibles y las ecologías insostenibles.

Economías insostenibles

Tras el colapso *subprime* de otoño de 2008, todos somos conscientes de que la carta blanca ofrecida a las empresas multinacionales en las últimas décadas era todo menos eso. Quizás deberíamos haber prestado atención a artistas *new media* como los Yes Men, famosos bromistas que simularon páginas web (dowethics.com y gatt.org, por ejemplo) con el fin de atraer la atención de la comunidad financiera y los medios de comunicación y después difundir bombas informativas cuando se les pidió que comentasen temas de actualidad. Mientras que Yes Men aprovechan Internet para obtener mucha más atención que la que una pareja de artistas podría desear, sus apariciones públicas y comunicados de prensa ejecutan mucho más que simples códigos informáticos. El comunicado de prensa en el que declaraban que Dow Chemical iba a pedir disculpas por el desastre industrial de Bhopal hizo que las acciones de la compañía perdieran un 23% de su valor en un solo día, evidenciando la frágil posición en la que se encontraban las empresas como resultado de sus prácticas poco éticas.

En un proyecto más cercano al mundo del arte, la pareja de artistas Eva y Franco Mattes orquestaron la simulación de un ser humano, materializada en la persona de Darko Maver. Este artista ficticio, producido gracias a una astuta campaña publicitaria, adquirió notoriedad por sus fotografías “simuladas” de las atrocidades que tuvieron lugar durante la guerra de los

JANE D. MARSCHING AND MITCHELL JOACHIM (TERREFOM1)
Future North: London, 2008. Cortesía de los artistas

Balcanes, a finales de los años 90. Cuando Maver logró alcanzar la cumbre del mundo del arte *mainstream* –la Bienal de Venecia– los artistas publicaron un comunicado de prensa en el que declaraban que la realidad y la simulación se habían intercambiado: Maver era falso, pero los cadáveres "simulados" que aparecían en sus obras de arte eran resultado de las atrocidades reales que habían tenido lugar durante la guerra y que fueron fotografiadas por periodistas. Comprobar que la sangrienta imaginería de Maver proviene del mundo real es repugnante, pero lo es más ver que el mundo del arte se permitiera disfrutar de una "estimulante" muestra *gore* en lugar de mirar bajo la superficie. Lo que quedó claro es que la cultura del cubo blanco, con sus productos materiales, no sólo se muestra impotente en comparación con los poderes desmaterializados del *new media*, sino que también es cruel, e inconsciente de su crueldad.

La exposición realizada por Quaranta para Expanded Box contenía una serie de intervenciones en red, creada por Hans Bernard, Livlix, Alessandro Ludovico y Paulo Cirio, llamada *EKMRZ*, que utiliza códigos ejecutables para enfrentarse a los gigantes del *e-comerce*. *Amazon Noire* emplea un algoritmo para crear versiones gratuitas de libros a partir de la aplicación "ojea el libro" de Amazon.com. *Google Will Eat Itself* [Google se comerá a sí mismo] utiliza un escuadrón de *bots*[2] de *software* que simulan a usuarios que clican en anuncios de Google; aunque estos artistas no son los primeros en engañar a los anunciantes de Google para que paguen dinero por productos inexistentes, en este caso, los artistas aspiran a adquirir acciones de la compañía con el dinero que ganan, consiguiendo así que la compañía "se coma a sí mismo".

Ecologías insostenibles

Uno de los motivos por los que el cambio climático es un problema tan abrumador es su escala. Es difícil calibrar el impacto de la huella de carbono de siete billones de personas, o las consecuencias que las políticas actuales supondrán para la tierra en cientos o miles de años. Para aquellos artistas que quieran ayudar a la sociedad a entender las consecuencias de sus actos la simulación es una técnica muy poderosa.

Conscientes del aumento del nivel del mar que podría amenazar ciudades costeras como Manhattan o Tokio durante los próximos cien años, la artista Jane Marsching y el arquitecto Mitchell Joachim, de Terreform, han creado una visualización de media docena de ciudades inundadas y forzadas a emigrar a la zona del Ártico, que pronto tendrá un clima templado. Puede que *Future North* no simule los aspectos más prácticos del calentamiento global, pero sí estimula una reflexión imaginativa sobre nuestro posible futuro.

John Gerrard, ofrece una simulación mucho menos optimista, basada no en un futuro especulativo, sino en un presente distópico. Su mundo de realidad virtual *Grow Finish Unit* [Unidad de crecimiento y final] aspira a convertirse en un modelo exacto al de una planta de producción porcina en Kansas, rodeada por enormes lagos de excrementos, y una flota de camiones que se acerca a ella cada cierto tiempo para reemplazar a los desafortunados habitantes de este horrendo negocio ganadero.

El juego, muy serio, *World Without Oil* [Mundo sin petróleo] tiene como objetivo llevar a sus participantes desde la distopia a la utopia –y desde la simulación a la ejecución– al animarlos a imaginar sus vidas diarias sin hidrocarburos y a actuar en consecuencia. Los efectos de "ejecutar" estas reglas del juego en la vida diaria pueden ser duraderos; al menos uno de los participantes ha decidido ir al trabajo en bicicleta.

La artista Lynn Hull también espera que su trabajo tenga efecto sobre sus espectadores –a pesar de que estos no son humanos. Hull crea espacios de descanso para aves cuyas rutas migratorias han desaparecido o se han visto alteradas a raíz del desarrollo global en las zonas rurales. Su trabajo podría perder relevancia –por no hablar de su atractivo estado salvaje– si se viese relegado a un cubo blanco.

Martin Prothero también realiza su mejor trabajo en los bosques, aunque el formato elegido por este artista, la fotografía, hace que su propia migración hacia el cubo blanco sea más fácil. Dicho esto, los protagonistas de sus imágenes no son objetos pasivos de la lente fotográfica, sino participantes activos –particularmente en sus imágenes de rastros de animales impresas en láminas de cristal revestidas de carbono. «Como artista, no se me ocurre mejor manera de representar un animal salvaje que dejando que lo haga él mismo. Tras un largo proceso de familiarización con los hábitos del animal: los lugares donde duerme, come, bebe y se desplaza, comienzo con el proceso de grabación. Es aquí donde colaboro con cada una de las criaturas para conseguir que sean ellas las que den lugar a las imágenes que pueden verse. El momento en el que se realizan los dibujos es testigo de la intersección entre mi vida y la del animal». Las imágenes de Prothero tienen la intención de recordar a los dirigentes internacionales que siempre, a todas las escalas, resulta útil observar las huellas del carbono.

La simulación vuelve a unirse a la ejecución en la obra de Natalie Jeremijenko *Feral Robotic Dogs* [Perros robóticos salvajes]. Jeremijenko trabaja con estudiantes universitarios y de secundaria para transformar juguetes mecánicos en perros rastreadores de contaminación, que después suelta en vertederos y otras zonas en las que pueden existir toxinas ambientales. Cuando los cachorros mecánicos reciben nuevas órdenes de un *hack* de *software*, dejan de ser mascotas divertidas para clientes acaudalados y pasan a tener no sólo una función productiva sino también a contribuir a un planeta más saludable.

Sin duda, en un momento de catástrofe ambiental y económica, el arte puede jugar un papel más poderoso que un objeto comercial vendido como decoración, inversión o propaganda para las vidas de los ricos y famosos. Los artistas pueden dejar atrás el viejo espacio de lo material para adentrarse en las energías sociales que subyacen en toda forma de vida y, una vez inmersos en estas energías sociales y ecológicas, nos podrán ayudar a imaginar y co-crear un futuro en el que sean capaces de prosperar todas las formas de vida, no sólo

aquellas que se encuentran en el primer eslabón de la cadena alimenticia cultural.

* Joline Blais es Profesora Adjunta de *new media* en University of Maine, además de co-directora de Still Water y co-fundadora de LongGreenHouse. En *At the Edge of Art* (2006), que escribió en colaboración con Jon Ippolito, investiga los modos de funcionamiento de las nuevas estrategias de toma de poder artístico en las comunidades de artistas *new media,* y cómo estas prácticas remodelan los contextos tanto del arte como del mundo real. La investigación y el trabajo creativo de Blais exploran la superposición de la cultura digital, la cultura indígena y la permacultura.

** Jon Ippolito, uno de los muchos militantes inmersos en la batalla entre la cultura en red y la cultura jerárquizada, es artista, ex-comisario del Guggenheim y co-fundador del laboratorio Still Water en University of Maine. Sus proyectos actuales –entre los que se incluyen la Variable Media Network, ThoughtMesh y el libro que escribió en 2006 en colaboración con Joline Blais, *At the Edge of Art*– tienen como objetivo expandir el mundo del arte más allá de sus preocupaciones tradicionales.

NOTES

1 Nota del editor: El término LOLcats se refiere a las fotografías de gatos acompañadas de breves textos humorísticos que se distribuyen masivamente por Internet.

2 Nota del editor: *Bots* es una contracción de la palabra robots, normalmente utilizada en el vocabulario informático. Aquí hace referencia a programas que ejecutan ciertas funciones de manera repetitiva y mecánica.

ART+ COM AG Instalación interactiva. *Terravision*, 1996. Intercommunication Center Tokyo. © ART+COM.

EVA y **FRANCO MATTES AKA 0100101110101101.ORG** *Darko Maver,* 1999.
Pegatinas distribuidas en la Bienal de Venecia. Cortesía de los artistas

JOHN GERRARD *Grow Finish Unit (near Elkhart, Kansas), Real time 3D*, 2008. Courtesy: Galerie Ernst Hilger.

From Commodity to Co-creation

«Conceptualists indicated that the most exciting 'art' might still be buried in social energies not yet recognized as art...
These energies are still out there, waiting for artists to plug into them,
as potential fuel for the expansion of what 'art' can mean [or do].»
Lucy Lippard

«The new world is there, just round the corner or, to use a cutesy metaphor, under the snow.
It is in the art that exists outside the confines of the art world, rejecting the contextual definition of Duchampian
origin which seems to persist... purely by inertia; it is in the art that seeks out public space, media space,
biotechnology labs and the world of information, communications and e-commerce as its operative environment.»
Domenico Quaranta

JOLINE BLAIS* and JON IPPOLITO**

Autonomy or isolation?

Given the de-materialized forms of New Media and Internet Art, many have asked if it belongs in the galleries and museums of the art world. The question suggests that new media art has yet to find its place, that it is somehow withering on the vine (to borrow Domenico Quaranta's flower metaphor) on the margins of all that is considered to be relevant, at the risk of never crossing the verge into the well-tended garden of Art.

Well, it would be a shame if new media never took root in the white cube, but it would be more of a loss for the white cube than for new media art. For the flowers of new media art that Domenico describes may be wild, but they are hardier than the dainty ornaments that the art world showers with attention and cash. This feral creativity has learned to survive in a world much bigger than the art world's cloistered hothouse. The most adaptable of these strains have taken root everywhere from junkyards to e-commerce sites. And nearly all of these strains have learned to cast their seeds on that most modern and global of prevailing currents, the Internet.

Of course, the art world looks pretty big when you're standing on the monumental steps of the Prado or the Metropolitan Museum in New York. Surely art exhibitions and fairs command more attention than the lonely artist-created projects scattered across the Web?

The answer is no –not by a long shot. By 2006 the photo-sharing site Flickr had 250,000 users and 4 million photos; now it has 8 billion. Flickr also has discovery tools, including folksonomy tags, algorithms to find what's interesting, and search engines like Retrievr that let you sketch the photograph you're looking for.

"That's not a fair comparison," you say. "You have to compare two venues devoted exclusively to art." OK, here are some numbers from February 2003:

Metropolitan Museum of Art (best-known brick-and-mortar museum)
2 million artworks
5 million visitors per year
5,000,000:2,000,000 = 2.5 visits per artwork

Rhizome.org (best-known virtual museum)
600 artworks
4 million visitors per year
4,000,000:600 = 7,000 visits per artwork

The audience numbers are skewed for art historians as well. Publish in an academic journal and a handful of people familiar with your sub-discipline might read it. In a new media context, by contrast, influence is counted in four to seven digits rather than two to three. 50 million Americans visited blogs during the first quarter of 2005.

This is something the hard scientists figured out a while ago. Grigory Perelman, the scholar who recently proved the Poincare Conjecture –known as the "Holy Grail of mathematics"– didn't even bother to publish his proof in a peer-reviewed journal. He just uploaded it to a Web site. So why are we so eager to knock through the walls of the Media Art World ghetto just to find ourselves within a slightly larger Mainstream Art World ghetto?

A broad audience

Fine, you say, but the typical artist doesn't want to be left adrift among the LOLcats[1] and dancing baby videos. They want curators and dealers to take care of them. And without the attention of these gatekeepers, new media art will never find a place in the white cube.

That's probably true. But new media artists currently invest enormous amounts of personal energy and ambition in contorting their work into a shape that will fit through the gallery door. The best you can hope for such effort is usually to end up in some darkened "media gallery" of a museum –the artistic equivalent of the short bus.

The average new media artist would be much better off using the Internet to cultivate an audience ten or a hundred or a thousand times larger. Sure, there are obstacles to this leap; the typical gallerygoer may have a more critical perception of technology than, say, the average Slashdot user. But the leap is not as big as it seems. Some of the most popular creative phenomena of 21st-century networked culture had precedents in artistic work of the 1990s. Google Earth is a networked version of ART+COM's *Terravision*; Electric Sheep is a screensaver version of Karl Sims' genetic images; Wikileaks is an update on Antoni Muntadas' *File Room*.

This leap gets easier every year, as the general public increasingly speaks the language of new media better than the language of art. Include a game console in an exhibition, and you'll get quizzical looks from the curators and docents. But the guards and ordinary visitors will be all over it. For a new media artist to concentrate exclusively on the art world is like a Chinese businessman in Hong Kong concentrating exclusively on English patrons. Both are ignoring the billion potential customers who speak their language. Sure, you're not likely to appeal to all of them –but at that scale, you only need a tiny fraction of their eyeballs to do better than what you'd get from the art world.

Beyond objects and representation

In his curatorial statement for the 2009 ARCO Expanded Box exhibition, Domenico Quaranta throws down a gauntlet to the mainstream art world, claiming that «the contextual definition of Duchampian origin» –art is whatever you see in a gallery– «seems to persist purely by inertia». By contrast, he claims that the function of Expanded Box is «cultivating and redistributing the future, and supporting an 'expanded' definition of art».

Quaranta's sentiment echoes the conclusion of our 2006 book *At the Edge of Art*, but we go further in indicting the art world for its philosophical laziness. We believe there's an appalling lack of correlation between what society currently thinks of as art and what really deserves that designation. The de-materialization of many forms of Internet art may be partly responsible for the difficulty of collectors and patrons to realize its real value.

Still, ours was no argument to return to an academic definition; just look around any art fair, like ARCO, and you'll see plenty of academicism already masquerading as art. Instead we sought to unmask art-like activity that really functions more as decor, propaganda, or investment –and to draw attention to truly radical artistic activity germinating far from the decorativism which has been so readily adopted by the art world.

But what power remains for art that is uprooted from its Duchampian hothouse and left to fend for itself in the wild world outside?

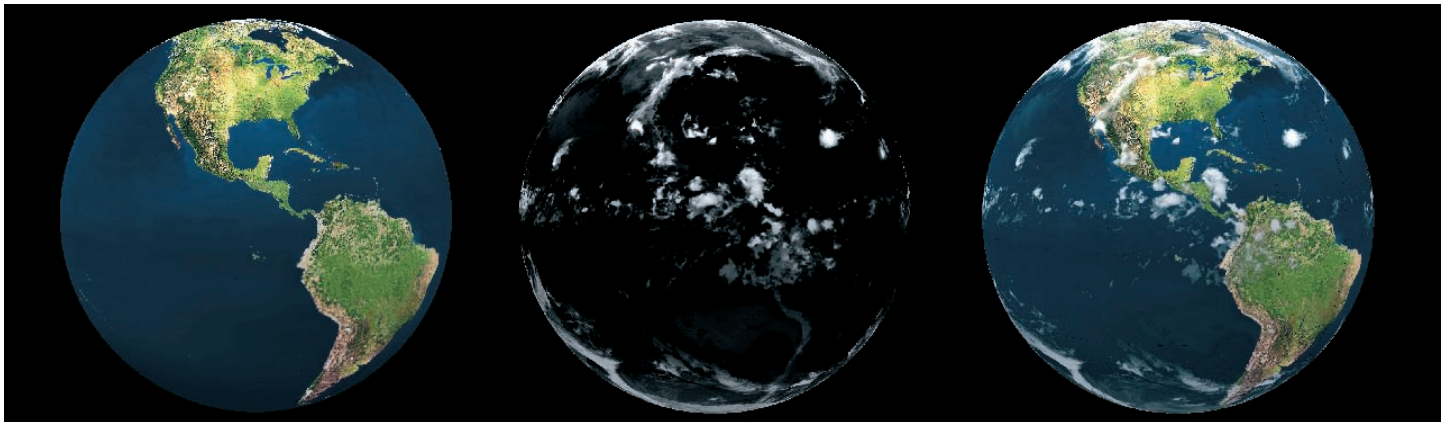
Guernica is a powerful work of art; it has the power to inform, to stir up feelings, perhaps in very rare cases even to incite to action. But it is old media, and its power is eclipsed by those who control old media, whether they be the Reina Sofía or Time-Warner.

Simulation & Execution

While *Guernica* belongs to a tradition which has been well assimilated on a commercial level–paint on canvas, New Media works often take many less tangible forms. Borrowing from the dematerialized forms of conceptual art and fluxus art, they include code instructions, performances, happenings both virtual and real, simulated life forms, games, and social software. With these new forms, new media creators wield powers that go beyond representing the outside world in a white cube or rectangular frame. One of new media's newfound powers is simulation. Artists can build three-dimensional worlds from MUDs or virtual reality engines; communities can explore direct democracy in on-line spaces, activists can participate in social software experiments.

New media creators also wield an even more powerful tool than simulation: execution. Once simulation generates interesting possibilities, these can be exported from the virtual to the real world, often with powerful results. The ability to execute code gives artists reach and influence over social systems of global proportions. Computer code underpins the Internet; genetic code organizes living beings; legal codes rule the court system. Unlike *Guernica*, executable art forms don't incite action –they act in the world. They are not just material objects, easily commodified, collected and traded, they are energies unleashed into a universe of energy fields– from atom to ecosystem.

So to what purpose should new media artists apply their newfound powers of simulation and execution? To what purpose do they release these long pent-up energies?



ART+COM AG *Simulation of global weather information Terravision*, 1996. © ART+COM.

Our book *At the Edge of Art* argues that artists are in the best position of anyone to help us confront the many changes we face in the 21st century. Simulation allows artists to envision new possibilities before they arrive over the horizon, while execution enables them to expose and sometimes defuse threats that might have otherwise seemed too formidable to surmount.

Let's look at some artists who use simulation and execution to tackle two threats that should be familiar from today's headlines: unsustainable economies and unsustainable ecologies.

Unsustainable economies

After the sub-prime meltdown of fall 2008, we all know that the "free" license given to multinational corporations in the previous decades was anything but. Maybe we should have been paying attention to new media artists like the Yes Men, famous pranksters who simulated Web sites such as dowethics.com and gatt.org to get the attention of the business community and mass media, and then dropped bombshells when invited to comment on current news stories. While the Yes Men leverage the Internet to get more attention than they should for a couple of artists, their public appearances and press releases execute more than simply computer codes. Their press release declaring that Dow Chemical apologized for the Bhopal gas disaster tanked the company's stock share 23% in one day, thus revealing the fragile standing of companies based on unethical business practices.

Closer to home in the art world, the artist duo Eva and Franco Mattes orchestrated the simulation of an entire human being in the person of Darko Maver. Produced by a clever marketing campaign, this fictional artist gained notoriety for his "simulated" photographs of atrocities from the Balkan war of the late 1990s. When Maver made it all the way to the pinnacle of the mainstream art world –the Venice Biennale– the artists issued a press release declaring that reality and simulation had been swapped: Maver was fake, but the "simulated" corpses in his artworks were real atrocities from the war, photographed by journalists. More revolting than the realization that Maver's grisly imagery came from the real world was the art world's eagerness to indulge in a titillating display of gore rather than look beneath the surface. What became evident is that the culture of the white cube with its material commodities is not only impotent by comparison to the de-materialized powers of New Media, but cruel and oblivious of its cruelty.

Quaranta's Expanded Box exhibition contained a suite of network interventions by Hans Bernard, Livlix, Alessandro Ludovico, and Paulo Cirio, called *EKMRZ*, that uses executable code to take on the giants of e-commerce. *Amazon Noire* employs an algorithm to make free versions of books out of Amazon's "look inside the book" feature. *Google Will Eat Itself* marshals a squadron of software bots[2] that simulate Web visitors clicking on Google ads; while the artists are not the first to trick Google's advertisers into forking over money for non-existent products, the artists aim to buy Google stock with their proceeds, thus making Google "eat itself."

Unsustainable ecologies

One reason climate change is such a daunting problem is its scale. It's hard to gauge the impact of the carbon footprint of seven billion people, or the ramifications of today's policies on the earth centuries or millennia from now. For artists who want to help society foresee the consequences of its current actions, simulation is a powerful technique.

Mindful of the rising seawaters that may threaten coastal cities from Manhattan to Tokyo in the century to come, artist Jane Marsching and architect Mitchell Joachim of Terreform have created a visualization of a half dozen flood-bound cities uprooting themselves from their prior moorings and migrating to the soon-to-be-temperate zone of the arctic. *Future North* may not simulate the most practical approach to global warming, but it does stimulate imaginative rumination into our possible future.

John Gerrard, also an artist in the Expanded Box exhibition, offers a much less optimistic simulation –one based not on a speculative

future but on a dystopian present. His virtual reality world Grow Finish Unit aims to be an accurate model of a mechanized “pig production facility” in Kansas, complete with vast lakes of pig poo and a fleet of trucks that arrive periodically to swap out the unlucky inhabitants of this nightmarish agribusiness.

The serious game *World Without Oil* aims to move its participants from dystopia to utopia –and from simulation to execution– by encouraging them to imagine their daily lives without fossil fuels and act appropriately. The consequences of “executing” these game rules in ordinary life can be lasting; at least one participant has decided to continue biking to work after his experience with the game.

Artist Lynn Hull also hopes her audience’s experience with her work will change it –even if her audience is not human. Hull crafts resting spots for birds whose migratory paths have been lost or altered due to global development in rural areas. Her work would lose its relevance –not to mention its appealing wildness– were it relegated to a white cube.

Martin Prothero also does his best work in the woods, though his chosen format of photography makes his own migration back and forth from the white cube a bit easier. That said, his subjects are not passive objects of the photographer’s lens, but active participants –especially in his recordings of animal tracks on glass plates coated with carbon: «As an artist, I can think of no better way of representing a wild creature than letting it represent itself. After a long and thorough process of researching the animal’s habits: where they sleep, feed, drink and cross the land, I begin the recording process. This is where I collaborate with the individual creatures to allow them to make the drawings you see here. The point in time when a drawing is made records the point where my life and the animal’s life crossed». Prothero’s images aim to remind global policymakers that we can learn from tracking carbon footprints at all scales.

Simulation meets execution once again in Natalie Jeremijenko’s Feral Robotic Dogs. Jeremijenko works with high school and college students to rewire mechanical toys into pollution-sniffing canines

THE YES MEN

WikiLeaks, 2009.

UBERMORGEN EKMRZ *Trilogy*, 2009.
Three projects, each one based on an online economy giant. Courtesy: The artists

and deploy them in landfills and other neighbourhoods that may harbour environmental toxins. When the mechanical puppies receive new orders from a software hack, they stop being entertaining pets designed for the wealthy, and not only assume a productive role but also help contribute to creating a healthier planet.

Surely, in a time of climate catastrophe and economic collapse, art can play a more powerful role than a commodity object sold as decor, investment or propaganda for the lives of the rich and famous. Surely artists can leave the dead space of matter and move into the social energies that underlie all life forms, and moving into these social and ecological energies, help us imagine and co-create a future in which all life thrives, not just those at the top of the cultural food chain.

* Joline Blais is Associate Professor of New Media at UMaine, co-directs Still Water, and co-founded LongGreenHouse. *At the Edge of Art* (2006), co-written with Jon Ippolito, investigates how new strategies of artistic empowerment work in communities of new media artists, and how these practices reshape both art and real world contexts. Blais' research and creative work explore the overlap of digital culture, indigenous culture and permaculture.

** Jon Ippolito, one of many foot soldiers in the battle between network and hierarchic culture, Jon Ippolito is an artist, former Guggenheim curator, and co-founder of the Still Water lab at the University of Maine. His current projects –including the Variable Media Network, ThoughtMesh, and his 2006 book co-authored with Joline Blais, *At the Edge of Art*– aim to expand the art world beyond its traditional preoccupations.

NOTES

1 Editor's note: The term LOLcats refers to the photographs of cats, with brief humorous captions, which are distributed all over the Internet.

2 Editor's note: *Bots* is a contraction of the word "robots", and is most commonly found in computer-related language. They reference applications that run automated tasks in a repetitive manner.

EVA and **FRANCO MATTES AKA 0100101110101101.ORG** *Darko Maver - Death*, 1999. Courtesy of the artists.

MAURIZIO BOLOGNINI *Dep*, 1992-1998. Vista parcial. Máquinas programadas. Atelier de la Lanterne, Niza. Cortesía del artista.

¡No es inmaterial, estúpido! La insoportable materialidad de lo digital

DOMENICO QUARANTA*

Siempre me ha resultado difícil aceptar la supuesta "inmaterialidad" de lo digital. En primer lugar porque durante los años del boom de los *new media* esta inmaterialidad siempre se ha presentado como una novedad y como un problema. En segundo lugar porque, simplemente, no es cierto. Resulta que la inmaterialidad en el arte no es nada nuevo: baste recordar que la obra de Yves Klein, *Zones of immaterial pictorial sensibility* [Zonas de sensibilidad pictórica inmaterial], fue realizada en la década de los 60, y que Lucy Lippard escribió sobre este tema poco después (1973). Y no es un problema. Si de lo que estamos hablando es del mercado y la *vendibilidad*, bueno... Pero las obras de Tino Sehgal son inmateriales y se venden bastante bien; y si de lo que hablamos es de la conservación, cualquier experto que sea capaz de preservar una obra de vídeo, una escultura de neón o una instalación realizada, por ejemplo, por Mario Merz, necesitaría solo un par de trucos y consejos para aprender a conservar obras de arte digital. Tal como apuntó Christiane Paul, con respecto al *new media art*[1], los códigos digitales pueden ser computables, orientados al proceso, basados en el tiempo, dinámicos, a tiempo real, participativos, colaborativos, performativos, modulares, variables, generativos y costumizables. Pero no inmateriales.

"Eso está muy bien", pueden estar pensando, "pero, ¿por qué dice que una pieza de software, o una obra de arte ubicada en la red, no es inmaterial? No podemos tocarlas". Tienen ustedes razón: no es posible tocar el software. Sin embargo, un código digital requiere una máquina que lo procese y algún tipo de interfaz que lo haga visible. La pieza de código digital más inmaterial que he visto se llama *Unix shell forkbomb* y fue creada en 2002 por el programador de software libre y hacker-activista Jaromil. Éste es el aspecto que tiene:

```
:(){ :|:& };:
```

Consiste en una serie de trece caracteres ASCII que, al ser introducidos en cualquier terminal Unix, hacen que se bloquee, sin ninguna muestra de emoción. Para Jaromil, «los virus son composiciones espontáneas que actúan como poemas líricos al causar imperfecciones en máquinas "creadas para funcionar", a la vez que representan la rebelión de nuestros siervos digitales»[2]. Al parecer, es difícil encontrar algo más inmaterial que un virus informático, la mayor parte del tiempo son invisibles, ya que se esconden en alguna zona olvidada del mecanismo; sin embargo, si se ejecutan, logran que la máquina se bloquee causando verdaderos daños físicos. En su dimensión como "poema lírico" pueden escribirse en una página web o en un archivo txt, de modo que puedan verse a través de una pantalla, o también puedan imprimirse. Para la exposición *I Love You*[3] que tuvo lugar en Frankfurt (2002), por ejemplo, el *ascii forkbomb* se imprimió en un panel cuadrado como si fuese una especie de poesía visual de los años 60. Mostrando una actitud similar, el virus *Biennale.py*[4] lanzado por epidemiC y 0100101110101101.ORG con motivo de la Bienal de Venecia de 2001, se difundió a través de la red, además de ser grabado en una serie limitada de CD ROMs dorados, impreso en camisetas y mostrado en un ordenador. Algunos años después, 0100101110101101.ORG creó una serie de ordenadores reensamblados infectados con el virus e inmersos en un proceso eterno de infección y desinfección, de caza, muerte y resurrección.

Sin duda, el código digital puede cerrarse a cualquier tipo de visualización. En la década de los 90 otro artista italiano, Maurizio Bolognini[5], lo intentó con una serie de obras *new media*, las más infravaloradas jamás creadas, *Programmed Machines* [Máquinas Programadas]. Básicamente, programó alrededor de 200 ordenadores con el fin de que generasen un flujo infinito de imágenes y, a continuación, los selló logrando que nadie pudiera ver para qué estaban

programados los ordenadores. Estas obras suelen exhibirse en el suelo, en funcionamiento; al esconder la salida de imágenes, el artista nos anima a pensar en el proceso y la vida (no demasiado) silenciosa de un ordenador en vez de en su resultado. El núcleo de su obra es inmaterial pero las instalaciones en sí, por el contrario, pesan bastante.

Ejemplos como la obra *Perpetual Self Dis/Infecting Machines* [Máquinas de Auto des/infección perpetua] (2001-2003), de 0100101110101101.0RG, y las *Programmed Machines*, de Bolognini, pueden llevarnos a tratar el tema de la llamada rematerialización del *media art* pero éste no es un asunto que me interese demasiado, o quizás es que he escrito demasiado sobre él. Sin embargo, antes de pasar a otro tema, me gustaría ofrecer otro ejemplo que me interesa mucho. Se llama *Alerting Infrastructure!* [Infraestructura de alerta!] y fue creado por Jonah Brucker-Cohen[6] en 2003. Este trabajo consiste en un "contador de hits físico" –una taladradora, en realidad– que traduce los hits en la página web de una organización cualquiera en daños internos en el edificio físico representado por la página web o la organización. En otras palabras, lo virtual está remplazando a lo físico, pero lo está haciendo de forma física.

Dígitos concretos

Sin embargo, aunque es cierto que declarar que el *new media art* es inmaterial puede causar mucha confusión, e incluso dañar la obra de los artistas, también es absolutamente cierto que la presencia creciente del software, las redes e interfaces en nuestra relación con la cultura está llevando a que ésta sea cada vez más intangible y fluida. Hoy en día es casi habitual que una obra de arte (ya sea o no digital) no sea un objeto cerrado y terminado, sino algo en permanente transformación, dependiendo del tipo de interfaz que adoptemos. E incluso si los derechos de autor siguen vigentes, los objetos (así como las obras de arte) ya no son cosas que debamos respetar, sino manipular, apropiar y costumizar.

No obstante, es innegable que la cultura está transformando nuestra relación con los objetos físicos, también se puede decir que lo contrario es igual de cierto. Lo que intento decir es que la reciente evolución del medio digital está insertando, cada vez más, la realidad y las leyes físicas en la máquina. En la última sección de este artículo, me gustaría centrarme en dos obras que muestran cómo dos cuestiones tan importantes como son la construcción de la identidad y la representación del tiempo han ido cambiando a lo largo de los últimos años.

«Siempre estoy en casa. No voy a exposiciones, y no doy conferencias, pero mira, en un par de meses voy a tener dos exposiciones individuales y tres colectivas». En cierto modo, Gazira Babeli[7] fue capaz de vivir el sueño de cualquier artista *hardcore* de Internet: existir sólo en la pantalla de un ordenador. Si uno quiere conocerla de verdad, basta con acercarse en cualquier momento al East of Odyssey –una zona del mundo virtual Second Life–. De repente, su alter ego digital empezará a verse atacado cada vez con más violencia por unos extraños meteoritos que caen del cielo. Gazira se hizo famosa en Second Life gracias a obras como estas: tormentas de signos de interrogación, plátanos y Super Marios; terremotos y tornados activados por la palabra equivocada; enormes latas de sopas Campbell que persiguen a los visitantes, torres de canicas que se desploman, un templo griego que juega al Pong con su personaje, y *scripts* que estrujan su avatar como si fuese una toalla usada. Gazira Babeli es una identidad construida que percibimos como real: tiene cuerpo, daña nuestros cuerpos y trata el mundo en el que vivimos, tanto ella como nosotros, como si fuese un mundo real cuyas leyes físicas viola sistemáticamente. Si la comparamos con Netochka Nezvanova[8], la legendaria ciber-identidad que apareció en Internet a finales de los años 90, podemos observar que algo ha cambiado en la construcción de los personajes virtuales.

Hace poco, Gazira empezó a "exportar" sus obras de Second Life en el formato de un software *standalone* que al ejecutarse abre un mundo micro-virtual habitado sólo por la obra. Los visitantes pueden recorrer la pieza gracias al cuerpo de Gazira, que se controla con un joystick o una pantalla táctil. *Gaz' of the Desert - Locusolus Lands* [Gaz' del desierto - Las Tierras de Locusolus] (2009), por ejemplo, recopila algunos de los elementos narrativos de la película, también realizada por Gazira, *Gaz' of the Desert* [Gaz' del desierto] (2007), pero los traduce a un contexto totalmente nuevo, absurdo y alucinatorio. Lo único que se puede hacer es andar por el desierto, caer en una cárcel-oficina, sentarse en una columna como un extraño estilita vestido con látex y escuchar el diálogo entre el Jefe y el Presidente, otros dos personajes que se han perdido en el desierto y están hablando sobre arte. La sensación es la de verse arrojado súbitamente a un sueño surrealista, o encontrarse de pronto en el desierto de *El Principito*. El tiempo pasa lentamente y no sucede nada.

Es posible experimentar algo similar al enfrentarse a los paisajes tridimensionales a tiempo real realizados por John Gerrard, como *Sentry (Kit Carson, Colorado)* [Centinela (Kit Carson, Colorado)] o *Grow Finish Unit (Elkhart, Kansas)* [Unidad de crecimiento y fin (Elkhart, Kansas)] ambas producidas en 2008[9]. Gerrard reconstruye lugares reales por medio de un motor tridimensional, y consigue que existan a tiempo real gracias a una cámara que gira alrededor de ellas muy lentamente, mostrándolas desde todos los puntos de vista. Las obras se centran en el paisaje americano y en su inconfundible combinación de naturaleza y civilización, de paz y actividad, de libertad y control. El foto-realismo de los videojuegos se enfrenta a la tradición pictórica americana, desde Hopper a Sheeler.[10] No sucede nada, aparte de algunas acciones repetitivas y mínimas. En *Sentry*, una torre de perforación roja extrae petróleo de forma constante. En *Grow Finish Unit* vemos solamente una enorme planta de producción porcina rodeada por un lago de excrementos; cada seis u ocho meses una flota de camiones llega para sacar y reemplazar, silenciosamente, a los ocupantes. El tiempo va despacio, día tras día, dependiendo de la zona horaria del lugar original. Aún más interesante es *Oil Stick Work (Angelo Martinez, Richfield, Kansas),* una obra en la que Angelo Martínez, un diminuto personaje virtual, trabaja desde el amanecer hasta la puesta de sol, siete días a la semana, en un proyecto que le llevará

toda la vida: pintar un establo de negro usando sólo barras de pastel al óleo. En 2038 habrá terminado su labor y podrá dejar el lugar.

Aunque de formas muy diferentes, los escenarios virtuales de Babeli y Gerrard desarrollan un nuevo nivel de representación del tiempo. Además, en este caso, también puede ser revelador realizar una comparación con una de las primeras piezas de software artístico que examinó la cuestión de tiempo. Con *Every Icon* [Todos los iconos] (1997), el artista americano John F. Simon Jr.[11] activó un proceso que debería funcionar de forma indefinida (o al menos durante 5,85 billones de años). La aplicación (una cuadrícula de 32 x 32 que ha sido programada para mostrar todas las combinaciones posibles de recuadros negros y blancos) tiene una apariencia muy abstracta pero su funcionamiento no difiere demasiado de las obras de Babeli y Gerrard: en ambos casos un programa de software controla un entorno haciendo que sucedan cosas extrañas a lo largo del tiempo. Sin embargo, mientras que la cuadrícula de Simon muestra sólo un proceso, Babeli y Gerrard crean entornos inmersivos, lugares en los que podemos entrar y perdernos, personajes que podemos amar u odiar. Intangibles, pero reales.

* Domenico Quaranta es crítico y comisario de arte contemporáneo. Vive y trabaja en Brescia (Italia) y centra su trabajo en el impacto que tiene el actual desarrollo tecno-social en el mundo del arte. Recientemente ha comisariado el Expanded Box de la feria ARCO' 09. www.domenicoquaranta.net

NOTAS

1 Paul, Christiane. *The Myth of Immateriality: Presenting and Preserving New Media*, en Grau, Oliver (ed), *Media Art Histories*. The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) - Londres (Inglaterra) 2007, Pp. 251 – 274.
2 Jaromil. ":(){ :|:& };:", en *Digitalcraft.org*, 2002, disponible on-line en la URL http://www.digitalcraft.org/?artikel_id=292.
3 *I love you – computer_viruses_hacker_culture*. Museum of Applied Arts, Frankfurt, 23 de mayo – 23 de junio, 2002. Documentado online en la URL http://www.digitalcraft.org/?artikel_id=244
4 http://www.0100101110101101.org/home/biennale_py/
5 http://www.bolognini.org/
6 http://www.mee.tcd.ie/~bruckerj/projects/alertinginfrastructure.html.
7 http://www.gazirababeli.com/
8 http://en.wikipedia.org/wiki/Netochka_Nezvanova
9 http://www.johngerrard.net/
10 Smith, Roberta. *John Gerrard*. En *New York Times*, 19 de febrero de 2009, disponible online en la URL http://www.nytimes.com/2009/02/20/arts/design/20gall.html?_r=2
11 http://www.numeral.com/

EVA y **FRANCO MATTES AKA 0100101110101101.ORG** *Perpetual Self Dis/Infecting Machine*, 2001-2004. Ordenador personalizado infectado con el virus Biennale.py. Cortesía de los artistas..

GAZIRA BABELI
Gaz of the Desert-Locusolus Lands, 2007-2009. Software de simulación autónomo, Instalador de 67 megabytes. Cortesía de los artistas

JOHN GERRARD *Sentry (Kit Carson, Colorado)*, 2009. Realtime 3D. Courtesy the artist.

It Isn't Immaterial, Stupid! The Unbearable Materiality of the Digital

DOMENICO QUARANTA*

I always had problems with the presumed "immateriality" of the digital. First of all because, in the years of the "new media" hype, it has always been sold as a novelty, and as a problem. Second, because it is not true. Hey guys, immateriality in art is all but new: All I need is to remind you that Yves Klein's *Zones of Immaterial Pictorial Sensibility* belong to the Sixties, and that Lucy Lippard wrote about it soon after (1973). And it's not a problem. If we are talking about market and saleability, well... But Tino Sehgal's works are immaterial, and they sell quite well; and if we are talking about preservation, any expert who is able to preserve a video, a neon sculpture or an installation by, for example, Mario Merz, he just need a couple of tips and tricks in order to preserve digital art. As Christiane Paul pointed out for new media art[1], digital code may be computable, process oriented, time based, dynamic, real-time, participatory, collaborative, performative, modular, variable, generative and customizable. But not immaterial.

"That's ok", you may say. "But why you say that a software piece, or a net-based artwork, is not immaterial? We can't touch it." You are right: we can't touch a software. But a digital code needs a machine in order to be processed and some kind of interface in order to be seen. The most "immaterial" piece of digital code I've ever seen is called *Unix shell forkbomb* and was written in 2002 by the free software programmer and hacktivist Jaromil. It looks like this:

```
:(){ :|:& };:
```

It is a series of thirteen ASCII characters that, if typed on any Unix terminal, makes it crash without any stirring of emotion. For Jaromil, «viruses are spontaneous compositions which are like lyrical poems in causing imperfections in machines 'made to work' and in representing the rebellion of our digital serfs»[2]. Apparently, it's difficult to find something more "immaterial" than a computer virus. Most of the times, it is even invisible, hiding itself in some forgotten part of the machine. Yet, if executed, it crashes the machine, causing a really physical damage. As a "lyrical poem", it can be written in a Web page or a txt file, and thus be seen through a screen; or it can be printed. For the *I Love You*[3] exhibition in Frankfurt (2002), for example, the ascii forkbomb was printed on a square panel, looking like some kind of visual poetry from the Sixties. With a similar attitude, the *Biennale.py*[4] virus, released by epidemiC and 0100101110101101.ORG at the Venice Biennale in 2001, was spread out through the net, recorded on a limited edition of golden cd-roms, printed on t-shirts and shown on a computer. Some years later, 0100101110101101.ORG created a series of re-assembled computers infected with the virus and intent on an eternal process of infection and disinfection, of hunting, killing and resurrection.

Of course, digital code can reject any kind of visualization. In the 1990s, another Italian artist, Maurizio Bolognini[5], tried to do it in the most undervalued pieces of new media art ever made, *Programmed Machines,* which he began working on in 1992. He basically

programmed about 200 computers in order to make them generate a never-ending flux of images, ad infinitum; and then he sealed them, making it impossible for anyone to see what these machines are programmed for. The works are usually shown on the floor, working; hiding the output, the artist makes us think about the process and the (not so) silent life of a computer, rather than the result. The core of the work is immaterial, but the installations are, indeed, quite heavy.

Examples such as 0100101110101101.0RG's *Perpetual Self Dis/Infecting Machines* (2001-2003) and Bolognini's *Programmed Machines* may lead us to talk about the so-called "rematerialization" of media art, but not very interested in the subject – or, maybe, I have written too much about it. Yet, before moving to another issue, I would like to mention a further example that interests me a lot. It's called *Alerting Infrastructure!* and was made in 2003 by Jonah Brucker-Cohen[6], moving, since then, from place to place. *Alerting Infrastructure!* is a "physical hit counter – a drill, actually – that translates hits to the web site of an organization into interior damage of the physical building that web site or organization represents. In other words: the virtual is replacing the physical, but it's doing it... physically.

Concrete Digits

But if saying that new media art is immaterial can create a lot of misunderstandings, often dangerous for the work of the artists; saying that the increasing presence of software, networks and interfaces in our relationship with culture is making the latter more and more intangible and fluid is absolutely true. Today, it is almost commonplace for a work of art (regardless of whether it is digital or not) to be an open and unfinished object, always changing, according to the kind of interface adopted. And, even if copyright laws still apply, objects (and artworks) are no longer something that should be respected, but something that is open to manipulation, appropriation and customisation.

Yet, if digital culture is changing our relationship with physical objects, the opposite is true as well. What I'm trying to say is that the recent evolution of the digital medium is increasingly bringing reality and physical laws into the machine. In the last part of this article, I would like to focus on two works that show how two such important issues as identity construction and the representation of time have changed in the last few years.

«I'm always at home. I don't go to exhibitions, I don't give conferences – but, look: I will have two solo and three group exhibitions in a bunch of months». In a way, Gazira Babeli[7] was able to live the dream of any hardcore net artist: to exist only on the screen of a computer. If you want to *really* know her, all you have to do is go to East of Odyssey – a land in the virtual world of Second Life. At some point, your digital alter ego will start to be kicked around, more and more violently, by some mysterious meteoroids falling from the sky. Gazira became known in Second Life with works like this: storms of question marks, bananas and Super Marios; earthquakes and tornados activated by the wrong word; giant Campbell's Soup cans persecuting the visitors; falling marble towers, a Greek temple playing pong with you, and scripts stretching your avatar like a used towel. Gazira Babeli is a constructed identity that we perceive as real: she has a body, she hurts our bodies, and she treats the world we both live in like a real world, whose physical laws she systematically violates. If we compare her with Netochka Nezvanova[8], the mythical cyber-identity appeared in the Net in the late nineties, we can notice that something has changed in the construction of a virtual persona.

Recently, Gazira started "exporting" her works from Second Life in the shape of a standalone software that, when launched, opens up a micro-virtual world inhabited just by the work. The visitor can go through it, controlling Gazira's body with the help of a joystick or a touch screen. *Gaz' of the Desert – Locusolus Lands* (2009), for example, collects some narrative elements from the artist's movie *Gaz' of the Desert* (2007), but translates them into a completely new, absurdist, hallucinatory playground. All you can do is to walk around the desert, fall into an office-jail, sit down on a column as a bizarre, latex-wearing stylite and listen to the dialogue between the Boss and the President, two other characters lost in the desert who are talking about art. The feeling is that of being suddenly hurled into a surreal dream, or in the *Little Prince* desert. Time passes slowly, and nothing happens.

Something similar can be experienced when seeing John Gerrard's realtime 3D landscapes, such as *Sentry (Kit Carson, Colorado)* or *Grow Finish Unit (Elkhart, Kansas)*, both made in 2008[9]. Gerrard reconstructs real places with a 3D engine, producing them in real time while a camera, moving around them very slowly, shows them from every point of view. The works focus on the American landscape, and on its unmistakeable mix of nature and civilization, peace and activity, freedom and control. The photorealism of videogames contrasts with the American painting tradition, from Hopper to Sheeler[10]. Nothing happens, besides some repetitive, minimal actions. In *Sentry*, a red oil derrick continuously pumps oil. In *Grow Finish Unit* we just see a large pig production facility with a lake of excrement all around it; every six to eight months, a fleet of trucks arrive at some point to silently remove and replace the occupants. Time moves slowly, day after day, according to the timezone of the original place. Even more interesting is *Oil Stick Work (Angelo Martinez, Richfield, Kansas)*, where Angelo Martinez, a tiny virtual character, is working from dawn to dusk, seven days a week, on a lifelong project: to colour a barn black using just stick oil. In 2038, he will finish his task and leave the scene.

Though very different, both Babeli's and Gerrard's virtual scenarios develop a new level in the representation of time. In this case as well, a comparison with an early piece of software art confronting the issue of time may be revelatory. With *Every Icon* (1997), American artist John F. Simon Jr.[11] activated a process that should work virtually ad infinitum (well, indeed for 5.85 billion years). The application (a 32 x 32 grid programmed to display every possible combination of black and white squares) looks very abstract, but doesn't work that differently from Babeli's and Gerrard's works: in both cases, a software controls an environment, making some

strange things happen through time. But while Simon's grid displays just a process, Babeli and Gerrard build immersive environments, places we can enter and get lost, characters we can hate or love. Intangible, yet real.

* Domenico Quaranta is a contemporary art critic and curator based in Brescia, Italy. He focuses his research on the impact of the current techno-social developments on the arts. He recently curated the Expanded Box at ARCO 2009. www.domenicoquaranta.net

NOTES

1 Paul, Christiane. "The Myth of Immateriality: Presenting and Preserving New Media". In Oliver Grau (ed), *Media Art Histories*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) – London (England) 2007, Pp. 251 – 274.

2 Jaromil. ":(){ :|:& };:", in *Digitalcraft.org*, 2002, available on-line at http://www.digitalcraft.org/?artikel_id=292.

3 *I love you – computer_viruses_hacker_culture*, Museum of Applied Arts Frankfurt, May, 23 - June, 23 2002. Documented online at http://www.digitalcraft.org/?artikel_id=244.

4 http://www.0100101110101101.org/home/biennale_py/

5 http://www.bolognini.org/.

6 http://www.mee.tcd.ie/~bruckerj/projects/alertinginfrastructure.html.

7 http://www.gazirababeli.com/.

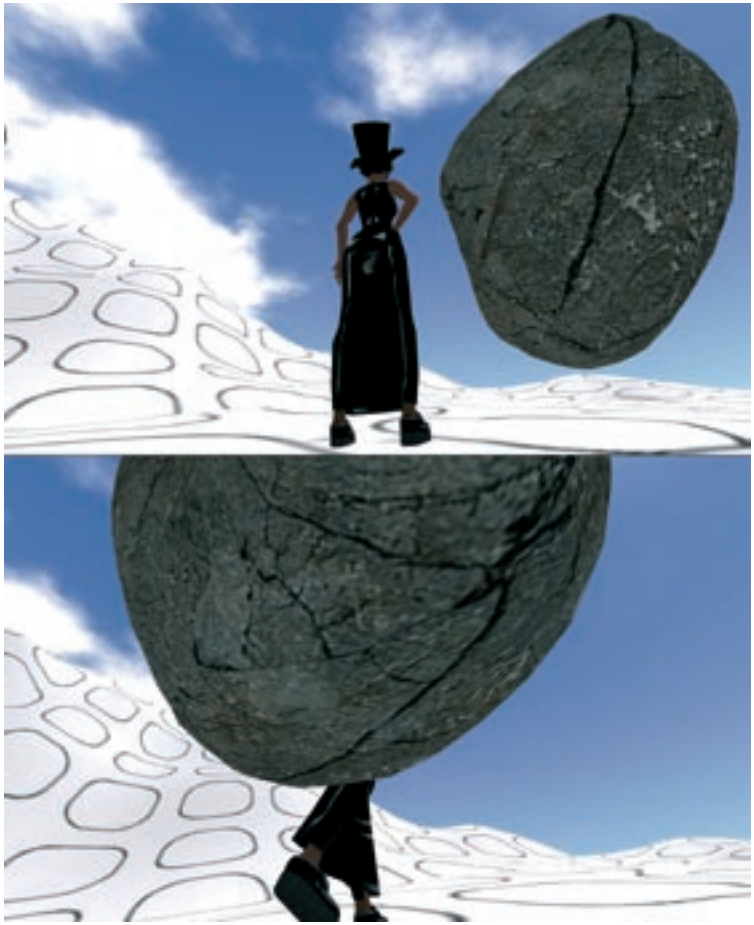
8 http://en.wikipedia.org/wiki/Netochka_Nezvanova.

9 http://www.johngerrard.net/

10 Smith, Roberta. *John Gerrard*. En *New York Times*, February 19, 2009, available online at the URL http://www.nytimes.com/2009/02/20/arts/design/20gall.html?_r=2

11 http://www.numeral.com/

GAZIRA BABELI *Meteoroids*, 2009. Coded environment, Odyssey, Second Life. Courtesy of the artist.



JONAH BRUCKER-COHEN *Alerting Infrastructure!*, 2003.
Installed at iMAL, Brussels, Belgium in 2007. Courtesy: Yannick Antoine.

PEP DURÁN
Escenificar la intemperie

ALICIA MURRÍA *

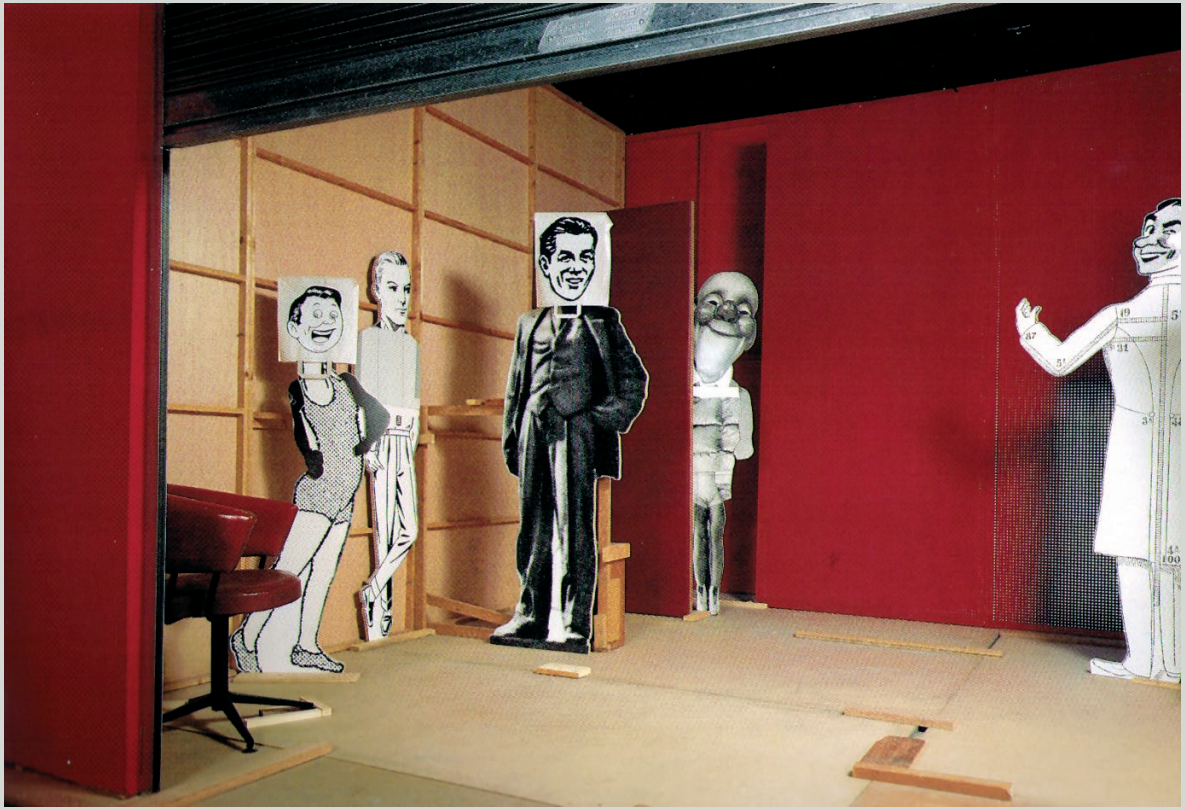
Pocas obras pueden responder con más exactitud al término "construcciones" como las de Pep Durán (Vilanova i la Geltrú, Barcelona, 1955). En un texto escrito para el artista señalaba Manel Clot que su escultura, a lo largo de los años, se había ido "arquitecturizando"[1]; la observación es del todo pertinente pues, cada vez más, los elementos que utiliza, acumulaciones y sumas de objetos, se han ido desplegando para crear espacios transitables. Con la exposición *ESOTRO*, que llevó a cabo en el Tinglado 2 de Tarragona, en 1999, Durán articulaba en la inmensa nave portuaria un magistral recorrido donde la idea de escenario o plató se erigía en protagonista, algo que no era nuevo pues de siempre estas referencias han estado ligadas tanto a su manera de ensamblar las cosas como a sus intenciones conceptuales. Aparecían entonces esos objetos más o menos cotidianos, reconocibles, pero que han adquirido la pátina del tiempo: viejas maletas, ropa usada, zapatos gastados, mobiliario en desuso, maniquíes, molduras de escayola, cajas, maderas de mil procedencias, máscaras, antiguas fotografías en blanco y negro ampliadas, sombreros... Repertorios que remiten a un decorado, mejor dicho, a sus fragmentos. Los habitáculos que constituían *ESOTRO* y su acceso, una especie de puente o pasarela construida a base de tablas reutilizadas, era un compendio de espacios precarios, a la deriva y, a la vez, una especie de sets a la espera de unos actores ausentes.

No son pocos los artistas que se encuentran cómodos en el silencio a la hora de acompañar su trabajo, de situarlo en el mundo. No es el caso de Pep Durán; tampoco se empeña en opacar su discurso sino que se muestra explícito dando claves de lectura, como si su laboratorio conceptual estuviera siempre abierto a quien desee acercarse a él. A propósito de la exposición que en los próximos meses viajará por distintos países de Latinoamérica escribe: «(...) libro de intenciones y de intuiciones, frustraciones y logros, deseos, limitaciones, que devienen visibles a través de esta serie de trabajos, de estas hojas al descubierto, de estas capas de dibujos y croquis clavados en el muro, de estos objetos varados en vitrinas, asociados todos ellos entre sí por mecanismos ni formales ni visuales sino por multitud de enlaces de carácter contextual y relacional. No son nada más que huellas, improntas, momentos apilados (epílogo de actos anteriores), acumulaciones siempre en continuo cuestionamiento, una esencialidad narrativa y formal»[2].

Si las referencias a ideas como escenario y escenografía son recurrentes, casi como ejes sobre los que ha ido edificando su lenguaje –no en vano el mundo del teatro ha sido y es parte sustancial de su trayectoria profesional–, Durán se sirve de ellos como mecanismos al servicio de un relato, donde esas ruinas, restos de decorados, acumulaciones, máscaras, vestuarios reutilizados, son repertorios que pasan a convertirse en metáforas objetuales, impregnadas por historias que no conocemos.

Durán remite una y otra vez a la idea de construcción pero a base de estructuras efímeras, provisionales, como decorados teatrales, se muestra empeñado en rubricar un devenir siempre incierto. Cada elemento parece apoyarse en el contiguo, pero con la fragilidad de una torre de naipes; a la vez el artista muestra el anclaje de las cosas, nos permite mirar detrás y saber cómo están hechas y qué las sostiene. Reconocemos los objetos de un montaje a otro, las obras no sólo varían y se modifican readaptándose a cada nuevo espacio sino que, en muchas ocasiones, son destruidas y se reaprovechan elementos para desarrollar otras nuevas; esta forma de proceder, tan ecológica, aúna seguramente cierto espíritu práctico pero es, sobre todo, una forma de establecer encadenamientos que las animan, afirmación de

Casa Feliz, 1995. Exposición *El Espacio Ilusorio* en Koldo Mitxelena. Instalación, medidas variables.
Colección: Pieza destruida. Fotografía: Ricardo Iriarte



Esotro, 1999. Exposición en Tinglado 2, Tarragona.

sus propias relaciones y empatías, una continuidad en el "decir" y en "cómo decir", una reflexión sobre la manera en que las formas soportan y articulan las ideas.

Resulta interesante repasar los títulos que ha ido dando a algunas sus exposiciones: *Atrezzo personal*, *Tot és quincalla* [Todo son baratijas], *Espacios empobrecidos*, *Casa Feliz*, *Le mesureur* [El medidor o El valorador], *Mixed*, *Temporal*, *Construir los días, Film Fósil, Endurance* [Resistencia]... Se diría que ellos mismos dan cuenta, a manera de esquema, de ese empeño por documentar el tiempo vivido.

Si *Esotro* señalaba el espacio del actor, *Setbau* (1999-2000) es un vídeo –presentado más tarde como videoinstalación– donde Durán traslada muchas de las intenciones que animan sus producciones anteriores. En realidad, sería más exacto aludir a esta obra como montaje fílmico; el propio artista hablaba al referirse a ella de «cortes y recortes de imágenes pegados a la pantalla como un gran ensamblaje»[3]. Vemos en él cómo los personajes realizan pequeñas acciones, repiten gestos, actos inútiles que nos parecen rozar el absurdo o que, simplemente, no acabamos de entender; no hay una historia sino una suma de momentos, la narración parece interrumpida una y otra vez como sometida a continuas interferencias. En su versión instalativa, el espectador podía deambular por los diferentes espacios acotados que eran, a su vez, pequeños sets donde la distancia entre el actor y el espectador se diluía.

Como teatro filmado o film teatralizado denominaba Ferrán Barenblit la obra *Mudo*[4] (2005), una instalación audiovisual presentada en el CASM de Barcelona, con la colaboración de Vacca a cargo de las composiciones sonoras. De nuevo los personajes parecen como atrapados en espacios ciegos, repitiendo comportamientos similares a los que se adoptan en los ascensores, sólo que ahora el habitáculo no lleva a ninguna parte. «Las obras –anota Durán– son lo que somos pero paralelamente también son lo que hemos 'sustraido' de las miradas de los otros. Esas referencias privadas que nos excitan y nos animan; Vertov y la improvisación, Eisenstein y el latido del film, Welles y las sombras, Godard y el collage»[5].

A lo largo de tres décadas Durán ha ido elaborando un discurso ejemplar –referente para una generación posterior de artistas catalanes, no siempre reconocido– a modo de un gran friso sobre la

Esotro, 1999. Exposición en Tinglado 2, Tarragona.

Construir els dies. L'objecte, 1995. Exposición *Pep Durán: RE*.
Disposición en el Centro d'Art El Roser. Apilamientos construidos con 80 esculturas troceadas. Instalación, medidas variables. Colección: Museu de Granollers. Fotografía: Manuel Llonca

memoria, la experiencia y el presente, y lo hace a través de un vértigo acumulativo que no habla de opulencia sino de contingencia. Elabora ficciones de apariencia desordenada donde lo cotidiano, los objetos y acciones humanas se trasforman en paradojas desconcertantes. Son capítulos de un relato inestable que funciona como un archivo de intimidad, de la intimidad del artista como actor que apela a un espectador que, a su vez, también ha de involucrase como un elemento activo más en el interior del escenario. Sus obras no imponen una lectura sino que invitan a practicar múltiples recorridos como si su intención se centrase en proporcionar herramientas para una interpretación del mundo que nunca se encuentra en la pantalla o en la escena sino en ese patio de butacas que previamente ha sido dinamitado. No hay melancolía o nostalgia en su forma de utilizar el tiempo pasado que se rememora en los objetos sino un proceso de activación –también de resistencia e insumisión– que habla del presente a través de la observación y la descripción dislocada de los hábitos y los comportamientos, de nuestros actos. Las arquitecturas, los habitáculos que construye Durán, más que una casa protectora o la representación de una cotidianidad reconfortante, nos enfrentan a la fragilidad de la existencia. Con ironía escenifica nuestra intemperie.

* Alicia Murría es crítica de arte y comisaria independiente.

NOTAS

1 Clot, Manel. "Capiculant el funàmbul (so resident)". En el catálogo de la exposición *ESOTRO pep duran*. Tinglado 2, Moll de Costa. Tarragona, 14 de mayo a 17 de julio de 1999.

2 Durán, Pep. "Sin escenario. (Un cuaderno de dirección)". En el catálogo de la muestra en preparación que se realiza en colaboración con la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX), cuyo comisario es Manel Clot.

3 Durán, Pep. "Scrapbook. Notas sobre Setbau". En el catálogo de la exposición *Futuropresente. Prácticas artísticas en el cambio de milenio*, comisariada por Alicia Murría. Sala de Plaza de España de la Comunidad de Madrid. Madrid, diciembre 1999-enero 2000.

4 Barenblit, Ferrán. "Pepe Durán. Mudo". En el catálogo de la exposición del mismo título presentada en el Centro de Arte Santa Mónica. Barcelona, 2005.

5 Durán, Pep. "Scrapbook. Notas sobre Setbau". Op. cit., pag. 123.

Casa Feliz, 1995. Exposición *El Espacio Ilusorio* en Koldo Mitxelena. Instalación, medidas variables.
Colección: Pieza destruida. Fotografía: Ricardo Iriarte

PEP DURÁN
Staging Vulnerability

ALICIA MURRÍA *

Few works can be better described as “constructions” than those by Pep Durán (Vilanova i la Geltrú, Barcelona, 1955). In a text written for the artist, Manel Clot pointed out that his sculptural work has gradually become more “architectural”[1]; this is an entirely relevant observation, given that, over the years, he has made increasing use of his elements, accumulations and stacks of objects to create spaces through which it is possible to wander. With the exhibition *ESOTRO*, which took place at the Tinglado 2 space, in Tarragona, in 1999, Durán articulated, in the context of an immense port warehouse, a masterful journey which revolved around the idea of the stage or the set as the main element in the work. This was nothing new, as this notion has always formed part of his way of structuring both his artworks and his conceptual intentions.

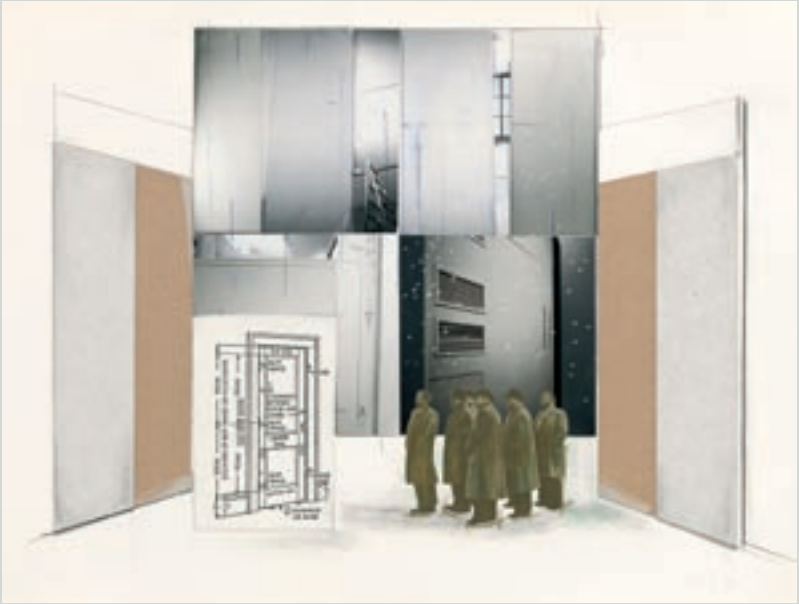
The exhibition featured fairly day-to-day objects, still recognisable, but displaying the patina of the passing of time: old suitcases, used clothes, battered shoes, broken-down furniture, dummies, plaster mouldings, boxes, all sorts of wood, masks, old black-and-white photographs, hats, etc. This is the repertoire he uses to create a stage setting, or, rather, the fragments of a setting. The rooms which made up *ESOTRO*, as well as its access, a sort of bridge or walkway built out of reclaimed boards, were a compendium of precarious and adrift, spaces, yet, at the same time, they conveyed the sensation of being sets awaiting some absent actors.

There are many artists who feel comfortable with silence when showing their work, when placing it in the world. This, however, is not the case with Pep Durán, although he does not persist in concealing his discourse with sound. Instead, he provides explicit interpretation keys, as if his conceptual laboratory were always open to anyone who wishes to visit it.

When writing about the exhibition which will travel through different Latin American countries in the next few months, he speaks of: «(...) a book of intentions and intuitions, frustrations and achievements, desires and limitations which are revealed by this series of works, these visible pages, these layers of drawings and sketches pinned to the wall, by these objects, beached in display cabinets, all of which are connected by mechanisms which are neither formal nor visual, but contextual and relational. They are no more than traces, marks, stacked-up moments (an epilogue of previous acts), accumulations subjected to a constant questioning, a narrative and formal essentiality»[2].

If references to concepts such as “set” and “stage” are recurring elements in his work, almost as though they were the axis around which he has gradually built his language –it is not for nothing that the theatre world has been, and continues to form, an important part of his career–, Durán uses them as mechanisms at the service of a narrative, in which these ruins, the remains of set designs, accumulations, masks and costumes become repertoires destined to become objectual metaphors, impregnated with stories which we do not know.

Again and again, Durán returns to the idea of construction, albeit on the basis of ephemeral and temporary structures, similar to theatre sets, in his desire to produce an always uncertain future. Each element seems to be supported by the one next to it, as frail as a house of cards; at the same time as the artist shows the anchoring of the elements which make up his work, he allows us to look behind them to discover the way they have been made, and on what they are supported. We find the same objects in many of his productions; the works are altered and adapted to each new space, or, on many occasions, they are destroyed, and the remaining objects are used



Sin Escenario. Suite de Marburg, 2007.
Fotocollage sobre papel Schöeller, 62 x 45 cm. Fotografía: Gasull. Cortesía: Seacex

in new pieces; this environmentally-friendly way of working reveals a certain practical spirit, but, above all, it is a way of establishing links between the works, reaffirming their own relationships and empathies in a continuity between the "saying" and the "how to say". Ultimately, they present a reflection on the way forms support and articulate ideas.

It is interesting to look back at the titles of his some of his exhibitions: *Atrezzo personal*, *Tot és quincalla* [Everything is a Trinket], *Espacios empobrecidos* [Impoverished Spaces], *Casa Feliz* [Happy House], *Le mesureur* [The Measurer, or The Valuer], *Mixed*, *Temporal* [Temporary], *Construir los días* [Building the Days], *Film Fósil* [Fossil Film], *Endurance*... It could be said that the titles reveal a schematic description of the artist's desire to document the time he has lived.

If *Esotro* centred on the space occupied by actors, *Setbau* (1999-2000) is a video –later presented as a video-installation– in which Durán displays many of the elements which animated his previous productions. In fact, it would be more accurate to allude to this work as a film montage; the artist himself, when speaking about it, described «cut and spliced images, stuck to the screen like a huge assembly»[3]. Here, we see the way characters carry out small acts, or repeated gestures– useless acts which seem to graze the absurd, or which are simply incomprehensible to us. We do not find a story, but rather an accumulation of moments, in which the narrative seems to be interrupted, time and time again, by constant interference. In its installation version, viewers could move around the different spaces into which the piece was divided, as if they were small sets in which the frontier between the actor and the spectator became blurred.

Ferrán Barenblit described the piece *Mudo*[4] [Mute] (2005) as a filmed play or a theatrical film. This audiovisual installation was presented at the CASM in Barcelona, with the contribution of Vacca, who was in charge of the sound compositions. Once again, the characters seem to be trapped in closed-off spaces, repeating the kind of behaviours which are usually adopted in lifts, although in this case the cubicle leads nowhere. "The works", Durán says, "are what we are, and also what we have "subtracted" from the gaze of others. Those private references which excite and enliven us; Vertov and improvisation, Eisenstein and the pulse of the film, Welles and shadow, Godard and collage"[5].

With a career spanning three decades, Durán

has produced an exemplary discourse –a reference point for a later generation of Catalan artists, which has not always been recognised as such– similar to a large frieze on memory, experience and the present, produced by means of a cumulative vertigo which speaks not of opulence but of contingency. This artist creates seemingly disorganised fictions in which the day-to-day, objects and human actions are transformed into disconcerting paradoxes. They are chapters in an unstable narrative which functions as an archive of intimacy, of the intimacy of the artist as an actor who appeals to a viewer, who, in turn, must also become involved in the piece, as another active element on the stage. These works do not demand a particular reading, but instead propose a multitude of journeys, as if their aim were centred on providing tools for an interpretation of the world which is never shown on the screen or on the scene, but, rather, among the stalls which have previously been blown up. There is no sense of melancholy or nostalgia in the artist's way of using the past, which is remembered in the objects shown, but, instead, we can observe a process of activation –and of resistance and rebelliousness– which speaks of the present by means of the unstructured observation and description of the habits and behaviours revealed by our acts. Architectures, those spaces built by Durán, do not provide us with a protective home or the representation of a comforting day-to-day, and instead make us confront the frailty of existence. The artist uses irony to stage our vulnerability.

* Alicia Murría is an art critic and independent curator.

NOTES

1 Clot, Manel. "Capiculant el funàmbul (so resident)". From the catalogue for the exhibition *ESOTRO pep duran*. Tinglado 2, Moll de Costa. Tarragona, 14th of May- 17th of July, 1999.

2 Durán, Pep. "Sin escenario. (Un cuaderno de dirección)". From the catalogue for the upcoming exhibition, produced in partnership with the Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX), curated by Manel Clot.

3 Durán, Pep. "Scrapbook. Notas sobre Setbau". From the catalogue for the exhibition *Futuropresente. Prácticas artísticas en el cambio de milenio*, curated by Alicia Murría.
Sala de Plaza de España, Comunidad de Madrid. Madrid, December1999-January 2000.

4 Barenblit, Ferrán. "Pepe Durán. Mudo". From the catalogue for the exhibition of the same title presented at the Centro de Arte Santa Mónica. Barcelona, 2005.

5 Durán, Pep. "Scrapbook. Notas sobre Setbau". Op. cit., p. 123.

Fóvea, 1999-2000
Installation of 8 colour photographs, motors and found objects, variable dimensions.
Piece produced for the Insumisiones exhibition *Insumisiones* - Fundación Marcelino Botín. Photo: Gasull

Walid Raad y The Atlas Group

Colisiones entre el archivo documental, la memoria y la ficción

SANTIAGO B. OLMO *

Sobre el escenario, una mesa, y sobre ella un vaso de agua, una lámpara, un portátil abierto, una proyección de diapositivas en marcha. Walid Raad presenta pausadamente, con el aspecto académico de un profesor universitario, su ponencia: *The Loudest Muttering is Over: Documents from The Atlas Group Archive* ante un público provisto de entradas de pago. Luego, al finalizar la conferencia, sigue la ronda de preguntas, algunas personas se acercan para exponer cuestiones de manera más privada y al final el conferenciante abandona la sala con los organizadores. Un plano secuencia para una conferencia tipo.

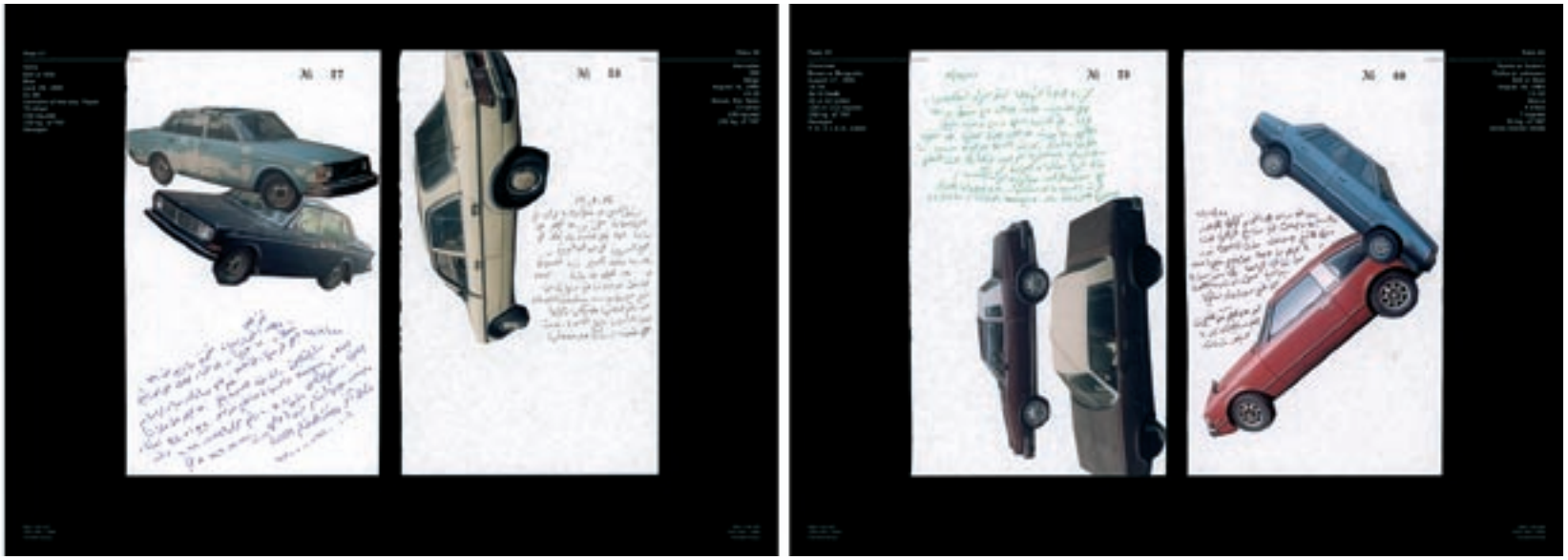
El acto que se sitúa entre la performance y la presentación, entendiendo la conferencia como un posible modelo de exhibición para un trabajo artístico como *The Atlas Group*, –el proyecto realizado por Raad que investiga y documenta los sucesos de la Historia contemporánea del Líbano basándose en el archivo y el documento como soporte de realidad y de ficción– se inscribe en el programa de la IX edición de Escena Contemporánea de Madrid, junto a otras formulaciones escénicas que se distinguen del teatro convencional.

The Atlas Group ha tenido muy diversas formalizaciones, desde la exposición a la publicación, y el modelo de presentación puede considerarse como una "dramatización" que resume muchas claves e intenciones del proceso artístico. La importancia de este procedimiento estriba principalmente en la posibilidad de que las preguntas del público activen la obra como algo vivo generando un prototipo de debate público, incidiendo además en la centralidad que han asumido la universidad y las mediaciones académicas tanto en la formación del artista como en la visibilización de su obra, pero abordando también modelos de lenguaje y de comunicación.

En la "conferencia", Walid Raad aborda pormenorizadamente los archivos que el proyecto ha generado en estos años, reconstruyendo la realidad a través de elementos de ficción que se basan a su vez en un contexto real, y estableciendo otra mirada para abordar la memoria de las guerras en el Líbano.

Entre los archivos destacan los *Fakhoury Files*, supuestamente recopilados por la figura de Fadl Fakhoury, un historiador libanés. *Notebook volume 38: Already been in a lake of fire*, es la clasificación de los 145 coches bomba que estallaron en Beirut durante los años que duraron las diversas guerras civiles libanesas entre 1975 y 1992, recopilados uno a uno siguiendo un patrón minucioso en el que se recoge el lugar del estallido, el número de muertos y una foto del mismo modelo y color de vehículo utilizado, siguiendo las noticias aparecidas en el periódico beirutí An-Nahar. *Missing the Lebanese Wars* es en cambio un repaso, cargado de humor, al conjunto de los historiadores libaneses reconstruyendo la escena en la que apuestan en el hipódromo de Beirut: cada carrera es también la excusa para delinear sus personalidades y trazar las relaciones de fuerza de sus tesis.

Otros documentos como *The Bachar Tapes*, un vídeo en el formato que suelen utilizar los grupos terroristas, exhibe una voz libanesa sobre la experiencia del secuestro que padecieron numerosos



Notebook volume 38: Already been in a lake of fire, 1991. Attributed to: Dr. Fadl Fakhouri

rehenes occidentales. Mientras tanto *Weep Videotapes* muestra cómo en situaciones de extrema violencia se impone la necesidad de encontrar consuelo en todo aquello que nos devuelve a la experiencia de la emoción y de la vida: se trata de fragmentos de filmaciones realizadas por un agente de inteligencia del ejercito libanés apostado en la Corniche, el paseo marítimo de la ciudad, y que, en lugar de seguir a sus objetivos marcados, cada atardecer desvía el objetivo de la cámara hacia la imagen del sol hundiéndose en el Mediterráneo. Realidad y ficción establecen una nueva correlación de fuerzas a través del documento y el archivo, y la idea de un grupo ofrece la posibilidad de un alter-ego colectivo que actúa como un *think-tank* donde lo poético es tan importante como la historia.

¿Cómo se le ocurrió la idea de *The Atlas Group*?
A principios de los años 90 volví al Líbano para hablar con personas que habían estado detenidas en centros al sur del país, bajo el control del ejército israelí y los aliados de la milicia cristiana libanesa. Hablé con ellos sobre las experiencias que sufrieron mientras estaban detenidos y los observé mientras hablaban sobre la tortura física y psicológica que habían sufrido.

Me interesaba mucho la manera de contar sus historias y el tipo de lenguaje que utilizaban para describir lo que les había sucedido. De modo que disponía de esta experiencia como telón de fondo, un interés en la violencia y, en este caso, un acercamiento a aquellos que la habían sufrido directamente. Ese mismo año, durante el que estuve trabajando en este proyecto, fue el primer año oficial de posguerra: el Líbano estaba intentando dejar atrás esos diecisiete años de conflicto y esforzándose por mirar hacia adelante.

Mientras trabajaba en las historias sobre las detenciones, recopilé imágenes, recortes de prensa, revistas, etc., a la vez que producía mis propias imágenes. Mi trabajo coincidió con un momento en el que mucha gente que había abandonado el país estaba retornando. Era posible moverse por la ciudad de formas que antes eran imposibles. Hacía falta bastante energía para la creación de este tipo de *think-tank* político, económico y cultural: *The Atlas Group* era una especie de pequeña fantasía. Pensé que se convertiría en un auténtico proyecto histórico, no sólo de ficción, que pudiera lograr que la gente empezase a trabajar de forma colectiva.

De pronto, me di cuenta de que los documentos y las obras de arte que estaba creando necesitaban una persona que no fuese yo. Hacía falta una posición subjetiva, un lugar desde el cual estos documentos pudieran hablar.

Las imágenes de carreras de caballos que estaba recopilando dieron lugar a los cuadernos de notas, y me llevaron a los historiadores que estaban tras ellos. Me percaté de que todos estos personajes –historiadores, rehenes y operativos de seguridad– habían acabado por convertirse en el *think-tank* con el que soñaba.

¿Cómo trata la idea de la memoria en su trabajo?
Me di cuenta de que algunos eventos que habían sido vividos no

constituían necesariamente una experiencia. Hay cosas que no dejan ninguna huella en la memoria. Estos son, por ejemplo, los que Richard Ford define, en la literatura psicológica, como eventos dramáticos. Ahora bien, estos eventos son vividos, pero no dejan huella en la psique. En su lugar, lo que nos dejan es una especie de agujero negro, algo histérico, que no tiene relación con ninguna otra cosa. De modo que no nos encontramos con el acontecimiento en sí, sino con el arañazo en la frente, el brazo que se duerme sin motivo alguno. Encontramos huellas que parecen desplazadas en relación con lo que las causó, una relación que no llegamos a entender. Esas huellas no se parecen a la causa; no existe ninguna relación inmediata entre ellas. Y la persona que las manifiesta niega el hecho de que exista ningún tipo de conexión. En la literatura psicológica, Ford da lugar a esta conexión, la inventa. Los hechos están conectados, y es a esto lo que él llama una experiencia dramática.

Estaba considerando la posibilidad de encontrar síntomas histéricos en la cultura –no sólo individuales, sino culturales– que habían tomado la forma de aquellas experiencias vividas pero no experimentadas. Estas trazas están en el presente, a nuestro alrededor, y no han sido archivadas ni catalogadas. De modo que la memoria era fundamental en este sentido, y me vi fascinado por el ensayo de Walter Benjamin sobre Baudelaire, en el que se preguntaba: ¿por qué algunos eventos están disponibles al consciente, mientras que otros sólo son accesibles por medio de un accidente o un olor, un sabor o una visión? De pronto, todo aquello que parecía inaccesible vuelve a aparecer.

¿Es posible producir un objeto capaz de desencadenar estos recuerdos, o es el encuentro con el objeto una simple casualidad? Es por este motivo que Benjamin estaba interesado en Baudelaire, Proust y Poe: ellos habían sido los primeros en considerar la relación con el objeto que sería capaz de hacer resurgir el recuerdo involuntario. La cuestión es cúando. Para Proust es simplemente un accidente, mientras que para Ford esta relación con la memoria no es sólo cognitiva, sino histórica. Tiene que ver con la modernidad.

Me fascinaba esta manera de ver la memoria como un proceso histórico, en lugar de cognitivo, en relación con la modernidad y los actos de violencia extrema.

Su producción artística ofrece una forma diferente de entender la complejidad del laberinto libanés. Pero, al mismo tiempo, proporciona la clave para una interpretación más amplia de la violencia, la guerra y la memoria, basada en un enfoque más universal.

We decided to let them say, "we are convinced", twice, 2002.

Puede que tenga razón, pero no fue así como empecé. En algunos casos, pensaba que debía ser muy específico, mientras que en otros sentía una afinidad por experiencias diferentes, sobre todo en el proyecto que realicé sobre la historia de los coches-bomba. Al principio, cuando todavía era una propuesta difusa y poco concreta, me ponía a pensar en ello, y me decía: “Hay tres mil seiscientos cuarenta coches-bomba, y tengo que estudiarlos uno por uno”. Así que empecé con el coche-bomba en general, en Líbano, y después pasé a otros coches-bomba, en otras épocas y otros lugares. De este modo, utilicé la memoria como un proceso histórico, más que cognitivo, en relación con la modernidad. Los eventos de violencia extrema deben ser estudiados hasta el último detalle logístico y político.

Al final, el resultado tenía tanto que ver con Beirut como con, por ejemplo, Madrid, Bali, Nueva York o Londres, en lo referente a lo que le sucede a una ciudad cuando se enfrenta a una amenaza de este tipo. Y en este caso, de lo que hablamos es de un tipo de acto de terrorismo masivo. Pero, ¿qué sucedería si todos los días ocurriesen tres mil ataques de este tipo? ¿Cambiaría drásticamente nuestra forma de vivir en una ciudad? ¿Se mantendrían estos cambios incluso cuando hubiese desaparecido la amenaza, si, pasados treinta años, ya no hubiese atentados? Pero, si has vivido esos treinta años durante los que la ciudad sufrió atentados todos los días, es innegable que una serie de cosas le suceden a la metrópolis.

De modo que lo que habíamos imaginado era muy concreto.

¿Y qué sucede con la parte ficticia de su obra? ¿Es una estrategia?

En los últimos dos años he pasado a ver todo el proyecto de forma muy diferente, pero al principio lo que más me interesaba eran dos ideas: la idea del trauma y la idea del síntoma histérico.

En el modelo psicológico del trauma la idea es que uno vuelve a vivir la experiencia traumática, para poder recordar el evento que se ha vivido pero no experimentado, y así acabar con el síntoma.

Mientras leía textos sobre psicología, me di cuenta de que esta relación contiene aspectos más interesantes. Pues, de hecho, el paciente nunca vuelve al pasado. Y que la historia que el paciente se cuenta a sí mismo para intentar acabar con el síntoma tiene muy poco que ver con lo que verdaderamente le sucedió. Tiene más que ver con la fantasía, tanto individual como cultural, sobre estos eventos. Y es una fantasía que necesitan contarse a sí mismos con el fin de poder seguir adelante.

Lo que de verdad ayuda al individuo es la fantasía, no un retorno a un pasado que no se ha vivido, sino una historia, una fábula, que llega hasta el inconsciente, más allá del consciente. Me gusta la idea de que esta fantasía pudiese proporcionar un camino hacia lo real. Pero ahora pienso de forma muy diferente,

Miraculous beginnings and No, illness is neither here nor there, 1993.
Atribuido a: Dr. Fadl Fakhouri

en el sentido de que, en algunos casos, con ciertos eventos violentos que sólo aparecen en el lugar que llamamos ficción, y no en el lugar que llamamos historia, de forma que la ficción se convierte en un universo en el que los artistas y escritores, entre otros, pueden crear, un lugar en el que suceden cosas que no pasan en el mundo real. Y normalmente las vemos como invenciones o como licencia artística.

Pero, ¿qué pasa si asumimos que este lugar es real, o que es imposible que algo que suceda en la ficción también tenga lugar en la historia? ¿Cómo es que algunos hechos suceden en la ficción y no en la historia?

Necesitaba producir un universo completo de ficción para lograr que ciertos eventos tuvieran lugar en él, porque no podrían suceder en ningún otro sitio.

En cierto modo, el periodismo está perdiendo su liderazgo en lo que respecta a las amenazas actuales; y, hoy en día, el arte, el cine y la ficción están en mejores condiciones de asumir esta posición.

El periodismo está dictado por una serie de normas. Todos los campos tienen sus normas, y éstas son flexibles. Las normas que más me interesan en este momento son aquellas que existen en el arte, porque creo que se da por hecho que las cosas que ocurren, ya sean hechos emocionales, psicológicos, históricos, sociológicos o económicos, pueden existir en un contínuo, sin rupturas. Esto es algo que no suele pasar con el periodismo, ya que, en este campo, los hechos tienen que ser mediatizados. Existe una especie de ruptura entre cada tipo de hecho. Y es indudable que existe una ruptura entre los hechos económicos y, por ejemplo, un hecho estético.

Es posible que este contínuo entre los diferentes tipos de hechos sea cada vez más infrecuente en el periodismo. Quizás haya lugares que permitan algo más de flexibilidad entre los diferentes tipos de hechos. Pero no me gustaría decir “si quieres aprender sobre la guerra, vete a un museo, porque el periodismo ya no se arriesga”. Quizás todavía no sea el momento.

* Santiago B. Olmo es crítico de arte y comisario de exposiciones.

* Todas las imágenes son cortesía de Walid Raad

Miraculous beginnings and No, illness is neither here nor there, 1993.
Atribuido a: Dr. Fadl Fakhouri

Walid Raad and The Atlas Group

Collisions between the Documentary Archive, Memory and Fiction

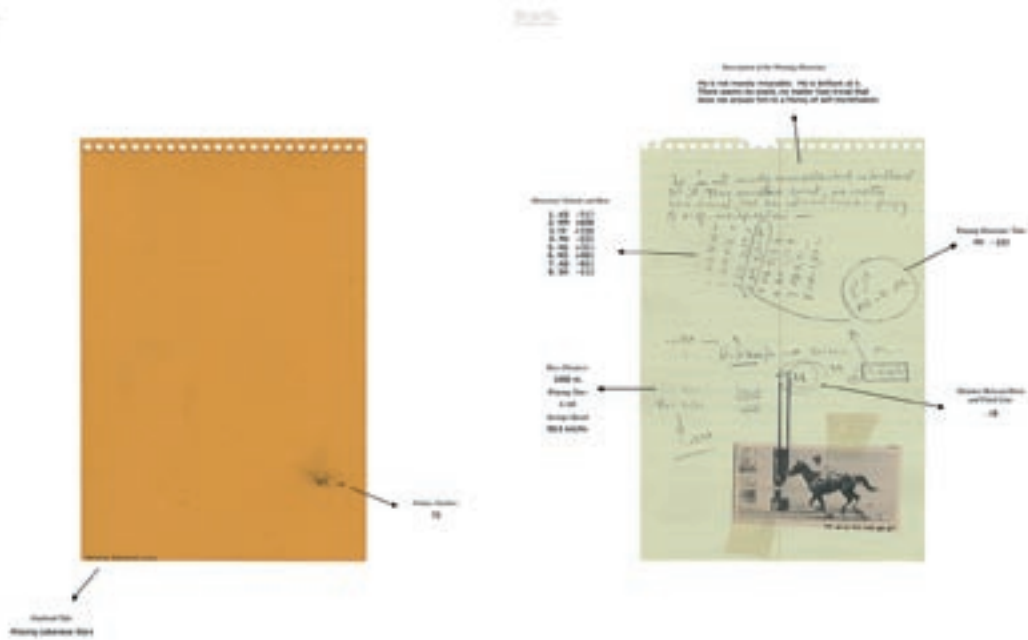
SANTIAGO B. OLMO *

On the stage there is a table, and, on top of it, we see a glass of water, a lamp, an open laptop and a slide projector, which is switched on. Walid Raad, dressed in the academic style of a university professor, slowly presents his lecture *The Loudest Muttering is over: Documents from the Atlas Group Archive* before a paying audience. Later, when the lecture is over, he answers questions and deals with people who wish to speak to him privately, and finally, he leaves the room, followed by the organisers of the event. It is a classic lecture scene.

The event is somewhere between a performance and a presentation, in the sense that the lecture is a possible exhibition model for an artwork such as *The Atlas Group* –a project by Raad in which he researches and documents the events of Lebanese contemporary history, using archives and documents as a medium for reality and fiction–, and takes place as part of the 9th edition of Escena Contemporánea, in Madrid, along with other scenic formulae which do not form part of conventional theatre.

The Atlas Group has existed in several formats, from exhibitions to publications, and its presentation model can be considered a "dramatization" which summarises many of the keys and intentions of the artistic process. The importance of this procedure lies mainly in the possibility that the questions by the audience will activate the artwork as a living entity, generating a public debate prototype, as well as focusing on the central role assumed by universities and academic mediations on both the training of artists and the showing of their work, whilst also examining language and communication models.

My neck is thinner than a hair: Engines, 2001.



Notebook volume 72: Missing Lebanese wars, 1989.
Attributed to: Dr. Fadl Fakhouri

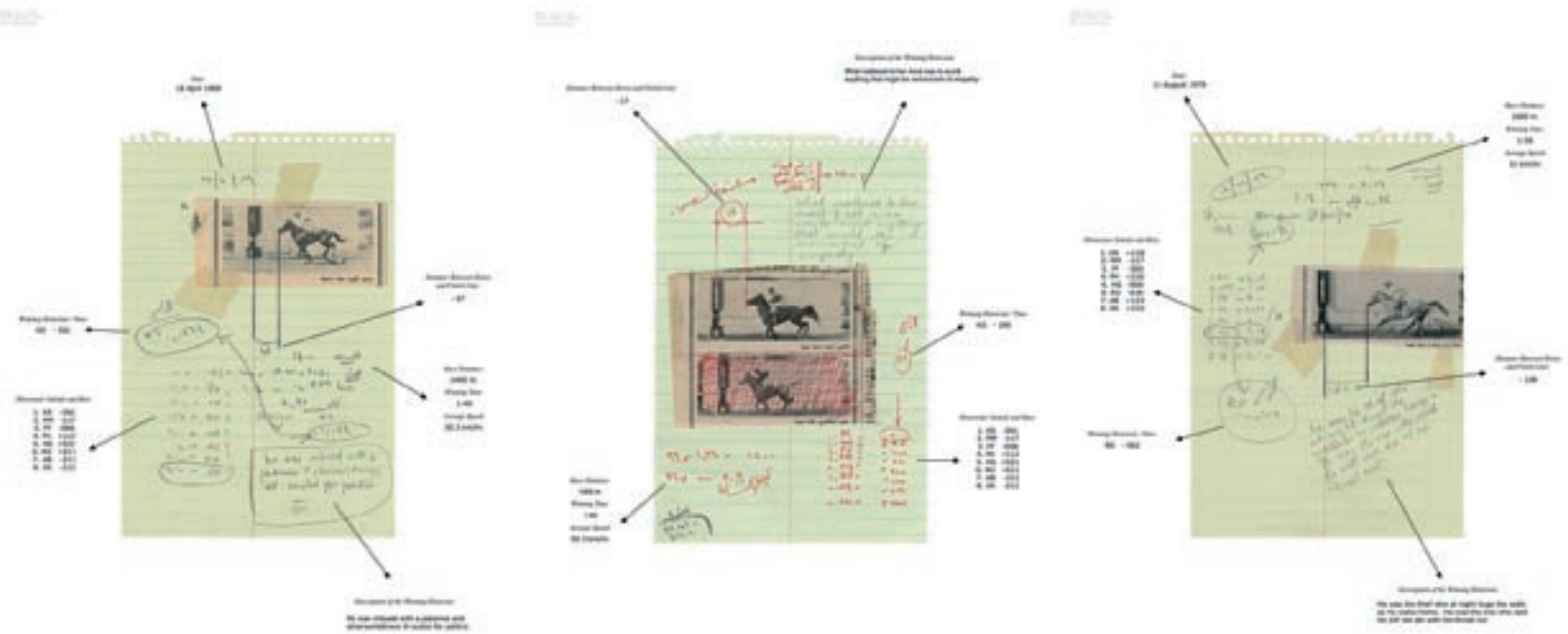
During his "lecture", Walid Raad meticulously examines the archives which the project has generated over the last few years, reconstructing reality by means of fiction elements which are in turn based on a real concept, and establishing a new perspective from which to approach the memory of the wars in Lebanon.

Of all the archives, it is worth mentioning the *Fakhoury Files*, which were allegedly compiled by Fadl Fakhoury, a Lebanese historian. *Notebook volume 38: Already been in a lake of fire*, is a catalogue of the 145 car bombs which blew up in Beirut during the various civil wars in Lebanon, between 1975 and 1992, compiled one by one, following a meticulous pattern which states the location of the explosion, the number of dead and a photograph of a vehicle of the same model and colour as that used for the attack, according to the reports by the Beirut newspaper An-Nahar. *Missing the Lebanese Wars,* on the other hand, reviews, in a very humorous way, the work of Lebanese historians, by reconstructing a scene at the Beirut race track: each race is also an excuse to outline their personalities and trace the relationships between their theses.

Other documents, such as *The Bachar Tapes*, a video using the format employed by terrorist groups, feature a Lebanese perspective on the kidnapping suffered by a great many western hostages. On the other hand, *Weep Videotapes* shows how, in situations of extreme violence, it becomes necessary to find solace in all that returns us to the experience of emotion and life: this piece features fragments of film recordings made by an intelligence agent in the Lebanese army, positioned in the Corniche, the city's seafront, and who, instead of following his targets, each evening moves his camera toward the sun as it plunges into the Mediterranean sea. Fiction and reality establish a new power relationship by means of the document and the archive, while the idea of a group offers the possibility of a collective alter ego which functions as a think-tank in which poetry is as important as history.

How did you arrive to the idea of *The Atlas Group*?
In the early nineties I went back to Lebanon to talk to people who had been in detention centres in southern Lebanon, ruled by the Israeli army and the Lebanese Christian militia allies. I was listening to people talk about the experiences of detention and I observed the way they talked about physical and psychological torture.

I was very interested in the way they told their story, in the particular language they used and in what may have happened to them. So there was this experience in the background, an interest about the violence and, in this case, a close confrontation with people who had experienced that directly. That year, when I was doing this project, was the first official post-war year: Lebanon was trying to leave its past behind, after those seventeen years of war, and working toward moving forward.



While I was working on the detention stories, I was gathering images, pictures in the newspapers, magazines... and I was making my own pictures. It was a unique moment when many people who had also left the country were coming back to start again. You could move in the city in ways that had not been possible before. It took quite a bit of energy to create that kind of political, economic, and cultural think-tank: *The Atlas Group* was a kind of little fantasy. I thought it would initially be a real historical project, not just a fictional one, and a way of getting people together, to start thinking together.

All of a sudden I began to realise that the documents and the artworks I was making required a person that was not necessarily me. Part of the work required a subjective position: a place from which these documents could speak.

The pictures of horse races I was collecting gave rise to the notebooks and these in turn gave rise to the historians that were behind them. And all of a sudden I found I had all these different characters –I had historians, hostages, security operators and then they became the think-tank I had been fantasizing about.

How do you approach the idea of memory in your work?

I perceived that certain events that may have been lived would not necessarily amount to experience. There are certain events that leave no traces in the memory; absolutely none. Like the ones in psychological literature, for example, where Richard Ford talks about the relationship to war or what he calls dramatic events. Now, these events are lived but leave no traces in the psyche. Instead you have this kind of black hole. But what is left is a trace that is hysterical, so you do not find the event there but you do find a scratch on the forehead, a numb arm with no physical explanation behind it. You find traces that seem disconnected from what caused them, so there exists an unclear relationship between them. The traces don't look like the cause, and display no immediate relationship to it. And the person who suffers them denies that they're linked in any way. In psychological literature, Ford produces this link, he invents it. These things are linked, and that is what he called a dramatic experience.

I was wondering if I could find hysterical symptoms in culture –not just individual ones, but one which exist on a cultural level– that had become the form of these experiences that were lived but had yet not been experienced. And those traces are in the present, all around us. And they have not yet been archived or indexed.

So memory was fundamental in that sense, and, in addition, I was quite fascinated by the essay on Baudelaire by Walter Benjamin, in which he asked «Why are some events available to the conscious mind, and why are others available only through an accident or an

encounter with a smell, a taste or a vision?» And all of a sudden you find that you can plug back into things that you thought were unavailable to you.

Can one produce the object that can trigger one's memories or is the encounter with the object purely a coincidence? That is why Benjamin became interested in Baudelaire, Proust and Poe: they had thought about this relationship with the object capable of bringing back the content of the involuntary memory. It is a matter of when. For Proust it is completely a matter of chance, while for Ford this relationship to memory is not just cognitive but also historical. It is related to modernity.

I was fascinated by this thinking about memory as a historical, rather than a cognitive, process in relation to modernity and to events of extreme violence.

Your practice offers a kind of different clue to understand the complexity of the Lebanese labyrinth. But at the same time it is a key for a wider understanding of violence, war, memory, from a more universal perspective.

That could well be the case but is not the way I began. I thought I really needed to be very specific in some instances. And in some cases I felt an affinity with other events which had taken place elsewhere. Specifically, with the project I was doing on the history of car bombs. Initially, when it was still a very vague and broad proposal, I looked at it and said: "There are three thousand six hundred and forty car bombs. I need to study each one individually".

So it went from the car bomb, in general, in Lebanon, to a car bomb on a specific day in a specific year, elsewhere. This approach uses memory as a historical rather than a cognitive process in relation to modernity. Events of extreme violence must be studied to the last logistical and political detail.

In the end, this project turned out to be as much about Beirut as it was, for example, about Madrid, Bali, New York or London in terms of what happens to a city when it lives under this sort of threat. And here we are talking about just one kind of massive terrorist act. But what would happen if you had three thousand of those, one every day? Would the way one lives in a city change in a fundamental way, and would those changes stay intact even when the threat has disappeared, even when there are no more bombings, thirty years from now? But if you have lived those thirty years with bombings every day, it is undeniable that certain things happen to a city.

And what about the fictional part in the work? Is it a strategy?

I have come to think of the entire project very differently in the past two years. But initially I was mainly thinking about two things: the idea of trauma and the idea of the hysterical symptom.

In the psychological model of trauma the idea is that you return to live that trauma, and only after you remember the event that you lived but have not experienced will the symptom go away.

When I was reading psychological literature I discovered that there was something a little more interesting about that relationship. That, in fact, the patient never returns to the past. And that the story the patient tells him or herself to make the symptom go away has very little to do with what actually happened to him or her. It has very much to do with the fantasy –an individual, but also a cultural, fantasy– built around these events. And it's a fantasy that they need to tell themselves today in order to be able to move on.

What helps the subject recover is in fact the fantasy, not some kind of return to the past that is not lived, but a story, a tale, that penetrates right through to the unconscious, not the conscious, mind. I like the idea that this fantasy could find a way to become real. But today I feel very differently about this, in the sense that in some cases, when you see certain events of violence which only occur in the place called fiction, and not in the place called history, this fiction becomes a universe in which artists, writers and others may create, where things happen that would not happen in the world. And usually we think of them as inventions or as poetic licence. But what if we take that place to be a fact, too? Is it a fact that only happens in fiction and cannot happen in history? Now, why do certain facts happen in fiction and not in history?

I needed to produce the entire universe of fiction in order to allow certain facts to happen in it, because they could not happen anywhere else.

In a way, journalism is losing its leadership when dealing with the threats we face today, and art, cinema and fiction are somehow becoming much more appropriate media to tackle this task.

Journalism has rules. Every field produces a set of rules, and those rules are flexible. The rules that I find more interesting today are the ones which exist in art. This is because I think there is an assumption that all events which take place, whether they are emotional, psychological, historical, sociological or economic, can exist on a continuum without rupture. This we rarely find in journalism. In journalism facts have to be mediated, and there is some kind of break between different kinds of facts. And there is certainly a break between economic facts and, let's say, an aesthetic fact.

Perhaps this continuum between different kinds of facts in journalism is becoming increasingly less frequent. Perhaps there are places that allow for a little more flexibility between different kinds of facts. But I would not want to say that one should go to a museum to learn about the war today because journalism is no longer taking risks. Perhaps not yet.

* Santiago B. Olmo is an art critic and exhibition curator.

* All images are courtesy of Walid Raad.

Let's be honest, the weather helped, 1998.

Redes horizontales

Por **Abraham Rivera**

«El trabajo inmaterial es el trabajo que produce el contenido informacional y cultural de la mercancía»
Maurizio Lazzarato

No debería resultarnos complicado intuir cómo en las sociedades del conocimiento, durante los últimos años, la producción inmaterial ha tendido a convertirse en uno de los principales motores de la producción de riqueza. Desde la década de los setenta hemos podido asistir al paso de una sociedad regida por la producción de bienes físicos a otra articulada alrededor de la creación de servicios inmateriales. Internet ha sido el principal agente del cambio: los nuevos negocios de lo inmaterial surgidos en torno a la red 2.0 han alterado nuestros hábitos de consumo y productividad.

Según Michael Hardt y Toni Negri «todos los procesos productivos surgen dentro del capital mismo y, por lo tanto, la producción y la reproducción de la totalidad del mundo social tienen lugar dentro del capital». Sin embargo, esta sumisión a los modos de hacer del capital, nos ha permitido ampliar el carácter de la práctica crítica, otorgando a lo cotidiano una potencialidad política que antes rara vez tenía. De este modo la cultura inmaterial surgida en la red ha amparado valores en relación con lo horizontal, colectivo, libre y cooperativo.

Ciertos procesos culturales en la red se han constituido en alternativas al capital global, basado en la propiedad de los medios de producción y la transacción comercial. Los nuevos modelos de organización productiva, asentados en lo asociativo y libre, han permitido ofrecer alternativas críticas, politicas, sociales y culturales al sistema establecido.

Home Taping is Killing Music

http://mutant-sounds.blogspot.com/

Mutant Sounds es lo que podría llamarse el blog de música más importante de la Web. Los ingleses denominan a estos blogs “sharity blogs”, una mezcla entre share (compartir), rarity (rareza) y charity (caridad). Los ilustres colaboradores (cinco personas) de tan maravilloso lugar han puesto al servicio del común más de 2500 grabaciones de discos relacionados con lo experimental y la rareza extrema. Los fundamentos son sencillos: poder dar acceso a música de enorme valor artístico y que alcanza precios prohibitivos en ebay. El método es el siguiente: 1. Se graba un disco en formato MP3 que se cree será de interés para la comunidad. 2. Se comprime en un archivo .rar. 3. Se aloja en un servidor tipo Rapidshare o Sharebee y, 4. Se hace una entrada en el blog comentando las virtudes del disco que se esta compartiendo.

De momento lleva más de tres años y entre los que han decidido compartir están Música Viva, Art & Language, Brume, Esplendor Geométrico, Destroy All Monsters, Caroliner Rainbow, etc.

Art Torrents

http://karagarga.net/

Un tracker es un servidor que permite que varios ordenadores se conecten y compartan un archivo entre iguales. A esto se le denomina P2P, peer to peer [de par a par]. El protocolo utilizado es BitTorrent, cuyo objetivo es que todo el mundo que esté bajando ese archivo lo comparta. El tracker mas conocido es The Pirate Bay y el más selecto es Karagarga. A este último sólo se puede acceder por invitación y sus normas son muy estrictas, pues obligan a mantener un ratio de subida y bajada. Sus fondos se componen de mas de 20.000 películas, desde el cine silente hasta el contemporáneo, aunque está prohibido el cine de Hollywood post-tiburón (también albergan escaneos de libros). Lo estimulante de su web son sus miembros, que forman una comunidad muy participativa, comentando y subiendo contenidos. Entre ellos: Martha Rosler, Francis Alÿs, Gordon Matta Clark, Alexander Hacke, Archizoom Associati, etc.

La Biblioteca de Alejandría

http://www.archive.org/

The Internet Archive es la mayor biblioteca digital del mundo, no tiene ánimo de lucro y desde 1996 se ha encargado de documentar y fotografiar mas de 100 billones de URL's que nos permiten ver la web como fue hace años. Otro de los servicios que ofrece es el mantenimiento de todo tipo de películas que han pasado al dominio público o con licencias no tan restrictivas como el copyright. Entre los tesoros que acoge se encuentran los archivos Prelinger, que se componen de material amateur, industrial, didáctico y televisivo en un periodo que abarca de 1927 a 1987. La biblioteca también alberga innumerables Netlabels musicales bajo licencia creative commons. Además de contar con miles de servidores que almacenan la información, también se han enviado dos veces, para su conservación y seguridad las maquinas físicas a la Biblioteca de Alejandría.

Steal This Film

http://www.stealthisfilm.com/

Serie de documentales que vienen narrando los diferentes procesos y guerras en las que se ven envueltas innumerables webs por no respetar los derechos de copyright y de propiedad intelectual. Compuesta por tres documentales, hasta la fecha sólo se han realizado dos. El primero se filma en Suecia, país de gran tradición pirata (The Pirate Bay, Piratbyran y Pirate Party). En éste los implicados exponen de manera crítica lo obsoleto de ciertos modos de distribución y las presiones de lobbys norteamericanos al gobierno sueco para prohibir The Pirate Bay. La segunda parte ofrece entrevistas con personalidades como Rick Prelinger (Prelinger Archives), Erik (Mininova), Brewster Kahle (The Internet Archive) o Bram Cohen, el creador del protocolo BitTorrent... reflexiones donde práctica y pensamiento se solapan para intentar definir una época post-derechos de autor, donde el espectador es alguien que puede crear y manipular a partir de una imagen que le es dada. Disponible en Youtube, BitTorrent, Google Videos...

Horizontal Networks

By **Abraham Rivera**

«Immaterial work is that which produces the informational and cultural content of merchandise»
Maurizio Lazzarato

It should not be difficult for us to guess at the way in which, in knowledge societies, immaterial production has tended to become one of the main engines for the production of wealth. Since the 1970s, we have witnessed the change from a society ruled by the production of physical goods to one which revolves around the creation of immaterial services. The Internet has been the main agent for this change: the new businesses of the immaterial which have emerged in and around the 2.0 net have altered our productivity and consumer habits.

According to Michael Hardt and Toni Negri, «all productive processes emerge from capital itself, and, therefore, the production and reproduction of the whole social world take place within capital». However, this dependence on the behaviour of capital has allowed us to expand the character of critical practice, lending a political power to the day-to-day which it had rarely enjoyed before. In this way, the immaterial culture which has arisen from the Internet has harboured values with regard to horizontal, collective, free and cooperative.

Certain cultural processes on the Internet have become alternatives to global capital, based on the ownership of production media and commercial transactions. The new models for productive organisation are founded on associative values and freedom, and have made it possible to offer critical, political, social and cultural alternatives to the established system.

Home Taping is Killing Music

http://mutant-sounds.blogspot.com/

Mutant Sounds could be described as the most important music blog on the Net. In English, these blogs are known as “sharity blogs”, combining the words “share”, “rarity” and “charity”. The illustrious (five) contributors to this wonderful place have shared more than 2,500 recordings of records connected to the experimental and to the very unusual. The objectives on which this blog is founded are simple: to provide access to music of enormous artistic value, which reaches exorbitant prices on eBay. The method is as follows: 1. An album which is considered to be of interest for the community is recorded in MP3 format. 2. The album is compressed into a .rar file. 3. It is uploaded onto a server such as Rapidshare and Sharebee, and, 4. A post is written on the blog, describing the qualities of the record which is being shared.

It has been functioning for over three years, and, among those who have decided to share their work are Música Viva, Art & Language, Brume, Esplendor Geométrico, Destroy All Monsters, Caroliner Rainbow, etc.

Art Torrents

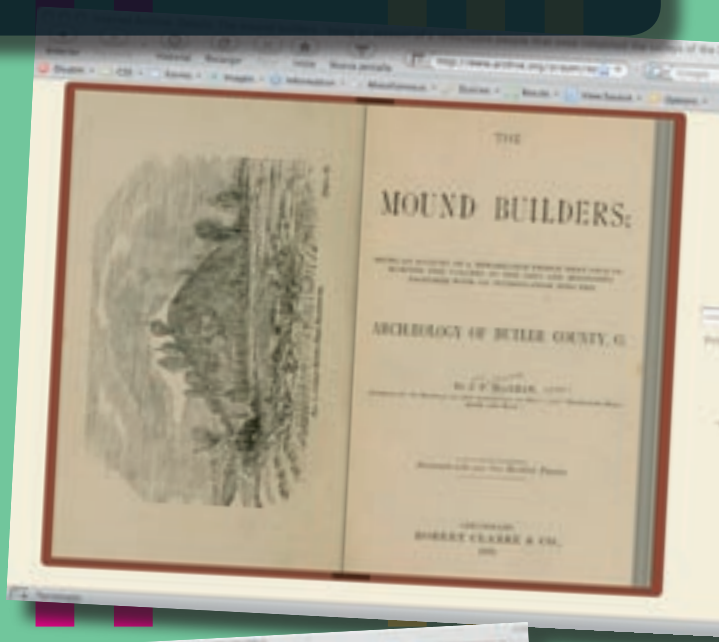
http://karagarga.net/

A tracker is a server which allows several computers to become connected and share files as equals. This is known as P2P, or peer to peer. The protocol used is BitTorrent, whose aim is to ensure that everyone who downloads a file also shares it. The best-known tracker is The Pirate Bay and the most select is Karagarga. The latter is accessed by invitation only and has very strict rules, forcing users to maintain an upload/download ratio. It features more than 20,000 films, from silent to contemporary movies, although no Hollywood film post-Jaws may be uploaded to the tracker. They also offer book scans. The most stimulating element of this site is its members, who make up a highly participative community, commenting and uploading contents. Among its contributors are Martha Rosler, Francis Alÿs, Gordon Matta Clark, Alexander Hacke, Archizoom Associati, etc.

The Alexandria Library

http://www.archive.org/

The Internet Archive is the largest digital library in the world. This non-profit project has been functioning since 1996, and has documented and photographed 100 billion URLs, allowing us to see the way the Internet was years ago. Another of the services it offers is the preservation of all sorts of films which have entered the public domain or which are protected by less restrictive licences than copyright. Among its treasures are the Prelinger archives, which are made up of amateur, industrial, didactic and television material from the period between 1927 and 1987. The library also contains countless musical Netlabels under the creative commons licence. As well as relying on thousands of servers to store the information, the machines themselves have been sent, twice, to the Alexandria Library.



Steal This Film

http://www.stealthisfilm.com/

This website features a series of documentaries narrating the various processes and wars in which countless websites are immersed for not respecting copyright and intellectual property laws. Of the three documentaries which have been planned, only two have been produced at this time. The first was filmed in Sweden, a country with a long piracy history (Pirate Bay, Piratbyran and The Pirate Party). Those involved in the documentary expose, from a critical perspective, the obsolete nature of certain types of distribution and the pressure exerted by North American lobbies on the Swedish government to get it to ban The Pirate Bay. The second documentary features interviews with personalities such as Rick Prelinger (Prelinger Archives), Erik (Mininova), Brewster Kahle (Internet Archive) and Bram Cohen, the creator of the BitTorrent protocol, all of whom offer reflections in which practical and theoretical issues are brought together in an attempt to define a post-copyright era, in which the viewer will be able to create and manipulate images he or she is provided with. The documentaries are available on Youtube, BitTorrent, Google Videos...

cine

Pedro Costa en PhotoEspaña 09

ELENA DUQUE

Son pocos los cineastas que hoy en día se enfrentan a sus obras desde una postura moral. La importancia de estar a la altura de los protagonistas y de preocuparse de cómo contar una historia "bien", de una manera justa, son las premisas de Pedro Costa. El cineasta portugués se ha ido desplazando hacia la más rigurosa austeridad de medios desde su película *Ossos* (1997), filmada en Cabo Verde de una forma convencional, hasta *No Cuarto da Vanda* (2000) y *Juventude em Marcha* (2006), grabadas en el barrio lisboeta de Fontaínhas con apenas una cámara DV y un sonidista. Fueron las cartas que le enviaron los lugareños de las localizaciones de *Ossos* las que le condujeron a este barrio, residencia de trabajadores caboverdianos desde los 70. Para contar con justicia la realidad de los habitantes de este suburbio chabolista en proceso de demolición, Pedro Costa se despoja de la maquinaria cinematográfica para quedarse con la portabilidad del vídeo, y prescinde de los decorados para encerrarse en los espacios reducidos de unas chabolas, capaces de captar la luz de manera más humana que las desnudas paredes de los pisos de protección oficial. La historia de los habitantes de Fontaínhas en *Juventude em Marcha, es* la obra que mejor condensa los modos de hacer de Costa. Ficciona parte del documental con el único propósito de contar, de manera más fiel, esta historia. Sus planos fijos son prácticamente lienzos pintados por la débil y delicada luz de los agujeros-ventana de estos espacios pobres en dinero pero ricos en comunidad y emociones.

Control

DIRECTOR: ANTON CORBIJN
2007
122 MIN

BRUNO CARRIÇO REIS

Si existe un rasgo que marca la actual cultura popular es el de la nostalgia. Esa lógica sentimental inducida desde el mercado que dirige al consumidor hacia el terreno fácil de un pasado idealizado, especialmente porque tiende a generar la necesidad de que se recupere nuestra memoria más marcada, en particular la de la juventud. Lo corrobora toda la parafernalia de artefactos producidos alrededor de los Joy Division que invadió el mercado en los últimos años y parece querer recuperar forsozamente, y casi treinta años después de su desaparición, a la banda de Manchester. Productos que van desde un *Best Of,* pasando por la reedición de toda su discografía en edición de lujo (CD y vinilo), hasta el libro *Touching from a distance. La vida de Ian Curtis y Joy Division* escrito por Deborah Curtis y, más recientemente, la llegada a los cines españoles de la película Control¸ casi dos años después de su estreno mundial y cuando incluso ya está a la venta el DVD.

El prescindible *biopic* dirigido por Anton Corbijn no suma nada a la vida anodina del atormentado vocalista Ian Curtis, quien se ahorcó en 1980 con 23 años de edad. De hecho, desvirtua la historia real por una serie de impresiciones históricas y termina por acrescentar el bache pues ni siquiera enmarca a la banda en el interesante contexto socio cultural post-punk de la época; etapa de la cronología pop que aún carece de una relectura más elaborada, como sí lo hace el relevante documental de Grant Gee sobre la banda británica.

CINDY SHERMAN *Untitled Film Still #39*, 1979.
Cortesía de la artista, Metro Pictures y Sprüth Magers Berlin London.

Cine de mentira

EDUARDO BRAVO*

Ágiles, divertidos e incluso mejores que las películas que anuncian. Si, así son muchos de los trailers que vemos habitualmente ¿por qué esperar a que se ruede una cinta para promocionarla? Llegan los *fake trailers*: anuncios de películas que no existen.

Seguro que muchos de los aficionados al arte conocen los *Untitled Films* de la artista norteamericana Cindy Shermann. Sin embargo ninguno de ellos ha asistido a una proyección de los mismos, no los ha visto en televisión y ni siquiera atesora una copia en Super-8, 16mm, VHS, DVD o cualquier otro soporte similar habido o por haber. Protagonizados por ella misma, lo cierto es que ninguno de ha sido estrenado, ni siquiera rodado. No obstante, existen decenas de documentos gráficos, entre ellos varias series de fotogramas, bastantes como para llenar algunos libros, que nos hacen preguntarnos si esos dos detalles, imprescindibles en el mundo del cine comercial para considerar que una película sea tenida como tal, son suficientes en el mundo del arte para considerar que esas películas no existen.

Tal vez todos estos elementos, paradójicos en un primer momento, no lo sean tanto cuando nos referimos a una disciplina tan ligada a la magia y la fantasía como el cine. Mientras para Jean Luc Godard la fotografía sea verdad y el cine, verdad 24 veces por segundo, para otros autores más clarividentes, como Kenneth Anger, Stanley Donen o Fassbinder, el cine es la más grande de las mentiras: una ficción que nos ha hecho creer que existe movimiento donde sólo hay una sucesión de imágenes fijas. Por eso, uno de los logros de Cyndy Sherman y sus fotogramas de películas sería el haber llevado esa ficción a sus máximas consecuencias: no hay movimiento, no hay sucesión de imágenes fijas, no hay película pero, a pesar de todo, la hay.

De un tiempo a esta parte, la popularización de las herramientas de edición de vídeo e Internet han propiciado que creadores, en muchos casos anónimos, ajenos al circuito artístico y sin interés alguno de integrarse en él hayan comenzado a producir y mostrar pequeñas piezas cinematográficas que reproducen trailers de películas nunca rodadas o remontan otros de películas existentes en las que éstas llegan incluso a cambiar su género para pasar del misterio a la comedia, del musical al terror o de la franca amistad al amor homosexual.

Así sucede con *Mary Poppins* (1964), pizpireta y vitalista niñera que se convierte en una extraña mujer con terroríficos poderes de telequinesia en *Scary Mary*; con *Regreso al futuro* (1985) que, aderezado con *Brokeback Mountain* (2005) pasa a llamarse *Brokeback to the future* sin que sea necesario explicar el giro que adquiere su

ROBERT BLANKENHEIM *Titanic to the surface*

Brokeback to the Future, 2007

argumento; o con *El Resplandor* (1980) que, de drama rebosante de hemoglobina, se transforma en *Shining*, una comedia familiar en la que un niño necesitado de cariño lo encuentra en un escritor, todo ello con la complicidad de Jack Nicholson, Julie Andrews, Michael J. Fox y el resto de actores que, en manos de estos nuevos demiurgos, resultan ser criaturas más maleables y sumisas de lo que ya son de por sí.

La idea no es nueva y, de hecho, se pueden citar varios antecedentes. Uno de los grandes del cinematógrafo de la segunda mitad del siglo XX, Woody Allen, debutó en la gran pantalla con la comedia *What's up, tiger Lilly* (1966), fruto del remontaje y redoblaje que el genio de *Manhattan* sometió a *International Secret Police: Key of keys* –cinta japonesa de acción dirigida por Senkichi Taniguchi-. También películas recientes, como *Ghost World* (2001), se mofan de la industria cinematográfica incluyendo en sus escenas anuncios televisivos que avanzan el estreno de cintas *mainstream* muy similares a esas con las que Hollywood inunda las carteleras de todo el mundo cada temporada.

Sin embargo, y a pesar de estas chanzas, ha tenido que ser Hollywood quien ha hecho llegar este tipo de propuestas al gran público. Concretamente con el estreno de las cintas *Planet Terror* y *Death Proof* (2007) firmadas por Robert Rodríguez y Quentin Tarantino, respectivamente.

En su afán de recrear el género Grindhouse, las producciones de Serie B que se proyectaban en los cines de sesión continua de los años 70, Rodríguez y Tarantino no dudaron en incluir al principio de ambos títulos diferentes trailers rodados para la ocasión por algunos realizadores invitados como Edgar Wright, Eli Roth, Rob Zombie y el propio Rodríguez, quienes recrearon inexistentes películas de serie B como *Werewolf Women of SS*, fantasía sobre mujeres-lobo nazis surgida de la imaginación de Rob Zombie y que nada tiene que envidiar a esas cintas de nazi *sex-ploitation* como *Ilsa, la loba de las SS* (1974).

A pesar de esta incursión en la gran pantalla, el fenómeno de los *Fake* o *Spoof Trailers* no puede entenderse sin la existencia de Internet. La red, su medio natural, rebosa de páginas webs y blogs en los que los autores cuelgan sus creaciones pero, sin duda, ha sido la aparición de YouTube lo que ha permitido que este tipo de piezas lleguen a un mayor número de público, que disfruta intercambiándose vía e-mail creaciones tan delirantes como *Titanic 2*, avance de la imposible secuela de este exitoso drama marítimo.

Por su parte, los aficionados a este nuevo género cinematográfico continúan fieles a webs como IGN, que ha pasado de ser escaparate de este tipo de trabajos a producir algunos de ellos, o Trailervision.com.

Nacido como programa de televisión, Trailervision.com comenzó a dar sus primeros pasos en Internet en 1999 gracias a las aportaciones de sus socios, cuyas cuotas se emplean en costear un servidor que permite el acceso masivo de usuarios sin que se resienta la transmisión de datos.

Calificado como "the next step in cinematic evolution" [el paso siguiente en la evolución cinemática] por una fuente tan solvente como el buscador Yahoo, Trailervision.com explota la idea de que los trailers son, de por sí, más ágiles, divertidos, entretenidos y a menudo mejores que las películas que anuncian. Una verdad intuida por todos en algún que otro momento de nuestra experiencia en las salas de cine y que, de tan cierta, nada más cabe añadir.

* Eduardo Bravo escribe, donde puede y le dejan, sobre comunicación y creatividad audiovisual.

Pedro Costa in PhotoEspaña 09

ELENA DUQUE

There are not many filmmakers today who approach their work from a moral perspective. The importance of being on the same level as their protagonists and of taking care to tell a story *properly,* in a just and fair way, are the foundations on which Pedro Costa constructs his films. The Portuguese director has gradually moved towards the strictest austerity in terms of resources. He began his career with *Ossos* (1997), filmed in Cape Verde in a conventional way, but, by the time he made *No Cuarto da Vanda* (2000) and *Juventude em Marcha* (2006), both of which were filmed in the Lisbon neighbourhood of Fontaínhas, he had pared down his resources to a DV camera and a sound engineer. He was drawn to this neighbourhood, populated since the 1970s by Cape Verde labourers, by the letters entrusted to him by the inhabitants of the various locations featured in *Ossos*. In order to do justice to the reality of the people living in this shanty town, which is in the process of being demolished, Pedro Costa rejects the machinery of filmmaking in favour of the portability of video, and dispenses with stage sets to, instead lock himself into the cramped spaces of shacks which are capable of capturing the light in a more meaningful way than government housing, where the inhabitants of Fontaínhas are relocated in *Juventude em Marcha,* the work which best represents Costa's style. He fictionalises part of the documentary with the sole purpose of telling the story in the most accurate way. His fixed shots are almost like canvases painted by the faint and delicate light of the hole-windows of these spaces, which are poor on a pecuniary level yet rich in emotion and in a sense of community.

Control

DIRECTOR: ANTON CORBIJN
2007
122 MIN

BRUNO CARRIÇO REIS

If there is one feature which defines current popular culture is it nostalgia. This sentimental logic is induced by the market in order to direct consumers toward the easy terrain of an idealised past, particularly as it tends to generate a need to recover our most deeply-engraved memories, such as those from our youth. This is corroborated by the massive amount of Joy Division paraphernalia which has flooded the market in the last few years, in what could be seen as an attempt to bring this Manchester band back to life, almost thirty years after it broke up. These products range from a *Best Of* compilation to the re-release of its entire discography in a luxury edition (CD and vinyl), the book *Touching from a Distance. The Life of Ian Curtis and Joy Division,* written by Deborah Curtis, and, more recently, the arrival in Spanish cinemas of the film *Control*, almost two years after its worldwide release, and when it is already available on DVD.

The insubstantial biopic directed by Anton Corbijn does not add anything to the anodyne life of the tortured vocalist Ian Curtis, who hanged himself in 1980, at the age of 23. In fact, it detracts from the true story by means of a series of historical impressions, and makes things worse by failing to place the band in the fascinating socio-cultural context that was the post-punk era; a period in the chronology of popular music which still lacks an in-depth re-interpretation, such as the one carried out in Grant Gee's more relevant documentary on the British band.

Fake Cinema

EDUARDO BRAVO*

They are dynamic, fun and sometimes even better than the films they are advertising. Yes, this is what is offered by many of the trailers we often watch, so why wait for a film to be made before promoting it? Enter fake trailers: advertisements for films which do not exist.

Most art enthusiasts are familiar with the *Untitled Films* produced by the North American artist Cindy Sherman. However, no one has every watched one of them in a cinema, or seen them on TV. There is not even a single copy available, either in Super-8, 16mm, VHS, DVD or any other format. These works, which star Sherman herself, have never actually been released, or even filmed. However, dozens of graphic documents, including several films stills, and enough material to fill a few books, do exist, leading us to wonder whether or not those two small details, which are essential in the world of cinema, if a film aspires to be considered as such, are enough, in the art world, to mean that Sherman's films do not exist.

Perhaps all of these elements, which seem paradoxical at first, are not so striking when discussing a discipline with such close ties to magic and fantasy as cinema. Whilst for Jean Luc Godard photography was truth and cinema truth 24 times per second, for other more intuitive authors, such as Kenneth Anger, Stanley Donen and Fassbinder, film is the greatest of lies: a fiction which has led us to believe that there is movement when in fact there is only a succession of still images. Because of this, one of Cindy Sherman's achievements with her films stills has been to take this fiction to its final conclusion: there is no movement, no succession of images, no film, but, despite all this, there is.

In the last few years, the increasing popularity of video-editing tools and the Internet have made it easier for often unknown authors, outside the artistic circuit and with no interest in entering it, to produce and exhibit short film pieces which take the form of trailers for films which have never been made, while, on other occasions, they re-edit existing trailers for real films, sometimes changing their genre, so that a movie can go from being a mystery to a comedy, or from a musical to a horror movie, and sincere friendship can turn into homosexual love.

This is what happens with *Mary Poppins* (1964), a spirited and lively nanny who becomes a strange woman with terrifying powers of telekinesis in *Scary Mary*; with *Back to the Future* (1985) which, by combining it with *Brokeback Mountain* (2005), goes on to become *Brokeback to the Future* (no explanation necessary); and with *The Shining,* (1980) which goes from a gruesome drama to *Shining*, a family comedy in which an unloved child finds affection in a writer. All of this is possible thanks to the work of Jack Nicholson, Julie Andrews, Michael J. Fox and other actors, who, in the hands of these new demiurges, turn out to be more malleable and submissive than ever.

The idea is nothing new, and, in fact, there are several precedents to this kind of work. One of the greatest filmmakers of the 20th century, Woody Allen, made his debut on the big screen with the comedy *What's up, Tiger Lily?* (1966), which was the result of the re-editing and re-dubbing conducted by the *Manhattan* director of the Japanese action film *International Secret Police: Key of Keys*, directed by Senkichi Taniguchi; while recent films, such as *Ghost World* (2001), mock the film industry by including TV advertisements for mainstream movies which are very similar to those with which, each season, Hollywood floods cinemas all over the world.

However, and despite these japes, Hollywood has been the one to make this kind of production available to wider audiences, with the release of the films *Planet Terror* and *Death Proof* (2007), directed by Robert Rodríguez and Quentin Tarantino, respectively.

Eager to recreate the Grindhouse genre, with its B-movies on continuous showing in the 1970s, Rodríguez and Tarantino were keen to include, at the beginning of each of their films, several trailers produced especially for the occasion by guest directors such as Edgar Wright, Eli Roth, Rob Zombie and Rodríguez himself, who recreated non-existent B-movies, such as *Werewolf Women of the SS*, a fantasy about Nazi female werewolves devised by Rob Zombie, which has its rightful place alongside other Nazi sexploitation films such as *Ilsa, She Wolf of the SS* (1974).

Despite this incursion onto the big screen, the fake or spoof trailer phenomenon would not have taken place without the Internet, its natural medium, which is full of websites and blogs in which users upload their trailers. However, it has undoubtedly been the advent of You Tube which has made it possible for these pieces to reach a wider audience, with users exchanging such hilarious creations as *Titanic 2*, a preview of the unfeasible sequel to the successful maritime drama.

On the other hand, fans of this new film genre remain loyal to websites such as IGN, which has gone from being a showcase for these kinds of pieces to actually producing some of them, and Trailervision.com.

Initially conceived as a TV show, Trailervision.com was launched on the Internet in 1999 thanks to the contributions of its members, whose membership fees are used to pay for a server which allows huge numbers of users to access the site without compromising data transmission.

Defined as "the next step in cinematic evolution" by such a reliable source as the Yahoo search engine, Trailervision.com is founded on the

CINDY SHERMAN *Untitled Film Still #22*, 1978. Courtesy: The artist, Metro Pictures and Sprüth Magers Berlin London.

idea that trailers are, in themselves, more dynamic, fun, entertaining and, often, better than the films they advertise, something all of us have observed at some stage or another in our cinematic experience, and which is so true that there is nothing further to say.

*Eduardo Bravo writes, where allowed to and when allowed to, about comunication and audiovisual creativity.

música

Escaping From Color: Rapoon Recomposed & Remixed

Varios autores
Quasi Pop Records

JOSÉ MANUEL COSTA

Que el ruido es uno de los grandes protagonistas en la música de los últimos años no ofrece ninguna duda. Existen antecedentes que pueden remontarse a los albores del siglo XX, pero es con la aparición de la generación digital de sonido cuando el *Noise* tomó absoluta carta de naturaleza en cualquier festival de músicas avanzadas. Uno de los principales protagonistas de ese (re)nacimiento es *Rapoon*, principal proyecto de Robin Storey (fundador de Soviet France y además pintor) y que desde principios de los noventa ha edificado una rama muy especial del ruido que puede llamarse ambiental, recogida en docenas de CD's de calidad bastante apreciable. Aquí, músicos amigos como Francisco López, Steve Roden, Anla Courtis, TV Pow, Machinefabriek or Gert Jan Prins, retoman material de *Rapoon* y lo recomponen a modo de tributo. Curiosamente, en vez de un pastiche lo que contiene este CD surge de los altavoces como un programa coherente que va directamente al fondo de ese ruido orgánico, discernible y altamente estructurado que caracterizaba a *Rapoon* desde un principio. Una gran introducción a un género mucho más variado y llevadero de lo que pudiera parecer.

La resurrección del vinilo

BRUNO CARRIÇO REIS

En la desmaterializada era del MP3, el vinilo parece ser ya el único vestigio predigital. Mientras que comercialmente el CD agoniza como soporte, cayendo en picado respecto al número de ventas, los viejos platos negros han incrementado sustancialmente su presencia. Las grandes distribuidoras, siempre tras la oportunidad del negocio, no pierden el tiempo y ya han puesto en marcha el llamado "Back to Black". Este es el eslogan utilizado por Universal Music (la primera en rendirse ante la evidencia), que pretende reeditar a corto plazo más de 150 LP's con el acervo musical que conserva guardado en su viejo baúl y, de la misma manera, emprende su apuesta por los vinilos de 33 revoluciones para promocionar sus nuevas bandas. Todo en el novedoso formato de 180 gramos, con el añadido de que cada LP trae consigo un código que posibilita la descarga en formato MP3.

Quizá pueda decirse que este regreso del vinilo, en ausencia de una explicación convincente, viene dado por razones generacionales. Los jóvenes pre-cibernéticos de los años 90 que crecieron aún en la cultura de la música material, esencialmente con el vinilo, las casetes y, sólo más tarde, con el CD, son ahora los adultos que responden a una inserción tardía en el mercado de trabajo y su "mileurista" poder adquisitivo parece querer recuperar nostálgicamente su esencia juvenil.

Foto: Natalia Maya / telegrama. 2009.

¿Conoces esto? Aquí lo tienes

JOSÉ MANUEL COSTA*

Las mixtapes debieron ser unos de los primeros objetos que surgieron como vía de difusión doméstica y alternativa de la expresión sonora. Mientras las cintas magnetofónicas abiertas permanecieron siempre ancladas en el ámbito de lo (semi)profesional, la aparición de las casetes en los años 70 permitió el acceso de grandes masas a la creación/ordenación y difusión del sonido/música a un coste relativamente bajo.

Las casetes, ligeras y portables, hicieron posibles las grabaciones caseras y sin ellas cualquier movimiento DIY (hágalo usted mismo), como el punk y todos sus posts, habría sido impensable. En una conferencia muy interesante en Medialab, Andrés Noarbe repasaba la fascinante historia de las casetes de los años 80 y la forma en que, artistas tan importantes como Atom Heart, Cabaret Voltaire, Esplendor Geométrico, Francisco López, T.G., Laibach o Merzbow, comenzaron trabajando en ese medio y crearon, de paso, las primeras redes, locales y mundiales, de intercambio de material sonoro.

Al mismo tiempo, cientos de miles de personas en todo el mundo se dedicaban a recopilar sus canciones favoritas para escucharlas en el coche, llevarlas a una fiesta o regalarlas a las amistades. Ese fue el verdadero comienzo de las mixtapes y significaba un profundo cambio de paradigma en la gestión del sonido, que pasaba del reino de los expertos (músicos, ingenieros, productores, etc) al del común de los mortales. Un cambio que incluía la ilegalidad, el apropiacionismo, la mencionada creación de redes, el individuo vs. corporación, el paso de una masa de receptores a una multitud de emisores/receptores… Algo que se inició en un entorno a veces muy experimental pero pop y luego se ha extendido a todos los ámbitos de las prácticas artísticas.

Con la llegada de la música de baile electrónica, las mezclas (mixes) comerciales pasaron a convertirse en un testimonio básico de la nueva situación musical. En los 90, el CD, el soporte que sustituía las casetes, permitía editar sesiones de más de una hora, suficientes para hacerse una idea de lo que era el trabajo de los nuevos DJ's, la mezcla intrincada, el fluir del set, el trabajo maníaco con la ecualización, la tensión…

Cuando aparecieron los quemadores de CD's se regresó a la misma situación doméstica de las casetes, pero ha sido con Internet y la banda ancha cuando el sentido de las mixtapes ha sufrido un nuevo giro. The Wire, una de las mejores revistas mundiales sobre nuevas músicas, dedicaba al tema de las formas de difusión alternativas gran parte de su número de noviembre de 2008. Lo revelador de la monografía no radicaba tanto en descubrir un fenómeno del cual ya se tenía constancia, sino en mostrar cómo esta oleada no se ha levantado únicamente en el ancho mar de la electrónica sino, prácticamente, en todos los ámbitos de la música contemporánea.

De todas estas formas, las más interesantes son los blogs que rescatan músicas, oscuras o no, pero descatalogadas por las más variadas razones, poniendo a disposición las grabaciones mediante links a cualquiera de los repositorios de archivos en la red. Tesoros de Ali Babá, como mutant-sounds.blogspot.com o handbeanies.blogspot.com, a cual más raro y que representan un legado cultural que el famoso mercado no ha sido capaz de conservar.

La otra manifestación son las neomixtapes producidas no en un sello, como podían ser k7! o Fabric, sino desde un blog y con una iniciativa curatorial definida en esos términos precisos. En Modyfier o Allez Allez lo que sucede es que los creadores del blog piden a músicos de su interés la creación de una mezcla/sesión en los términos que se hayan pactado pero dejando por lo demás plena libertad de elección y realización al artista. Curiosamente, el blog se convierte así en una especie de centro de arte dedicado a la música y con premisas semejantes. La convergencia de las artes, negada por talibanes de todo tipo, también se manifiesta de este modo.

* José Manuel Costa es crítico de arte y música.

music

Escaping from Colour: Rapoon Recomposed & Remixed

Several authors

Quasi Pop Records

JOSÉ MANUEL COSTA

There is no doubt that noise has been one of the central elements of the music produced in recent years. Although this phenomenon can be tracked all the way back to the early 20th century, it was not until the advent of the digital sound generation that noise became an essential part of any advanced music festival. One of the main characters in this renaissance is *Rapoon*, the main project of Robin Storey (the founder of Soviet France, and a painter as well), who, since the early 1990s, has developed a very special branch of noise which can be described as ambience, compiled in dozens of –fairly good quality– CD's. Here, musicians such as Francisco López, Steve Roden, Anla Courtis, TV Pow, Machinefabriek or Gert Jan Prins take material from *Rapoon* and re-compose it, as a way of paying tribute to Storey. Strangely enough, instead of a pastiche, what this CD contains blasts out of the speakers in the form of a cohesive programme which goes straight to the heart of the organic, discernible and highly structured noise which always characterised *Rapoon*. A brilliant introduction to a much more diverse and accessible genre than one would expect.

The Resurrection of Vinyl

BRUNO CARRIÇO REIS

In the dematerialised era of the MP3 format, vinyl seems to be the only relic left of the pre-digital world. While on a commercial level CDs are in their death throes, with sales dropping sharply, the old black disks have significantly increased their market presence. Major distributors, always open to business opportunities, are not wasting time, and have already launched their so-called "Back to Black" project. This is the slogan used by Universal Music (the first to bow before the evidence), which aims to re-release, in the short term, more than 150 LPs from the stocks they keep in the attic. At the same time, the company is promoting its new bands by releasing LPs, produced in the new 180-gram format, with the added bonus that each record includes a code which allows it to be downloaded in MP3 format.

In the absence of a convincing explanation, perhaps it could be said that this return to vinyl is linked to generational issues. People who grew up in the 1990s, before the advent of the Internet, were immersed in material music, represented by vinyl, tapes and, later on, CDs. These men and women are now adults who are, at long last, entering the world of work, and they seem to want to use their purchasing power, even with their 1,000-euro salaries, to nostalgically return to their younger essence.

Photo: Natalia Maya / telegrama. 2009.

DO YOU KNOW THIS? HERE IT IS

JOSÉ MANUEL COSTA*

Mix tapes must have been one of the first objects to emerge as a form of domestic and alternative sound broadcasting. While open recording tapes were always strongly connected to the (semi)professional field, the advent of cassette tapes in the 1970s made it possible for large numbers of people to access the creation/arrangement and diffusion of sound/music at a relatively low cost.

Cassettes, which were light and portable, made it easier to produce home recordings, and, without them, any sort of DIY movement, such as punk and all the movements which followed would have been unthinkable. During a very interesting lecture at Medialab, Andrés Noarbe recounted the fascinating history of 1980s cassettes, and the way in which such important artists as Atom Heart, Cabaret Voltaire, Esplendor Geométrico, Francisco López, T.G., Laibach and Merzbow, began to work in this medium, giving rise to the first local and global networks for the exchange of sound materials.

At the same time, hundreds of people from all over the world were compiling their favourite songs so that they could listen to them in their car, take them to a party or share them with their friends. This was the true beginning of mix-tapes, and it brought about a profound change in the paradigm of sound management, which left the realm of experts (musicians, engineers, producers …) and entered that of the average music fan. A change which brought with it illegal activities, appropriation, the aforementioned creation of networks, the notion of the individual against the corporation, the replacement of a mass of receivers with a multitude of transmitters /receivers… This began in an often experimental (yet also pop) context, and has spread to all artistic practices.

With the arrival of electronic dance music, commercial mixes became an essential expression of the new musical status. In the 1990s, CDs, the medium which replaced tapes, made it possible to edit sessions of more than 60 minutes, enough to gain an insight into the work of the then new DJs: intricate mixes, flowing setlists, frenzied work with the equalisers, tension …

The advent of CD burners brought about a return to the opportunities provided by cassettes in the domestic context, but the Internet and the fast broadband connections have signified a new transformation in the world of mix-tapes. The Wire, one of the best new music magazines, devoted its November 2008 issue to alternative forms of diffusion. The most revealing aspect of their monographic issue was not so much the discovery of a phenomenon of which we were already aware, but the description of the way this new wave has appeared not only in the huge sea of electronica, but in all fields of contemporary music.

Of all these novelties, the most interesting are the blogs which rescue obscure or discontinued music, sharing recordings by means of links to any of the archives on the Net. These hidden treasures, such as mutant-sounds.blogspot.com or handbeanies.blogspot.com, represent a cultural legacy which the ever-present market has not been able to preserve.

Another expression of this phenomenon is to be found in neo-mix-tapes, which are not produced by a label, such as k7! or Fabric, but by a blog, with a curatorial initiative defined in very specific terms. With Modyfier or Allez Allez, the blog creators ask musicians whom they find interesting to create a mix /session on the basis of the terms which have been agreed, but with complete freedom regarding the choice and production of the music. Curiously, blogs are becoming a sort of art centre devoted to music. The convergence of the arts, which for so long has been denied by all sorts of purists, is also being expressed in this way.

* José Manuel Costa is an art and music critic.

National Standards & Best Practices for U.S. Museums

Edited by the American Association of Museums
With comments by Elizabeth E. Merritt
92 pages
Washington D.C., 2008

National Standards & Best Practices for U.S. Museums

ÁLVARO RODRÍGUEZ FOMINAYA

The recent publication, by the American Association of Museums, of its *National Standards & Best Practices* is a mirror into which we should look from Spain, if we are hoping to improve the processes applied by museums and art centres.

There are three fundamental differences between this guide and the Documento de Buenas Prácticas [Good Practice Guide] produced in Spain: it has been written exclusively by museologists, it refers to all sorts of museums in the broadest sense of the word, and includes not only a good practice guide but also a list of the standards which must be achieved. In addition, its implementation is essential for any institution which hopes to be accredited by the AAM (American Association of Museums). The support by the AAM of this guide makes it an authority on an international level, particularly if we keep in mind that the AAM represents more than 3,000 institutions and 15,000 professionals. This publication was presented at the most recent Annual Congress of the AAM, held in Denver, and compiles the sectorial documents which have been approved since 2000. Despite being a generic publication, it is very thorough, especially if we compare its 92 pages with the 16 of the deontological code for museums produced by the International Council of Museums (ICOM).

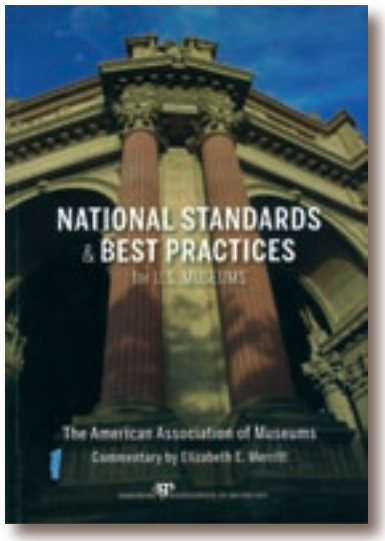
Particular attention is paid to the need to share these guidelines, not only among museum executives, but also among the entire staff, the members of the institutions which fund museums, patrons and journalists. The issues which are examined in its 92 pages have been summed up by the Accrediting Commission into 38 basic subjects, which have then been classified in 7 central sections: Public Trust and Accountability, Mission and Planning, Leadership and Organizational Structure, Collections Stewardship, Education and Interpretation, Financial Stability Facilities, and Risk Management

The participation of the various social agents is a new area for reflection in the United States, which has warranted the inclusion, since 2004, of a new section devoted to analysing this issue. On this matter, the guide points out that «Behaving in an ethical way is essential when earning the trust and support of society». Another important issue in this working area is diversity, understood as relating to gender, ethnicity, race, age, culture, disability, etc. This is connected to the situation in Spain, whose museums and art centres lack efficient policies to include, for example, the millions of immigrants who have recently arrived in our country. Other aspects refer, however, to a museum model which is very distant from the situation in Europe, particularly the issues relating to funding models, as well as the ethical questions which arise from capital donations. We must keep in mind the fact that the Anglo-Saxon model, and particularly the North American one, is based on self-funding, as public subsidies usually cover only a very small percentage of annual expenses; because of this, fundraising makes up an important part of institutions' activities, whilst also becoming a source of possible ethical conflicts.

This book, which aims to function as a practical guide, has been written in an accessible style, and also includes several interpretative texts and adaptations to plain language. In addition, it features a glossary of frequently-used museological terms, with the aim of reaching a wide professional audience, and making it easier to understand and apply the recommendations set out in the book.

National Standards & Best Practices for U.S. Museums

Editado por la American Association of Museums
Con comentarios de: Elizabeth E. Merritt
92 páginas
Whasington D.C., 2008



Estándares y buenas prácticas para Museos de EE.UU

ÁLVARO RODRÍGUEZ FOMINAYA

La reciente publicación por parte de la Asociación Americana de Museos de sus *Estándares Nacionales y Buenas Prácticas* es un espejo al que debemos mirar desde España si queremos llegar a una mejora de los procesos que aplican museos y centros de arte.

Tres diferencias fundamentales lo distinguen del documento de buenas prácticas elaborado en España: ha sido realizado exclusivamente por museólogos, se refiere a todo tipo de museos en un sentido amplio e incluye no sólo un decálogo de buenas prácticas sino también los estándares que se deben alcanzar. Además su aplicación es básica para las instituciones que pretendan lograr una acreditación por parte de la AAM (American Association of Museums). El aval de la AAM de este decálogo lo convierte en una publicación de referencia a nivel internacional, sobre todo si tenemos en cuenta que ésta representa a más de 3.000 instituciones y 15.000 profesionales. Dicha publicación fue presentada en el pasado congreso anual de la AAM en Denver y es una compilación de los documentos sectoriales que han sido aprobados desde el año 2000. Aún siendo una publicación genérica, ésta tiene un carácter exhaustivo si comparamos sus 92 páginas con las apenas 16 del código de deontología del ICOM para los museos.

Un especial énfasis es puesto en la necesidad de difusión de estas directrices, no solamente entre los directivos, sino también entre todo el personal, miembros de las instituciones de las que dependa el museo, patronos y, también, periodistas. Estos aspectos que se desarrollan en sus páginas han sido resumidos en treinta y ocho puntos básicos por parte de la comisión de acreditación, estos aspectos fundamentales han sido a su vez clasificados en siete apartados centrales: responsabilidad social, planificación, custodia de colecciones, liderazgo y estructura organizativa, educación e interpretación, estabilidad financiera y, por último, gestión de sedes y espacios.

La participación de los diversos agentes sociales es una nueva área de reflexión en los Estados Unidos y, como tal, se refleja la incorporación de una nueva sección dedicada a analizar esta cuestión desde 2004. En la guía se indica al respecto: «Actuar de una manera ética es fundamental para ganar la confianza y el apoyo de la sociedad». Otro aspecto destacado en este área de trabajo es la diversidad, entendida como diversidad de género, de etnia, de raza, de edad, de cultura, de discapacidad, etc. Esto nos conecta con la realidad en España que nos muestra a museos y centros de arte que carecen de políticas efectivas para incorporar, por ejemplo, a los millones de inmigrantes que han venido a vivir a nuestro país recientemente. Otros aspectos se refieren, sin embargo, a un modelo de museo muy alejado de la realidad europea, en especial todo lo relativo a los modelos de financiación y las cuestiones éticas relacionadas con las donaciones de capital. Debemos tener en cuenta que el modelo anglosajón, y en concreto el norteamericano, es de autofinanciación, donde las ayudas públicas cubren normalmente tan sólo un pequeño porcentaje de los gastos anuales; de forma que la captación de recursos se convierte en una importante actividad para las instituciones y, al mismo tiempo, una fuente de posibles conflictos éticos.

El libro, que tiene vocación de guía práctica, ha sido redactado con un lenguaje accesible e incluye además numerosos textos interpretativos y adaptaciones a un lenguaje llano. Reúne también un glosario de términos museológicos usados frecuentemente, todo ello con el objetivo de llegar a un público profesional amplio y facilitar la aplicación y comprensión de las recomendaciones incluidas.

CONVOCATORIAS

Un amplio número de convocatorias tiene lugar durante estos meses.

En el País Vasco, KREA abre el plazo de presentación para su tercera edición de becas cuyo objetivo se centra en el fomento de la creación contemporánea, abarcando disciplinas como las artes plásticas, el terreno audiovisual, la composición musical, la creación coreográfica o la teatral. Con una cuantía total de 90.000 euros, la convocatoria se divide en dos modalidades: *Proyectos KREA* y *KREA Investigación*. El plazo para enviar solicitudes está abierto desde el 1 de abril y se prolonga hasta el 1 de junio de 2009. Más información: www.kreared.com.

La Fundación Endesa y la Diputación de Teruel convocan la XI Edición de la Becas Endesa para Artes Plásticas. Se otorgarán cinco becas de 24.000 euros cada una por un periodo de duración de dos años. Consultar: www.endesa.es

Otro certamen al que concurrir esta primavera es la XI edición del Premio de Pintura Honda–La Garriga, un proyecto ya veterano que apoya la creación en el ámbito de la pintura de forma exclusiva. El plazo de admisión es del 11 al 25 de mayo de 2009 euros y está dotado con un primer premio de 10.000 euros y dos accésits de 3.000 euros cada uno. Ver: www.hondalagarriga.com

Por su parte, el Gobierno de Cantabria convoca el VIII Premio y Concurso de Artes Plásticas para las disciplinas de pintura, escultura, grabado y nuevas tecnologías. Se otorga un premio de 20.000 euros, al que pueden concurrir creadores de todo el territorio español, y otro de 7.000 euros, exclusivo éste para artistas nacidos en Cantabria. El plazo de presentación de obra estará abierto entre el 22 y el 29 de mayo de 2009. Más información www.culturadecantabria.com. Por último, la Universidad de Murcia presenta el X Premio de Pintura Artes Plásticas cuya dotación es de 8.000 euros y 2.000 euros para cada uno de los dos accésit. El plazo esta abierto hasta el 29 de mayo. Consultar: www.um.es

MARÍA ANGUERA DE SOJO *The Hunt.* Cortesía: MUVIM.

MUVIM
Próximas exposiciones

El Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad ofrece tres exposiciones de diversa temática para los meses comprendidos entre junio y septiembre. Por un lado, *Valencia,1900-1936. Colecciones ABC,* una muestra de fotografías y dibujos realizados por artistas valencianos de la época y organizada a través de una selección de los archivos fotográficos y de las colecciones artísticas del diario ABC, con la que se busca dar a conocer un retrato múltiple de la ciudad de Valencia en el periodo correspondiente al primer tercio del siglo XX a través de sus costumbres y acontecimientos. Destacan las obran de Barberá Masip y Cecilio Plá. Por otro lado se presenta *El Cartel comercial moderno de Hungría (1924-1942)*, comisariada por László Scholz y Katalin Bakos y centrada en la influencia de los lenguajes de vanguardia en la producción gráfica húngara. Articulada a partir de los fondos de la Biblioteca Nacional de Budapest, cabe señalar la campaña publicitaria del papel de fumar *Modiano*. Por último, y comisariada por Juan José Lahuerta, se podrá visitar la exposición de María Anguera de Sojo, bajo el título *Fotografía en Nueva York*. Ésta incluye un centenar de imágenes que abordan aspectos y problemáticas del corazón de la Gran Manzana y sobre los cuales la artista ha enfocado el objetivo de su cámara, retratando desde actuaciones policiales hasta escenas callejeras de prostitución o curandería.

SAÂDANE AFIF *The Rehearsal (Blue time vs Suspense),* 2007.

ESPAI D'ART CONTEMPORANI DE CASTELLÒ Saâdane Afif

En su exposición para el Espai d'Art Contemporani de Castelló, Saâdane Afif realiza un proyecto con el que inaugura una nueva serie de intervenciones que se reagruparán bajo el título genérico *Feedback*. Con esta propuesta el artista recorre el proceso inverso de *Lyrics,* donde para cada proyecto trabajaba con un autor a quien encargaba la letra de una canción relacionada con una de las piezas. Posteriormente los textos se confiaban a músicos que las interpretaban y se producía un disco. Tomando como punto de partida los textos, elementos y atmósferas sonoras de los discos *Down At the Rock and Roll Club* (2005) y *Blue Time vs. Suspense* (2007), Afif realiza una instalación objetual y sonora integrada por esculturas, fotografías, cuadros, maquetas, piezas de neón, sonidos, textos, carteles y otras imágenes alusivas a estos dos álbumes. Por su carácter de work in progress el proyecto se desarrollará en dos fases: del 24 de abril al 8 de mayo se exhiben las maquetas, textos, carteles y elementos sonoros vinculados a los álbumes anteriormente citados, así como una radio que transmite en directo un programa de música específicamente diseñado para esta muestra; y, a partir del 8 de mayo y hasta el 28 de junio, se abre la exposición completa de las instalaciones *Feedback* (*Down At the Rock and Roll Club*, 2005-2009 y *Blue Time vs. Suspense* 2007-2009).

JAVIER CODESAL *Maternidad,* 2001.

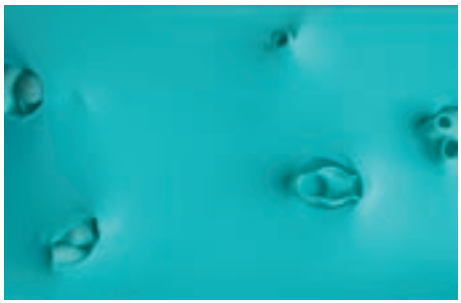
PALAU DE LA VIRREINA Javier Codesal

El Espai 2 del barcelonés Palau de la Virreina acoge, del 20 de marzo al 31 de mayo de 2009, la muestra *Javier Codesal, dins i fora de nosaltres*. Comisariada por Julián Rodríguez Marcos e Iván de la Nuez, la exposición realiza un recorrido exhaustivo por la obra del artista a través de una veintena de vídeos, entre los que destacan *Menese* o *Mario y Manuel*, los proyectos videográficos *Viaje de Novios*, *El monte perdido* y *Árcangel*, videoinstalaciones como *Longevos*, *Mayte* o *Fábula a destiempo*, así como algunas series de fotografías como *Maternidades* o *Padre*, que complementan la muestra audiovisual. Se editará también el catálogo, *Javier Codesal, dentro y fuera de nosotros*, con artículos de Paco del Río, Ángela Molina, Javier Calvo, Javier Rodríguez Marcos, Llucià Ramis, Miguel Morey, Carlos Pardo, Rosa Olivares, Ángeles González-Sinde, Ismael Grasa, Martín López-Vega, Javier Pastor y Félix Romeo. La obra de Javier Codesal, pionero del videoarte en España, se centra en el individuo y su identidad en diversos estadios, donde se expresa con un lenguaje muy personal y poético de fuerte simbología. Como ha declarado Iván de la Nuez «el resultado es una mirada incómoda, con una intención emocional muy dura, que también te exige mucha intensidad al mirar».

ANTONY GORMLEY *Reflection II,* 2001.

ARTIUM Antony Gormley

Resulta oportuno un viaje a Vitoria/Gasteiz pues ARTIUM presenta *Between You and Me*, que muestra una selección de obras del artista Antony Gormley, considerado como una de las figuras renovadoras de la escultura europea. La exposición presenta dos de sus grandes instalaciones: *Critical Mass II* (1995), de la que se exhiben cinco de los sesenta elementos que la integran –piezas fundidas a partir de doce posturas básicas, la mayoría de las cuales reposan en el suelo configurando una suerte de diccionario del lenguaje corporal–; también se exhibe *European Field* (1993) que Gormley creó con la ayuda de 200 personas a las que entregó una porción de arcilla del tamaño de una pelota para que con sus manos formaran un cuerpo humano lo más rápidamente posible. Según declaraciones del propio artista: «Quería ver si podía hacer una obra que evocara el silencio de la tierra y la necesidad de tocar el otro lado de la vida, la que vive bajo la apariencia». Ambos trabajos se complementan con varias esculturas, anteriores algunas y otras de reciente factura, como *Bread Line* (1979), *Seeds III* (1989) o *Quantum Void II* (2008), así como *Reflection II* (2008), que se expone en el exterior del museo y en el interior de la cafetería Cube-ARTIUM, y que alude a la necesidad de conocerse a sí mismo a través del reflejo; la muestra se completa con la pieza *Touch III* (2008), exhibida en el vestíbulo de la sede central de EITB (la radiotelevisión vasca) en Bilbao. Hasta el 30 de agosto.



VICTORIA ENCINAS *Helioconia Demens,* 2009.

GALERÍA FERNANDO PRADILLA
Victoria Encinas

Bajo el título *Sensorium*, la galería Fernando Pradilla de Madrid presenta el trabajo reciente de Victoria Encinas. Con este término la artista subraya la necesidad de implicación física por parte del espectador, necesidad que es a la vez un reclamo de su obra. Su trabajo se desarrolla a través de pinturas y objetos en estrecho diálogo –piezas de pared y de suelo– que con formas abstractas apelan al mundo real. Encinas crea un entorno plástico que exige una percepción compleja y que, más allá de lo puramente visual, implica tanto el mundo psicológico del individuo como su experiencia sensorial frente a cada elemento y su conjunto. Sus obras ponen de relieve características orgánicas, intuitivas, informes, que aluden a lo vivo y biológico a través de la elasticidad cromática, formal y espacial. Por otro lado, las composiciones muy ordenadas y los acabados precisos muestran, como señala la propia autora, una voluntad abstracta, mental, un orden rítmico, numérico, un sentido de la proporción que trata de sintetizar lo emocional con lo racional. Con una dilatada producción, pero que se ha prodigado de forma escasa, es ésta la segunda individual de Victoria Encinas en la Galería Fernando Pradilla. La exposición permanecerá abierta hasta mediados de junio.

JOSÉ MARÍA MELLADO *CDR 4, Zona 32,* 2009.

ESPACIO INICIARTE Y GALERÍA FULLART
José María Mellado

Dos espacios sevillanos acogen de forma paralela producciones recientes del artista andaluz José María Mellado (Almería, 1966). Por una lado, en el Espacio Iniciarte se exhibe, hasta el 14 de junio, *Landscape. The Eternal Return*, una muestra de fotografías que reflejan realidades atemporales, no-lugares congelados en el tiempo y el espacio, donde coexisten lo natural junto a la intervención humana. Solares abandonados, casonas deshabitadas, edificios desalojados, que sirven ahora de alimento a la maleza, o barcos naufragados son algunas de las imágenes que el artista ofrece en su afán por abstraer y atraer nuestra atención hacia aquello que parece intrascendente, vulgar o incluso feo y, a priori, carente de interés. La intención de Mellado, sin embargo, es subrayar la continuidad de la existencia, el rastro de los individuos a través del tiempo y su relación con los escenarios que habita. Mientras, en la Galería FullArt se muestra, hasta el 30 de mayo, *Islandia*, una serie de paisajes realizados en aquel país.

En ambas muestras se pone de manifiesto el dominio de la técnica digital y el interés por transmitir la vivencia del entorno con la mayor fidelidad posible, así como el protagonismo de la luz y el color, claves que conforman el discurso del artista. La obra de José María Mellado –que ha publicado importantes aportaciones sobre las técnicas digitales de la imagen– se podría decir que, en ocasiones, busca disolver el espacio existente entre la fotografía y la pintura hiperrealista.

GILLES LARRAIN *Tia Juana la del Pipa y su nieta Manuela, Sevilla,* 1993.

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO
Prohibido el cante

El CAAC, en coproducción con la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y con la colaboración del Centro Andaluz de Flamenco y el patrocinio de Diario de Sevilla, presenta del 3 de abril al 30 de agosto de 2009 la exposición *Prohibido el cante. Flamenco y fotografía*. La muestra, que debe su título a una advertencia que se podía leer en muchas tabernas populares durante la época franquista, aborda, a través de más de doscientas fotografías de ochenta y seis autores de diferentes épocas, el interés que desde finales del siglo XIX ha despertado el cante y baile flamenco, ya sea como realidad social o como expresión musical. Un interés que ha traspasado las fronteras convirtiéndose en motivo de inspiración para artistas de todo el mundo que se sienten atraídos por el misterio que envuelve a este arte desterrado en un primer momento y convertido en moda después. Así, se pueden contemplar desde fotografías de viajeros románticos que buscaban las esencias exóticas del sur apartado con el cual aparecen verdaderas joyas, hasta fotografías que utilizan el flamenco para plasmar la disolución que, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, se produce entre alta cultura y cultura popular. Como declara el comisario de la muestra, José Lebrero, «se pretende contribuir a superar la dispersión de las imágenes en el tiempo y en los espacios, focalizando la atención sobre el flamenco como un tema en la historia de la fotografía». La acompaña un magnífico catálogo.

JASMINA CIBIC *Tourists Welcome (it's good being first)*, 2007.

MADRID FOTO
Nace una feria

Una nueva feria se abre en Madrid. Especializada en fotografía contemporánea, y con la participación de 47 galerías internacionales, mostrará la obra de más de 230 artistas. Tendrá lugar entre el 7 y el 10 de mayo en el pabellón 6 de Ifema, cuyo espacio ha sido diseñado por el arquitecto Andrés Jaque. La dirección artística corre a cargo de Giuletta Speranza. Entre las participantes se encuentran las galerías españolas Blanca Berlin (con artistas como Isabel Muñoz, Ramón Masats y Ouka Leele), Adhoc (Xoan Anleo, André Cepeda, Jasmina Cibic), Carles Taché (Juan Carlos Bracho, Alberto García-Alix, Cornelia Parker), Espacio Mínimo, Estiarte, Juana de Aizpuru, Max Estrella, Helga de Alvear, Soledad Lorenzo, Espectrum Sotos, Travesía4, Oliva Arauna, Cubo Azul, Juan Silió, Senda y Luis Adelantado, entre otras. La participación extranjera está integrada por las portuguesas Carlos Carvalho (Daniel Blaufuks, Carla Cabanas, Ronald Fischer) y Mario Sequeira (Axel Hütte, Nan Goldin, Mauro Restife); de Latinoamérica estarán presentes la galería colombiana El Museo, las mexicanas Enrique Guerrero y Patricia Conde y la brasileña Luciana Brito. Francia estará representada por Galerie du Tour, Flatland y Galerie Vú; tres galerías alemanas: Drissien Gallerie, Taik y Kunstagenten, la canadiense Nicholas Metivier, la luxenburguesa Claire Fontaine y la galería italiana Guido & Schoen completan la amplia oferta de esta nueva cita ferial que también organiza una serie de encuentros dirigidos a fomentar el coleccionismo.

GERHARD RICHTER *4 Marzo 03*, 2008.

PHOTOESPAÑA '09
Lo cotidiano

Este año se celebra la duodécima edición del Festival PHotoEspaña entre el 3 de junio y el 26 de julio. Con un total de 74 exposiciones se desarrolla esta muestra comisariada de nuevo por Sergio Mah y cuyo tema central es *Lo cotidiano*. Se repiten las sedes de Madrid, Lisboa y Cuenca, a las que se suman México DF, Lima y Milán. Dentro de la amplia oferta expositiva destaca la exposición dedicada al trabajo fotográfico del artista alemán Gerhard Richter en Fundación Telefónica que mostrará su serie *Fotografías pintadas* desarrollada a lo largo de 20 años. En el Teatro Fernán Gómez. Centro de Arte / Fundación anco Santander tiene lugar la expo la exposición *Años 70. Fotografía y vida cotidiana*, una muestra sobre una veintena de autores que contribuyeron a definir esta década como uno de los periodos más importantes y fructíferos de la historia reciente de la fotografía. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía acogerá *The Atlas Group (1989-2004). Un proyecto de Walid Raad*, trabajo que se centra en la historia contemporánea del Líbano. En el Real Jardín Botánico Larry Sultan & Mike Mandel presentan por primera vez en España *Evidencia*, un proyecto de recopilación de fotografías documentales, y también, el trabajo de la joven artista española Sara Ramo. En la sala Picasso del Círculo de Bellas Artes se exhibirá la obra de Patrick Faigenbaum y en la Sala Minerva la de Zhao Liang. En el espacio Abierto x obras del Matadero Madrid se situará una instalación creada por el artista español residente en EE.UU. Íñigo Manglano-Ovalle. La pieza está integrada por dos vídeos en los que, mediante cámaras de visión nocturna, el artista inserta elementos brutales y herramientas de vigilancia en entornos sensuales y tiernos, enfrentando belleza y peligro. También en el Matadero y con extensión en la Filmoteca Española se podrá ver el trabajo del documentalista portugués Pedro Costa, un acercamiento a la realidad sin concesiones, desde sus aspectos más desgarradores y marginales. La Sala Canal de Isabel II presentará *Días de gloria* de Sergey Bratkov, trabajo que ha venido desarrollando desde 1990 este autor crítico y comprometido donde retrata una etapa histórica y crucial del siglo XX: la caída de la Unión Soviética. En la Sala Alcalá 31 tendrá lugar la exposición de Annie Leibovitz *Vida de una fotógrafa 1990-2005*. La Casa de América presenta una muestra con 35 fotografías de algunas de las series más recientes de Mauro Restife. El Museu Colecção Berardo de Lisboa, participará en el Festival con la obra de Mabel Palacín. Y el BBVA en su sala de exposiciones de AZCA alojará la obra del italiano Ugo Mulas.

Como otros años la sección PHE OFF suma a un buen número de galerías madrileñas, entre ellas Benveniste (que presenta la obra de Guido Anderloni), Casado Santapau (Pepo Salazar), Distrito4 (Angelica Krinzinger), Egam (Julio Galeote), Evelyn Botella (Laura Brikmann), Fernando Pradilla (Albano Alfonso), Formato Cómodo (Alonso Gil), Fúcares (Luis González Palma), La Fábrica Galería (Ignacio Uriarte), Magda Bellotti (Juan del Junco), Marta Cervera (Jenny Holzer), Max Estrella (Roland Fisher), My Name's Lolita Art (Carlos Pazos), Tercer Espacio (Elena de la Rúa) y Tribeca (Li Wei). Más información: www.phe.es

info

ANNOUNCEMENTS

A large number of announcements have been made in the last few months.

In the Basque Country, KREA has opened the application period for the third edition of its scholarships, with the aim of promoting contemporary production in the fields of visual arts, audiovisual work, musical composition, choreography and drama. In total, the scholarships are worth 90,000, and are divided into two sections: *KREA Projects* and *KREA Research*. Applications can be submitted between the 1st of April and the 1st of June, 2009. More information at www.kreared.com.

The Endesa Foundation and Teruel County Council have announced the 11th Edition of the Endesa Visual Arts Scholarships. Five scholarships, worth 24,000 each, will be awarded over a period of two years. More information at www.endesa.es

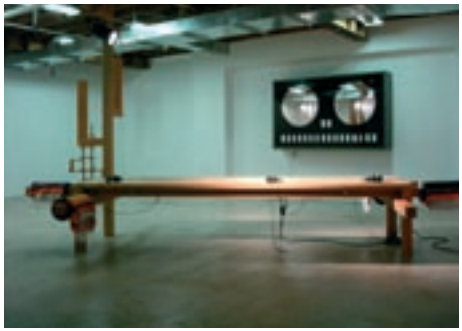
Another competition which will take place this spring is the 11th edition of the Honda – La Garriga Painting Prize, a long-standing competition designed to support creation exclusively in the field of painting. Admission is open between the 11th and the 25th of May, 2009. The first prize is worth 10,000 and the two second prizes are worth 3,000 each. Further information at: www.hondalagarriga.com

For its part, the Government of Cantabria will hold the 8th Visual Arts Award, comprising the disciplines of painting, sculpture, engraving and new technologies. The prize is worth 20,000, and the competition is open to all artists living in Spain, with another prize, worth 7,000, exclusively for artists born in Cantabria. The application period will be open between the 22nd and the 29th of May, 2009. More information at: www.culturadecantabria.com

Poster by **RÓBERT BERÉNY**, 1928.

MUVIM
Upcoming exhibitions

The Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad [Valencian Museum of the Enlightenment and Modernity] will be presenting three exhibitions dealing with a range of subjects between June and September. On the one hand, it will present *Valencia,1900-1936. Colecciones ABC* [Valencia 1900-1936. ABC Collections], a display of photographs and drawings produced by Valencian artists from this time, organised on the basis of a selection of the photographic archives and art collections belonging to the ABC newspaper, which seeks to offer a multifaceted portrait of the city of Valencia during the first third of the 20th century, by observing its customs and events. It is worth mentioning the works by Barberá Masip and Cecilio Plá. On the other hand, the show *El Cartel comercial moderno de Hungría (1924-1942)* [The Modern Commercial Poster in Hungary (1924-1942), will be presented. It has been curated by László Scholz and Katalin Bakos, and centres on the influence of avant garde languages in Hungarian graphic arts. Structured around the collection of the National Library of Budapest, it includes the outstanding advertising campaign for *Modiano* cigarette papers. Lastly, the museum will house a show, curated by Juan José Lahuerta, of the work by the photographer María Anguera de Sojo, entitled *Fotografía en Nueva York* [Photography in New York]. The exhibition includes some hundred images which examine the issues and problems of the Big Apple, portraying everything from police raids to prostitution and folk healing.



SAÂDANE AFIF *The Rehearsal (Blue time vs Suspense),* 2007.

ESPAI D'ART CONTEMPORANI DE CASTELLÒ Saâdane Afif

In his exhibition at the Espai d'Art Contemporani de Castelló, Saâdane Afif presents a project which inaugurates a new series of interventions which will be regrouped under the generic title of *Feedback*. With this proposal, the artist covers the opposite process to that which was explored in *Lyrics,* in which each project entailed working with an author whom he would commission to write the lyrics for a song connected to one of the pieces. Later, the texts were entrusted to musicians who would perform the song and make a record. Using the texts and the sound elements and atmospheres of the albums *Down At the Rock and Roll Club* (2005) and *Blue Time vs. Suspense* (2007) as his starting point, Afif has produced an objectual and sound installation made up of sculptures, photographs, paintings, models, neon pieces, sounds, texts, posters and other images referencing these two albums. The project, which is a work in progress, will be developed in two phases: between the 24th of April and the 8th of May, visitors will be able to experience the models, texts, posters and sound elements linked to the albums mentioned above, as well as a radio station which will broadcast a live music programme made especially for this show; and, between the 8th of May and the 28th of June, a full exhibition of the *Feedback* installations (*Down At the Rock and Roll Club*, 2005-2009 and *Blue Time vs. Suspense* 2007-2009) will open to the public.

JAVIER CODESAL *Arcangel,* 2002.

PALAU DE LA VIRREINA Javier Codesal

The Espai 2 of the Palau de la Virreina, in Barcelona, will be home, between the 20th of March and the 31st of May, 2009, to the show *Javier Codesal, dins i fora de nosaltres*. Curated by Julián Rodríguez Marcos and Iván de la Nuez, the exhibition takes us on an exhaustive journey through the work of this artist, with some twenty videos, among which it is worth noting *Menese* and *Mario y Manuel*, the *Viaje de Novios* videographic project, *El monte perdido* and *Árcangel*, video-installations such as *Longevos*, *Mayte* o *Fábula a destiempo*, and some photography series, such as *Maternidades* or *Padre*, which complement our audiovisual show. A catalogue, entitled *Javier Codesal, dentro y fuera de nosotros* will also be published, with articles by Paco del Río, Ángela Molina, Javier Calvo, Javier Rodríguez Marcos, Llucià Ramis, Miguel Morey, Carlos Pardo, Rosa Olivares, Ángeles González-Sinde, Ismael Grasa, Martín López-Vega, Javier Pastor and Félix Romeo. The work of Javier Codesal, a pioneering artist working in the Spanish video-art scene, centres on the individual and his identity in several stages. He uses a very personal and poetic language which is also intensely symbolic; as Iván de la Nuez has said, "the result is an uncomfortable gaze, with a very harsh emotional intention

ANTONY GORMLEY *Critical Mass II,* 1995.

ARTIUM Antony Gormley

It is a good time to travel to Vitoria/Gasteiz, as ARTIUM is presenting *Between You and Me*, an exhibition of the work by the artist Antony Gormley, considered one of the figures behind the renovation of European sculpture. The exhibition features two of his large-scale installations: *Critical Mass II* (1995), originally made up of 60 elements, five of which can be seen here a series of cast iron pieces cast from twelve basic positions, most of which rest on the floor, creating a sort of dictionary of body language–; in addition, *European Field* (1993) will also be on show, a piece created by Gormley with the help of 200 people whom he gave a ball-sized portion of clay so that they would use their hands to mould a human body as fast as possible. According to the artist himself: "I wanted to see if I could produce something which evoked the silence of the earth and the need to touch the other side of life, the one which lives below appearances". These two pieces are joined by several sculptures, some from the early part of his career and some more recent, such as *Bread Line* (1979), *Seeds III* (1989) and *Quantum Void II* (2008), as well as *Reflection II* (2008), which is on show inside the museum, in the Cube-ARTIUM coffee shop, and which alludes to the need to get to know oneself through reflection; lastly, the show includes the piece *Touch III* (2008), on show in the foyer of the central headquarters of EITB (the Basque radio and television corporation), in Bilbao. The exhibition will be open until the 30th of August.

VICTORIA ENCINAS *Disercion,* 2009.

GALERÍA FERNANDO PRADILLA
Victoria Encinas

Under the title *Sensorium,* the Fernando Pradilla Gallery in Madrid is presenting the recent work by Victoria Encinas. By using this term, the artist emphasises the need for the viewer to become physically committed to her works. Her pieces take the form of paintings and objects immersed in a dialogue –between the wall and the floor– which, by means of abstract forms, make an appeal to the real world. Encinas creates a visual environment which demands complex perception, and which, beyond the purely visual, revolves around the individual's psyche as well as his sensory experience of each element and each group of elements. The works highlight organic, intuitive and formless characteristics which evoke the living and biological by means of chromatic, formal and spatial flexibility. On the other hand, the very ordered compositions and precise finishes reveal, as the artist herself points out, a search for the abstract and cerebral, a rhythmic and numeric pattern, a sense of the proportion which attempts to synthesise the emotional with the rational. Victoria Encinas has produced a large body of work, but it has not been shown often, and this is only her second individual show at the Fernando Pradilla Gallery. The exhibition will remain open until mid-June.

JOSÉ MARÍA MELLADO *Hotel junto al salto de Tequendama,* 2009.

ESPACIO INICIARTE Y GALERÍA FULLART
José María Mellado

Two spaces in Seville are presenting, in parallel, the recent work by the Andalusian artist José María Mellado (Almería, 1966). Firstly, the Espacio Iniciarte is home, until the 14th of June, to *Landscape. The Eternal Return*, a photography display which reflects timeless realities, non-places frozen in time and space, in which the natural co-exists with human intervention. Abandoned plots of land, uninhabited farmhouses, boarded-up buildings, home now only to the undergrowth, and wrecked ships are some of the images offered by the artist in his aim to abstract and attract our attention toward that which, at first sight, seems unimportant, vulgar, ugly or uninteresting. Mellado's objective, however, is to emphasise the continuity of existence, the traces left by individuals through time, and their relationship with the settings they inhabit.

In the meantime, the FullArt Gallery presents, until the 30th of May, *Iceland*, a series of landscapes produced in this Nordic country. Both shows highlight the artist's prowess with digital techniques, his interest in conveying the experience of the landscape as accurately as possible, as well as the important role he assigns to light and colour, the keys to his discourse. The work of José María Mellado –who has made important contributions to the field of digital image techniques– could be described, sometimes, as a search for the blurring of the space between photography and hyper-realist painting.

D'ORA *La Argentina, París, ca*, 1925

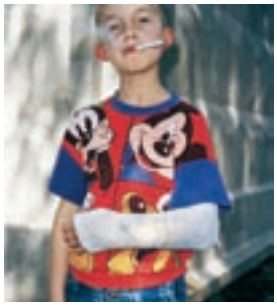
CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO
Prohibido el cante [No Flamenco Singing]

The CAAC, in co-production with the Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, with the collaboration of the Centro Andaluz de Flamenco, and with the sponsorship of the Diario de Sevilla, will present, between the 3rd of April and the 30th of August, 2009, the exhibition *Prohibido el cante. Flamenco y fotografía*. The show, which owes its title to a warning sign which could be found in many popular bars during Franco's dictatorship, examines, by means of more than 200 photographs by 86 artists from different times, the interest aroused by flamenco singing and dancing since the late 19th century, both in terms of their social elements and their nature as forms of musical expression. This interest knows no limits, and has become a source of inspiration for artists from all over the world, who feel attracted to the mystery which surrounds this art form, which was first driven to exile and later adopted as a trend. The exhibition features, therefore, everything from photographs taken by romance-seeking travellers who saw the exotic essence of the south, to images which use flamenco to convey the division which appeared, particularly in the second half of the 20th century, between high culture and popular culture. As José Lebrero, the show's curator, points out: "the aim is to contribute to avoiding the dispersion of the photographs over time and space, focusing on flamenco as a subject in the history of photography". The exhibition is accompanied by an excellent catalogue.

JOHN ISAACS *What is it that there is something and nothing,* 2006

MADRID FOTO
A fair is born

A new fair is opening in Madrid, specialising in contemporary photography and featuring the participation of 47 international galleries and more than 230 artists. It will take place between the 7th and the 10th of May, at Pavilion 6 of Ifema, in a space designed by the architect Andrés Jaque, with the artistic direction of Giuletta Speranza. Among the galleries taking part are the Spanish galleries Blanca Berlin (with artists such as Isabel Muñoz, Ramón Masats and Ouka Leele), Adhoc (Xoan Anleo, André Cepeda, Jasmina Cibic), Carles Taché (Juan Carlos Bracho, Alberto García-Alix, Cornelia Parker), Espacio Mínimo, Estiarte, Juana de Aizpuru, Max Estrella, Helga de Alvear, Soledad Lorenzo, Espectrum Sotos, Travesía4, Oliva Aráuna, Cubo Azul, Juan Silió, Senda and Luis Adelantado, among others. The foreign galleries taking part are, from Portugal, Carlos Carvalho (Daniel Blaufuks, Carla Cabanas, Ronald Fischer) and Mario Sequeira (Axel Hütte, Nan Goldin, Mauro Restife); from Latin America, the Colombian gallery El Museo; from Mexico, Enrique Guerrero and Patricia Conde; and, from Brazil, Luciana Brito. France will be represented by Galerie du Tour, Flatland and Galerie Vú; from Germany, Drissien Gallerie, Taik and Kunstagenten; from Canada, Nicholas Metivier; from Luxembourg, Claire Fontaine, and, from Italy, Guido & Schoen, all of which will make up the varied programme offered by this new fair, which will also include a series of events aimed at promoting collecting.



SERGEY BRATKOV *Mickey Mouse*, 2001

PHOTOESPAÑA '09
The Day-To-Day

This year marks the twelfth edition of the PHotoEspaña Festival, which is set to take place between the 3rd of June and the 26th of July. It will feature 74 exhibitions in total, all revolving around the central theme of *Lo cotidiano* [The Day-To-Day] and has been curated, once again, by Sergio Mah. The exhibitions will take place, as in previous editions, in Madrid, Lisbon and Cuenca, to which this year will be added those taking place in Mexico DF, Lima and Milan. As part of the wide range of proposals, it is worth noting the show devoted to the photography work of Gerhard Richter, at the Telefónica, Foundation where his series, *Painted Photographs,* produced over a space of 20 years, will be on display. At the Teatro Fernán Gómez. Centro de Arte / Fundación Banco Santander, visitors will be able to see the exhibition *Años 70. Fotografía y vida cotidiana* [The 70s. Photography and Daily Life], which explores the work of some twenty authors who helped this decade become one of the most important and fruitful in the recent history of photography. The Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía will be home to *The Atlas Group (1989-2004). A Project by Walid Raad*, which centres on the contemporary history of Lebanon. At the Real Jardín Botánico, Larry Sultan & Mike Mandel will present, for the first time in Spain, *Evidence*, a project for which they have compiled numerous documentary photographs; in addition, the young Spanish artist Sara Ramo will also display her work at this venue. The Sala Picasso of the Círculo de Bellas Artes, will be home to Patrick Faigenbaum's work, while Zhao Liang will show his at the Sala Minerva. The Abierto x Obras space at the Matadero Madrid gallery is the venue chosen for an installation by the Spanish artist, resident in the U.S., Íñigo Manglano-Ovalle. The piece is made up of two videos in which, by using night-vision cameras, the artist has inserted brutal elements and surveillance tools in sensuous and tender environments, setting beauty against danger. In addition, the Matadero (as well as the Filmoteca Española) will show the work of the Portuguese documentary-maker Pedro Costa, whose films present an uncompromising view of reality, exposing its roughest and most heartrending elements. The Sala Canal de Isabel II will be home to *Days of Glory,* by Sergey Bratkov, a project he has been working on since 1990. In this work, this critical and socially-committed artist portrays a crucial moment in the history of the 20th century: the fall of the Soviet Union. The Sala Alcalá 31 will present the Annie Leibovitz show *A Photographer's Life 1990-2005*. The Casa de América will present an exhibition made up of 35 photographs of some of the most recent series by Mauro Restife. The Museu Colecção Berardo, in Lisbon, will take part in the festival with the work by Mabel Palacín.

As in past editions, the PHE OFF section of the festival will take place at numerous Madrid galleries, among which are Benveniste (where the work by Guido Anderloni will be on show), Casado Santapau (Pepo Salazar), Distrito4 (Angelica Krinzinger), Egam (Julio Galeote), Evelyn Botella (Laura Brikmann), Fernando Pradilla (Albano Alfonso), Formato Cómodo (Alonso Gil), Fúcares (Luis González Palma), La Fábrica Galería (Ignacio Uriarte), Magda Bellotti (Juan del Junco), Marta Cervera (Jenny Holzer), Max Estrella (Roland Fisher), My Name's Lolita Art (Carlos Pazos), Tercer Espacio (Elena de la Rúa) and Tribeca (Li Wei). More information at: www.phe.es

LEO CHIACHIO & DANIEL GIANNONE

BUENOS AIRES
RUTH BENZACAR GALLERY

EVA GRINSTEIN

The first exhibition of the season in Buenos Aires, at the Ruth Benzacar Gallery, confirms what everybody already knew: the art partnership formed by Chiachio & Giannone is one of the most seductive proposals in contemporary Argentinean art. A recent arrival at the prestigious gallery, this duo of artists born, respectively, in Buenos Aires and Córdoba in 1969 and 1964, is making a grand entrance in the local art market. Quietly persevering, over the last few years they have worked without interruption, showing their joint work at museums such as the MACRO in Rosario or the Centro Cultural Recoleta, but it was time for them to have a large presentation in gallery format: *Rohayhú* ("I love you" in Guarani, the title of the brilliant exhibition) will be a source of delight to the select audience which has followed them since their beginnings, and will introduce them to a new crowd, which already seems to have fallen under their spell.

It is necessary to point out that Chiachio & Giannone are entering a fruitful local tradition which, since the early 1990s, has assumed typically female craftwork techniques, both from the perspective of art and from a certain defence (although not explicitly militant) of sexual difference. Names such as Feliciano Centurión, Omar Schiliro and Román Vitali are the local precedents of this line of work which places a large part of the value of the work on its quality as craftwork. For their part, Chiachio & Giannone take textile and embroidery traditions as the starting point to generate an often irreverent personal narrative, in which the artists themselves are at the centre of fun and fantastical scenes. They emerge as heroes, as mythological or historical characters, as actors, ultimately, playing a part in small stories plotted in full Technicolor, with the help of a dazzling repertoire of thread, cloths, wool and shiny beads.

Rohayhu, 2009. Bordado a mano. Courtesy: Galería Ruth Benzacar.

Chiachio & Giannone's imagery includes, among other ramifications, a series of diptychs entitled *Los herederos* [The Heirs], which shows the artists playing tribesmen from all over the world; another in which they appear along with their dog Piolín –posing, sometimes, as aristocrats in a family portrait, and, others, such as the celebrated *Pombero, Pomberito y Yaguareté*, as the inhabitants of a spectacular multi-coloured wilderness– and even a more imaginative series, in which the artists are shown wearing bear and rabbit costumes. The way they approach their "themes" is absolutely refreshing, in the context of an international tradition of genre work which tends toward the linear or the pamphlet style, or, alternatively, toward discursive sophistication. Seduced by the subtle textures they achieve by sewing and sticking their haberdashery materials, they devote most of their creative time to thinking about the composition of each of their pieces: the folds, volutes, and ornamental flowers which tumble down the drawings on cloth or canvas. And, of course, they spend hours and hours working on each piece, using a unique collaborative system in which ideas flow easily between the two, and in which the cloths are passed, during the embroidery process, from one to the other, in order to avoid monotony and to guarantee the creative richness which is always found in the sum of two visions, two gestures which are similar yet different. Very recently, and this is the great surprise of the exhibition for those who already know their work, the artists have begun to develop a collection of extremely delicate painted porcelain, in which, in the same way as in their embroidery work, they put their technical skill at the service of their fantastical world, rather than the other way round. Although it is inevitable to be amazed by their undeniable talent with materials, the best thing about their work is its lack of pretension, and their tendency toward joy, which distinguishes them from the trends of which they could hypothetically form part.

LEO CHIACHIO & DANIEL GIANNONE

BUENOS AIRES
GALERÍA RUTH BENZACAR

EVA GRINSTEIN

La primera exhibición de la temporada bonaerense en la galería Ruth Benzacar verifica un secreto a voces: la dupla Chiachio & Giannone es una de las más seductoras apuestas del arte argentino contemporáneo. Reciente incorporación de la prestigiosa galería porteña, este dúo de artistas nacidos respectivamente en Buenos Aires y Córdoba en 1969 y 1964 se suma ahora al sistema de mercado local por la puerta grande. Silenciosamente perseverantes, durante los últimos seis años han trabajado sin descanso y han mostrado sus realizaciones conjuntas en museos como el MACRO de Rosario o el Centro Cultural Recoleta, pero faltaba una presentación grande en formato galería: con *Rohayhú* ("te quiero" en idioma guaraní, título de la flamante exposición) deleitan al público selecto que los acompaña desde sus comienzos y se presentan ante una nueva audiencia que ya da señales de haber caído rendida frente a sus encantos.

Es preciso indicar que Chiachio & Giannone se insertan en una fructífera tradición local que, desde comienzos de los noventa, asume desde el arte y desde cierta reivindicación de diferencia sexual (aunque no militante explícita) las técnicas de artesanado tradicionalmente femeninas. Nombres como Feliciano Centurión, Omar Schiliro y Román Vitali son antecedentes locales de esta línea de trabajo que coloca en el factor de la manualidad buena parte del peso de la obra. Por su parte, Chiachio & Giannone toman las tradiciones del tejido y el bordado para generar una narrativa personal, por momentos irreverente, en la que se colocan como protagonistas de divertidas y fantásticas escenas. Se erigen a sí mismos como héroes, como personajes mitológicos o históricos, en definitiva como actores de pequeñas historias tramadas a todo color con ayuda de un deslumbrante repertorio de hilos, telas, lanas y canutillos brillantes.

El imaginario de Chiachio & Giannone incluye entre otras ramificaciones una serie que los muestra personificando a indígenas de diversas tribus del mundo –dípticos titulados *Los herederos*–; otra variante en la que se presentan ellos junto a su perro Piolín –posando a veces como aristócratas en retrato familiar y a veces, como en la festejada *Pombero, Pomberito y Yaguareté*, como habitantes de una espectacular selva multicolor– e incluso otra línea aún más disparatada como la que muestra a la pareja de artistas con disfraces de oso y conejo. El uso que este dúo hace de los "temas" es absolutamente refrescante en el marco de una tradición internacional de obra *de género* que tiende al panfleto y a la linealidad, o por el contrario a una extrema sofisticación discursiva. Enamorados de las sutiles texturas que consiguen enhebrando y pegando sus materiales de mercería, destinan la mayor parte de su tiempo creativo a pensar la composición de cada una de sus piezas, los pliegues, las volutas, las flores ornamentales que se desparraman completando el dibujo sobre el pañuelo o el lienzo. Y, por supuesto, invierten horas y horas de labor en la realización de cada obra, trabajando con un particular sistema colaborativo en el que las ideas fluyen con naturalidad a dos voces y donde las telas son pasadas durante el bordado de uno al otro para evitar la monotonía y para garantizar esa riqueza siempre implícita en la suma de dos miradas y dos gestos afines pero diferentes. Muy recientemente, y esta es la gran sorpresa de la exhibición para quienes ya conocían su obra, los artistas han comenzado a desarrollar una colección de delicadísima porcelana pintada, donde al igual que en el bordado colocan la destreza técnica al servicio de su mundo fantástico, y no por delante. Si bien es inevitable maravillarse frente a su innegable pericia en el uso de los materiales, lo mejor de su propuesta es esa falta de pretensión y esa tendencia al disfrute que los aparta de las corrientes donde hipotéticamente podrían ser inscriptos.

De la serie *Los herederos*, 2008. Bordado a mano. Cortesía: Galería Ruth Benzacar

FRANCISCO RUIZ DE INFANTE: BlueSky

BUENOS AIRES
FUNDACIÓN TELEFÓNICA
CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA EN BUENOS AIRES (CCEBA)

What will be, will be

JUAN CARLOS REGO DE LA TORRE

As soon as we cross the threshold of the Fundación Telefónica of Buenos Aires, we are met by work in which imposing neon light competes with video projections of a marked semantic nature, both of which act as a call and an introduction to the exhibition presented to us by Francisco Ruiz de Infante, a compendium of some of his works carried out since 2001. *BlueSky / Laboratorio de laboratorios* [BlueSky / Laboratory of Laboratories] are the title and subtitle of this show as well as the leitmotiv of an "announced death". In the video installation *B.S.o.D.,* three screens engage in a dialogue reaching a frantic zenith prior to the well-known Blue Screen of Death, that blue warning that invades the screens in the computer vacuity of a technical situation which warns the user about irreparable damage, more similar to a coma than to a death, to be precise, as an apparently idyllic image acts as paroxysm of a sinister end.

Partial view of the exhibition at the Fundación Telefónica of Buenos Aires.

This megalomaniac project is articulated not only in this building but also at the CCEBA Culture Centre. The connection between both assemblies is direct, and as the curator of the show Nekane Aramburo said so well, one cannot understand one without the other. Thus, in the second part, entitled *Taller de Re: presentaciones* [Re's Workshop; Presentations] one visualizes and visually translates the area in which *Campos eventuales (simulador de vuelo)* [Temporary fields (flight simulator)] and *Equivalencias* [Equivalences] are located, which share space with emblematic pieces like *La Reina*, *Por que qué* [The Queen, Why What] or the more than disturbing *Díptico Animal* [Animal Diptych]. This said, and despite the fact that the artist's discourse may seem to be hermetic, there are many clues, signs and messages which he launches at the spectators to free them of their autism. The richness of this proposal is found, in my view, in the wealth of references suggested by his work, through actions and situations which affect our perception with multiple effects, playing also with the intervention of computer metalanguage. Ruiz de Infante manages to create an oppressive and suffocating atmosphere thanks to the use of effective images and the accurate incorporation of sounds and musical sequences which go from evocative to sensorially irritating. Attempting to summarize this complex proposal would, in a way, be to reduce the unyielding. The artist works conscientiously and is very precise, taking care over the smallest detail. On this occasion he uses all his talents, recognizable in his different means of expression, with the incorporation of elements that can turn out to be strange but which coexist within a logic previously determined by his process of working itself. All these elements serve him to establish intense visual or sensorial relationships. The different works on display here keep their identity while at the same time making up an empiricist system, interconnected in a conceptual development that can be associated with the new science of complexity.

On the other hand, he poses a questioning of reality as a perceptive phenomenon able to show the anguish of our own existence and which brings to mind films such as *2001: Space Odyssey,* by Kubrick or *The Matrix,* by the Wachowski brothers. His visual culture also leads him to effectively recreate what Orson Welles stamped on his films, using a unique point of view in order to disconcert the spectator with a new and unusual perceptive situation. As one comes into contact with the different works, always "of: constructions" in which natural elements coexist with others which are artificial or in which some obsessions of the artist are expressed in different allegorical phases, the result is a dystopia; in other words, the recreation of a perverse reality in which situations opposite to those of an ideal society are shown. The song *Que será, será* (not sung by Doris Day), which forms part of *Simulacro de Boutique* [Semblance of Boutique] and which fills the large showroom dominated by *Disco Duro del Tercer Tipo* [Hard Disc of the Third Type], contains in its melodic chorus a revealing oracle: *The future's not ours to see*. *Que será, será…*

FRANCISCO RUIZ DE INFANTE: BlueSky

BUENOS AIRES
FUNDACIÓN TELEFÓNICA
CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA EN BUENOS AIRES (CCEBA)

Que será, será

JUAN CARLOS REGO DE LA TORRE

Nada más traspasar el umbral de acceso de la Fundación Telefónica de Buenos Aires, nos encontramos con una obra en la que la imponente luz de neón compite con proyecciones en vídeo de marcado protagonismo semántico y actúan como reclamo e introducción a la exposición que nos presenta Francisco Ruiz de Infante, compendio de algunos de sus trabajos desarrollados desde el 2001. *BlueSky / Laboratorio de laboratorios* son título y subtítulo de esta muestra a la vez que el "leitmotiv" de una "muerte anunciada". En la videoinstalación *B.S.o.D.* tres pantallas dialogan alcanzando un cenit delirante previo al conocido *Blue Screen of Death* [Pantalla azul de la muerte], ese aviso azul que invade las pantallas en la vacuidad informática de una situación técnica que previene al usuario de un daño irreparable, más semejante a un coma que a una muerte para ser precisos, una imagen aparentemente idílica que actúa como paroxismo de un final siniestro.

Este proyecto megalómano está vertebrado no sólo en este edificio sino también en el Centro Cultural Español. La conexión entre ambos montajes es directa y como bien dice la comisaria de la muestra, Nekane Aramburo, no se entiende uno sin otro. Así pues, en la segunda parte titulada *Taller de Re: presentaciones* se visualiza y traduce plásticamente el área en la que se encuentran *Campos eventuales (simulador de vuelo)* y *Equivalencias*, que comparten espacio con piezas emblemáticas como *La Reina*, *Por que qué* o el más que perturbador *Díptico Animal*. Dicho esto, y a pesar de lo hermético que pueda parece el discurso del artista, muchas son las pistas, signos y mensajes que lanza al espectador para liberarse de su autismo. La riqueza de esta propuesta se encuentra, a mi modo de ver, en las ricas referencias que sugiere su trabajo, a través de acciones y situaciones que afectan nuestra percepción con múltiples efectos, jugando además con la intervención del metalenguaje informático. Ruiz de Infante consigue crear un clima opresor y asfixiante gracias a la utilización de efectivas imágenes y a la ajustada incorporación de sonidos y secuencias musicales que pasan de la evocación a la irritación sensorial. Intentar sintetizar esta compleja propuesta sería en cierto modo reducir lo irreductible. El artista trabaja concienzudamente y es muy escrupuloso, cuidando hasta el más mínimo detalle. En esta ocasión despliega todas sus cualidades, reconocibles en los diversos medios de expresión que utiliza, con la incorporación de elementos que pueden resultar extraños pero que coexisten dentro de una lógica previamente determinada por su propio proceso de trabajo. Todos estos elementos le sirven para establecer intensas relaciones visuales o sensitivas. Las diferentes obras aquí presentes mantienen su identidad al mismo tiempo que conforman un sistema empirista, interconectado en un desarrollo conceptual que se puede asociar a la nueva ciencia de la complejidad.

Por otra parte, plantea un cuestionamiento de la realidad como fenómeno perceptivo capaz de mostrar lo angustioso de nuestra propia existencia y que recuerda referentes cinematográficos como *2001: Odisea en el espacio* de Kubrick o *Matrix* de los hermanos Wachowski. Su cultura visual le lleva también a recrear con efectividad aquello que Orson Welles imprimía en sus películas utilizando un punto de vista único para desconcertar al espectador con una nueva e inusual situación perceptiva. A medida que se va entrando en contacto con las diversas obras, siempre "de: construcciones" en donde elementos naturales conviven con otros artificiales o en los que se expresan obsesiones del autor en diferentes estadios alegóricos, el resultado es una distopía, es decir, la recreación de una realidad perversa en la que se manifiestan situaciones opuestas a las de una sociedad ideal. La canción *Que será, será* (no cantada por Doris Day), que forma parte de *Simulacro de Boutique* y que inunda la gran sala dominada por *Disco Duro del Tercer Tipo*, en su melódico estribillo encierra un revelador oráculo: *The future's not our to see*. *Que será, será*…

Vista parcial de la exposición en la Fundación Telefónica de Buenos Aires. Cortesía: Fundación Telefónica.

SOL LEWITT:
A Wall Drawing Retrospective

NORTH ADAMS, MASSACHUSETTS
MASSMOCA

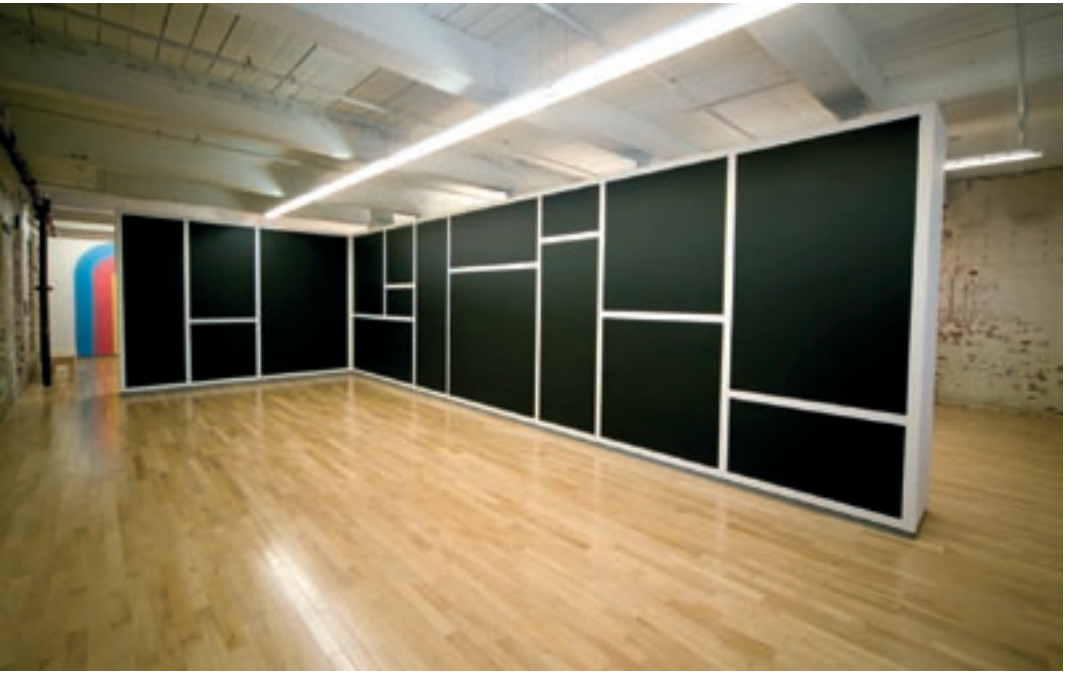
GEORGE STOLZ

Sol LeWitt's first wall drawing, made in October 1968, was very much of its time and place. The occasion was not a commercial show but rather a political event, a benefit exhibition for the activist group "Student Mobilization Committee to End the War in Vietnam". LeWitt's drawing –*Drawing Series II (A & B)*, composed of hard graphite marks scratched faintly onto the wall in sequential patterns– was excerpted from LeWitt's contribution to the" The Xerox Book", a low-tech compilation of photocopied drawings by various artists, distributed among the small, tight-knit art community that had coalesced in downtown New York City. LeWitt executed the drawing himself on the gallery wall, with the explicit intention that it be painted over after the exhibition's brief run, that it shun permanence and commoditization but rather be possessed of a temporal quality, almost as if a kind of performance –although by the time exhibition closed, the owner of the gallery had become so enamored of the drawing that she found herself unable to destroy it. So LeWitt was called in and painted over the wall drawing himself.

Fast forward forty years. Autumn 2008. A staggeringly vast exhibition of Sol LeWitt's wall drawings – *Sol LeWitt: A Wall Drawing Retrospective* -- opens at MassMoCA in North Adams, Massachusetts: more than 100 wall drawings, occupying some 4,000 square meters of wall space, created by a team of nearly 70 artists and draftsmen working over a period of six months and scheduled to remain on view for a likewise staggering 25 years.

What happened? How did such ephemerality yield such monumentality? How did such stringent methodology come to serve up such quantities of brightly colored eye-candy? How did such a subversive artistic position end up ensconced within the establishment? These are the questions that must be addressed in any retrospective consideration of LeWitt's remarkable career, and in offering a comprehensive overview of the formal evolution of LeWitt's wall drawings, *Sol LeWitt: A Wall Drawing Retrospective* provides part – an important part, although still only a part -- of an answer.

Following the clear progression laid out over the three tightly packed floors of the exhibition at MassMoCA, what emerges with palpable force is a pattern of incremental yet constant change –and a sense that this slow evolutionary quality lies at the essence of LeWitt's opus as a whole. After first taking a pencil to the gallery wall in 1968, LeWitt continued to produce wall drawings until, by the time of his death in 2007, he had created well over 1,000. The materials range from hard graphite to richly hued ink washes to opaque, hard-tack, primary-colored acrylics. The styles vary from delicate lines to free-floating geometric forms to undulating weave-like patterns to bold isometric renderings (along with numerous variations and experiments along the way.) The drawings are generated by mathematical systems, prolix verbal descriptions, gestures, even randomness. They are as capable of assimilating experimentation as repetition, yet without becoming trapped in either. Yet despite the overall scope of the territory traversed by the drawings' development, the progress from drawing to drawing proceeds utterly free of abrupt leaps or turns: while subtle, this evolution is implacable. It appears at any given moment to remain within a set of fixed parameters, yet ultimately succeeds in changing those same parameters. In other words, and as this brilliant and monumental show makes clear, LeWitt's work, at least on a formal level, was indeed as subversive in its end as in its origins.



General view of the exhibition. Courtesy: MASS MoCA. Photo: KDF

SOL LEWITT:
A Wall Drawing Retrospective

NORTH ADAMS, MASSACHUSETTS
MASSACHUSETTS MUSEUM OF CONTEMPORARY ART (MASS MOCA)

GEORGE STOLZ

El primer mural de Sol LeWitt, realizado en octubre de 1968, pertenecía en gran medida a un lugar y un momento concretos. El artista realizó la obra no para una exposición comercial sino para un evento político, una exposición en beneficio del grupo activista "Student Mobilization Committee to End the War in Vietnam" [Comité de movilización estudiantil para acabar con la guerra de Vietnam]. La obra de LeWitt, *Drawing Series II (A & B)*, compuesta de rayas de grafito grabadas levemente en la pared y siguiendo patrones secuenciales, fue extraída de la contribución de LeWitt a *The Xerox Book* [El libro Xerox], una recopilación *low-tech* de dibujos fotocopiados realizados por varios artistas pertenecientes a la pequeña, y muy unida, comunidad artística que había surgido en Nueva York. El propio LeWitt ejecutó el dibujo en la pared de la galería, con la intención explícita de que se pintase encima de él una vez hubiese acabado la breve exposición. Con esto el artista pretendía que la obra se resistiera a la permanencia y mercantilización, y en su lugar contase con una dimensión pasajera, casi como si fuese una especie de performance. Aunque cuando terminó la exposición, la propietaria de la galería se había encariñado tanto con el mural que se vio incapaz de destruirlo. Así que llamaron a LeWitt, y él mismo pintó por encima de su obra.

Cuarenta años más tarde, en otoño de 2008, se inauguró una enorme exposición de los murales del artista norteamericano titulada *Sol LeWitt: A Wall Drawing Retrospective* [Sol LeWitt: Una retrospectiva de murales] con más de cien murales a lo largo de unos cuatro mil metros cuadrados de pared. Fueron creados por un equipo de casi setenta artistas y dibujantes durante un periodo de seis meses y, asombrosamente, permanecerán expuestos durante veinticinco años.

¿Qué sucedió? ¿Cómo ha sido posible que tal efimeralidad diese lugar a tal monumentalidad? ¿Cómo llegó una metodología tan rigurosa a crear tal cantidad de coloridos regalos para la vista? ¿Cómo se convirtió una posición artística tan subversiva en un elemento del *establishment*? Éstas son las cuestiones que debe plantearse cualquier consideración retrospectiva de la extraordinaria carrera de LeWitt, y esta muestra, por ofrecer una visión exhaustiva de la evolución formal de sus murales, proporciona una parte –una parte importante, indudablemente, pero sólo una parte– de la respuesta.

Al recorrer la clara progresión establecida en las tres abarrotadas plantas que ocupa la exposición en el MassMoCA, va surgiendo un patrón de cambio incremental y constante –y una sensación de que en esta lenta dimensión evolutiva se halla la esencia de toda la obra de LeWitt. Tras esa primera ocasión en la que dibujó con un lápiz en la pared de una galería de arte, en 1968, LeWitt continuó creando murales, produciendo más de 1.000 antes de su muerte en 2007. Los materiales que utilizaba van desde el grafito duro hasta aguadas de tinta de intenso colorido y acrílicos opacos en colores primarios.

Entre la variedad de estilos de su trabajo observamos delicadas líneas, formas geométricas flotantes, motivos ondulantes reminiscentes de tejidos o llamativas figuras isométricas (además de numerosas variaciones y experimentos.) Los dibujos son generados por sistemas matemáticos, prolijas descripciones verbales, gestos e incluso elementos aleatorios. Son capaces de asimilar la experimentación como repetición, sin verse atrapadas por ninguna de ellas. Aún así, a pesar del enorme territorio que abarca el desarrollo de los dibujos, el artista deja ver un recorrido sin ningún tipo de salto o giro abrupto pues, aunque sutil, la evolución es implacable. Si miramos el trayecto de su obra, en cualquier punto, pareciera que se mantiene dentro de unos parámetros fijos pero finalmente vemos como acaba por transformar estos mismos parámetros. En otras palabras, y tal como puede verse en esta extraordinaria y monumental exposición, la obra de LeWitt, al menos a nivel formal, fue tan subversiva en su última época como en sus comienzos.

Vista general de la exposición. Cortesía: MASS MoCA. Foto: Hargo.

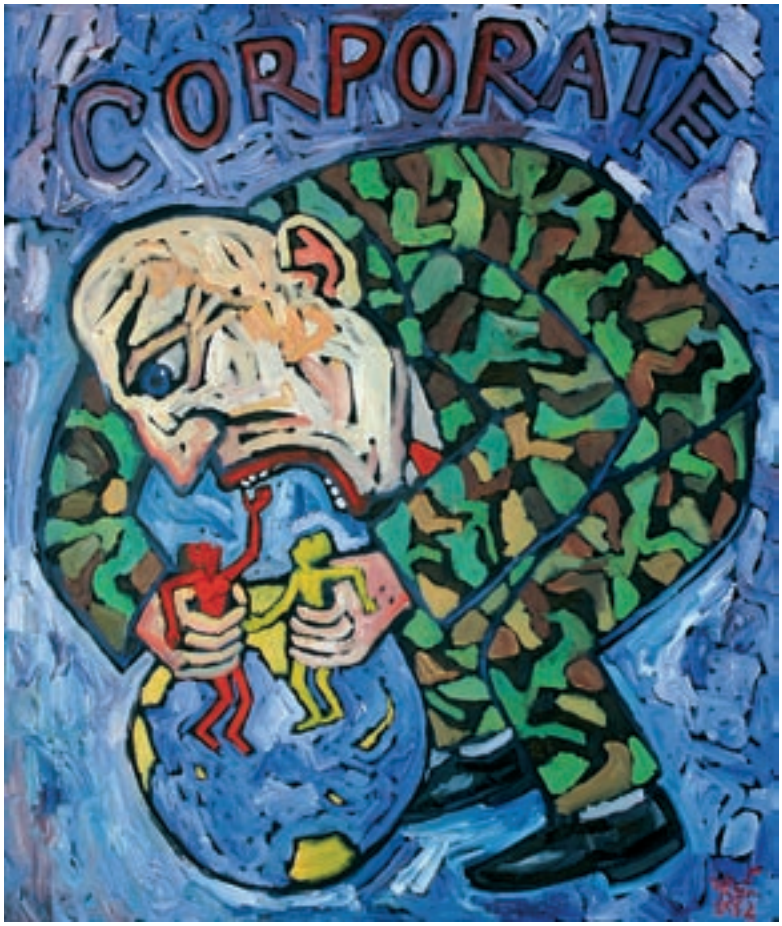
VASAN SITTHIKET: Capitalism is Dying!

BANGKOK
THAVIBU GALLERY

BRIAN CURTIN

Power, one can quickly surmise from Vasan Sitthiket's latest exhibition of his celebrated expressionistic paintings, is typically brutal. Amidst Sitthiket's recurring images of khaki-clad, wolf-headed humanoids violently subduing individuals, even Jesus Christ is shown declaring "BOMB ALL BANK" [sic]. In the striking *A Day in the Life of a CEO* (2009) a blindfolded man is being whipped and urinated on, while *Corporate Greed* (2009) depicts a suited giant ostensibly about to swallow the world's population. There are lighter moments, such as Sitthiket's portraits of a smiling Hugo Chavez, Venezuela's left wing leader, and a balaclava wearing revolutionary in *Ya Basta!* (2009). But given the ferocity of Sitthiket's visceral and exceptionally sexualized vision of brute power, these signs of progressive social change appear benign, un-compelling.

The title, *Capitalism is Dying!*, is surely ironic. In spite of the artist's allusions to the international economic downturn, he presents capitalism as rabid and all-powerful. Or perhaps Sitthiket has envisaged some inverted Garden of Eden: the end rather than the beginning and where temptation and indulgence are celebrated rather than banished. In *Stimulate the Economy* (2009) a circle of male and female figures fellate each other on a bed of skulls. An apocalyptic note is further suggested by falling fireballs in a couple of works, so the end may indeed be nigh. This is the crux: Sitthiket essentially sees a world being destroyed by the un-holy pursuit of self-gratification. However, one can reasonably ask, is redemption possible?



Corporate Greed, 2009. Coutesy: Thavibu Gallery and the artist.

The curator Steven Pettifor correctly points out in his catalogue essay that Sitthiket's brand of vulgar expressionist theatrics has a currency in Thailand that might appear naïve or even comical in other parts of the world. This country's current political situation is riven by an aggressive, and at times violent, stand-off between opposing parties. Compromise, dialogue and reflection are not key features of politics here. However, Sitthiket is not engaged in agitprop as such, rather he (merely?) symbolizes, and generalizes, the effects of an unreconstructed pursuit of power; he realises it is a matter of the fucker and the fucked, and how could it be otherwise? Such a stance is not without importance, though. It manages to blow away the delusional pieties that can accompany politics and are currently rampant in Thailand.

However, I would concede, Sitthiket's importance as an artist is not to be found in such a stance. For a start, he fails to recognize the desirability of the positions of power he engages so energetically. Imagine showing pornography in order to condemn it? There will always be responses that exceed the intentions of even the most explicit forms of representation. Instead, Sitthiket's significance is in his unabashed embrace of the directness of neo-expressionism and his commitment to developing the visual rhetoric of such directness. *Dancing on Corpses* (2009) has a patterned, near-abstracted, surface that belies the horrors depicted and suggests references to both Michelangelo's *Last Judgment* and the 'overall' and diffuse compositions of Asian art-historical precedents. *Fiery Heart* (2009) and *Bomb All Banks* (2009) have a freshness and lightness of touch with large gray 'shadows' over which Sitthiket scrawls and paints his interests. When people say painting is dead, they usually mean expressionist painting. On the strength of this exhibition we can safely declare: its not. Sitthiket's faith and sincerity is not contrived, and could certainly not be faked.

VASAN SITTHIKET: Capitalism Is Dying!

BANGKOK
THAVIBU GALLERY

BRIAN CURTIN

El poder, tal como puede observarse en la última exposición de las famosas pinturas expresionistas de Vasan Sitthiket, suele ser brutal. Además de sus imágenes recurrentes de humanoides con cabezas de lobo y vestidos con ropa de camuflaje, a los que podemos ver mientras someten con gran violencia a otros individuos, nos encontramos incluso con Jesucristo, al que se muestra declarando «Bomb all Bank» [Bombardead todos los bancos] (sic). En la impactante *A Day in the Life of a CEO* [Un día en la vida de un CEO] (2009) vemos como unas mujeres dan latigazos y orinan encima de un hombre con los ojos vendados, mientras que en *Corporate Greed* [Avaricia corporativa] (2009) aparece un gigante vestido con traje, que parece estar a punto de tragarse a la población del mundo. También hay momentos más "livianos", como los retratos de un sonriente Hugo Chavez, el líder izquierdista de Venezuela, o un revolucionario con pasamontañas en *Ya Basta!* (2009). Sin embargo, dada la ferocidad de la visión visceral y excepcionalmente sexualizada del poder en estado bruto, estas muestras de un gradual cambio social se nos antojan benignas y poco apasionantes.

El título de la muestra, *Capitalism is Dying!* [El capitalismo se muere!], es sin duda irónico. A pesar de la alusión del artista a la crisis del capitalismo nos lo muestra como fuerza rabiosa y todopoderosa. O quizás sea que Sitthiket ha imaginado una especie de Jardín del Edén invertido: el fin en lugar del principio; un lugar donde la tentación y la complacencia se ven celebradas en lugar de desterradas. En *Stimulate the Economy* [Estimular la economía] (2009) un círculo de figuras masculinas y femeninas se hacen felaciones mutuas, tendidos en un lecho de calaveras. La nota apocalíptica continúa con las bolas de fuego que caen a la tierra en algunas de sus obras, transmitiendo la idea de que el final se acerca. Éste es el quid de la obra de Sitthiket: básicamente, ve cómo un mundo está siendo destrozado por la pecaminosa búsqueda de la auto-gratificación. Pero, por el otro lado, reconoce que es legítimo preguntarse si la redención es posible.

En su ensayo para el catálogo, el comisario de la muestra Steven Pettifor, apunta con acierto que el expresionismo histriónico y vulgar de Sitthiket cuenta con gran vigencia en Tailandia, mientras que puede parecer ingenuo o incluso cómico en otras partes del mundo. La actual situación política del país está marcada por un distanciamiento agresivo y a veces violento entre los diversos partidos políticos. El compromiso, el diálogo y la reflexión no son elementos clave de la política de este país. Sin embargo, a Sitthiket no le interesa la propaganda sino que se limita a simbolizar y generalizar los efectos de la búsqueda del poder; esencialmente, se centra en los que joden y los que están jodidos, como no podría ser de otro modo. Esta actitud no carece de importancia: es capaz de romper con las engañosas beaterías que a veces acompañan a los intereses políticos, tal como puede observarse en Tailandia en este momento.

Por otro lado, hay que admitir que la importancia de Sitthiket como artista no se halla en esta actitud. En primer lugar, no reconoce lo atractivo del poder que representa con tanta energía. ¿Pueden imaginarse mostrar pornografía con el fin de condenarla? Siempre existirán respuestas que excedan las intenciones de incluso las más explícitas formas de representación. Lo importante en la obra de Sitthiket, por el contrario, es su compromiso incondicional con la franqueza del neo-expresionismo y el desarrollo de su retórica visual. *Dancing on Corpses* [Bailando sobre cadáveres] (2009) cuenta con una superficie estampada y casi abstracta que corrobora los horrores que muestra la obra y nos remite al *Juicio final* de Miguel Ángel, y a las composiciones "generales" y difusas que aparecen en los precedentes de la Historia del Arte asiático. *Fiery Heart* [Corazón fogoso] (2009) y *Bomb All Banks* (2009) muestran gran frescura y sutileza gracias a las enormes "sombras", sobre las que Sitthiket garabatea y pinta lo que le interesa. Cuando la gente dice que la pintura está muerta, normalmente se refieren a la pintura expresionista. Con esta exposición, podemos afirmar que no lo está. La fe y sinceridad de Sitthiket no es artificial, sería imposible fingirla.

Profit is Evil, 2009. Cortesía del artista y Thavibu Gallery

HICHAM BENOHOUD

MARRAKECH
GALERIE NOIR SUR BLANC

SANTIAGO B. OLMO

For the last few years the Moroccan art scene has been dominated by the presence of strong personalities who work, preferably, in the field of painting, educated in France and with commercial links to the French market. However, the last few years have seen the emergence of artists who work in other fields of expression, ranging from objects, installations, videos and, most particularly, photography. In the same way, the art market, which has been very influenced by tourism, hotel and real estate expansion (thanks to the building of second homes for European and North American clients) has seen an increase in new galleries and exhibitions spaces outside the traditional art centres of Casablanca, and to a lesser degree, Rabat. This is what has happened in Marrakech, which has recently been home to a fair at one of the city's hotels, and where new galleries have opened which, like Noir Sur Blanc, move away from tourism-based offers.

800 petites images découpées, 2008. Courtesy: Galerie Noir sur Blanc.

Hicham Benohoud (Marrakech, 1968) is, like many of the artists of his generation, better known abroad than in his own country, and this is his first show at a commercial space in Morocco. The exhibition is made up of a series of works on wood and canvas produced on the basis of passport photographs of the artist's face, altered with solvent and paint or simply scratched or perforated in order to render his facial features unrecognisable, in order to propose a subtle overlapping of photography and painting. However, the feeblest pieces are those which are close to painting. Here, he uses the photographs as a raw material which makes it possible to construct networks similar to a *zellige* (a traditional mosaic technique which uses hand-enamelled tiles), whose ornamental aspects act like a screen or filter through which one must look carefully in order to understand the meaning of the work.

It is not the first time Benohoud works with passport photographs; in fact, it was at the Musée de Marrakech (Fundación Omar Benjelloun), in 2003, that he displayed a large installation made up of hundreds of altered photographs. At that point, he was using photographs of his visual arts students. In fact, one of his best-known works is *La salle de classe*, a group of images of his students during a lesson, interacting with one another and with the elements in the classroom. He intervened on the photographs in order to change their arrangement and create scenes where the absurd gives rise to metaphors that underlie the complexity of human relationships, even among children. In 2001, in France, this project was the subject of an Editions de l'oeil publication.

At present, he only uses photographs of his own work, with the aim of inserting a reflection regarding the paradoxes which occur around the issues of identity, singularity and anonymity, appearances and reality.

In a country like Morocco, where photographs of the face are still invested with a certain caution, connected with the fear of the image, this serialised exhibition of the artist's own identity in a series of altered images which have been subjugated to ornamental structures, questions, to a certain degree, the limits of representation in a culture drenched in the Islamic tradition, which does not assume the image as something natural. It might be elucidating to connect some of the pieces in this exhibition, in which the photos are partly broken, creating a visual and geometric game of concealment, with some other pieces previously shown in France, in which a series of photographs of the artist, from the front and from the back, naked, are gradually folded, in a sequence which leads to their eventual disappearance.

HICHAM BENOHOUD

MARRAKECH
GALERIE NOIR SUR BLANC

SANTIAGO B. OLMO

La escena artística marroquí ha estado hasta hace pocos años dominada por la presencia de fuertes personalidades dedicadas preferentemente a la pintura, formadas en el ámbito francés y ligadas comercialmente a su mercado. Sin embargo en los últimos años han ido surgiendo artistas que han abordado otros ámbitos expresivos, desde el objeto, la instalación, el vídeo y muy especialmente la fotografía. Asimismo el mercado del arte, que ha estado muy influido y determinado por los circuitos turísticos, la expansión hotelera e inmobiliaria de segundas residencias para clientes europeos y norteamericanos, ha contemplado el surgimiento de nuevas galerías y espacios expositivos fuera de las tradicionales plazas para el arte como son Casablanca y, en menor medida, Rabat. Es este el caso de Marrakech, donde recientemente se ha celebrado una feria en el marco de un hotel de la ciudad y se han abierto galerías que como Noir sur blanc se distancian de una oferta destinada al circuito turístico.

Hicham Benohoud (Marrakech, 1968) es, como muchos de los artistas de su generación, más conocido en el exterior que en su propio país, y es esta su primera muestra personal en un espacio comercial en Marruecos. La exposición reúne una serie de trabajos sobre madera y lienzo realizados a partir de fotografías de carnet con el rostro del artista, intervenidas con disolvente, pintura o simplemente rasgadas o perforadas para hacer irreconocibles los rasgos faciales y, de esta manera, proponer un sutil deslizamiento entre fotografía y pintura. No obstante, las piezas más endebles son aquellas que se acercan a la pintura. En estas utiliza la propia fotografía como un material en bruto que permite componer tramas a modo de *zellige* (técnica del mosaico tradicional realizado con azulejos esmaltados a mano), donde los aspectos ornamentales actúan como una pantalla o un filtro por donde hay que mirar con atención para percibir el sentido de la obra.

Benohoud ya había trabajado anteriormente con foto de carnet y fue precisamente en el Musée de Marrakech (Fundación Omar Benjelloun) donde expuso en 2003 una gran instalación formada por centenares de ellas intervenidas. En aquel momento utilizaba fotografías de los rostros de sus alumnos de artes plásticas. De hecho uno de sus trabajos más conocidos es *La salle de classe*, un conjunto de imágenes de sus estudiantes en clase, interactuando entre sí y con los elementos del aula variando su disposición u organizando escenas donde lo absurdo establece metáforas que subrayan las complejidades de las relaciones humanas, incluso tratándose de niños. En 2001, en Francia, este proyecto fue objeto de una publicación en Editions de l'oeil como después de Francia.

Actualmente en sus trabajos utiliza exclusivamente fotografías de su rostro con el objetivo de insertar una reflexión sobre las paradojas que se dan en la identidad, entre singularidad y anonimato, apariencia y realidad.

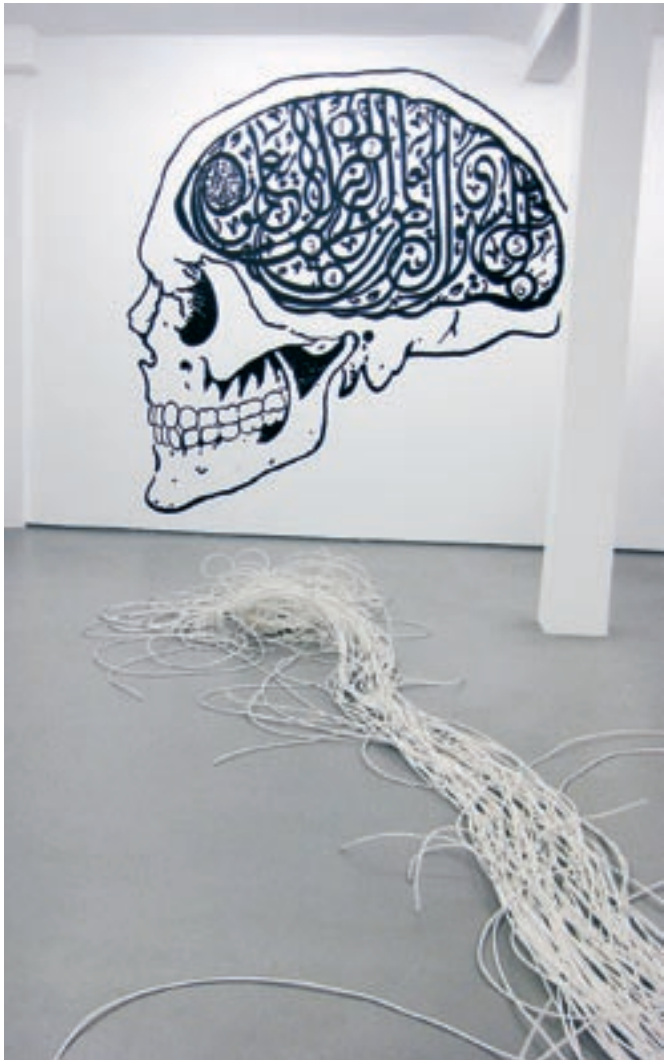
800 petites images découpées, 2008. Cortesía: Galerie Noir sur Blanc.

En un país como Marruecos donde la fotografía del rostro está aún revestida de una cierta prevención, que conecta con el temor hacia la imagen, la exhibición seriada de la propia identidad en imágenes intervenidas y confrontadas a las tramas ornamentales plantea en cierta manera los límites de la representación en una cultura de tradición islámica que no asume la imagen como algo natural. Resulta quizás esclarecedor conectar algunas piezas de esta muestra en la que las fotos están parcialmente dobladas, creando un juego visual y geométrico de ocultación, con algunas piezas anteriormente mostradas en Francia en las que las fotografías del artista, de frente y de espaldas, desnudo, se van doblando en una secuencia hasta el momento final de la desaparición.

mounir fatmi: Minimalism is Capitalism

DÜSSELDORF
GALERIE CONRADS

UTA M. REIDL



Installation view. Courtesy: Galerie Conrads.

mounir fatmi once referred to himself as a «white man in Africa and a potential terrorist in all western airports». The 39 year-old artist was born in Tangiers, and now lives and works in this Moroccan city and in Paris. Due to his Arab origin, he feels obliged to maintain a political commitment, so, during the Venice Biennial in 2007, he decided that, from then on, his name would be spelt without capital letters, in order to protect his identity. At the Biennial he presented *Save Manhattan 03*, an intensely urban sound piece in which he used speakers in a range of sizes and colours to create a shadow on the wall, reminding viewers of the classic outline of the island of Manhattan prior to 9/11. Along with this piece, visitors were able to enjoy a similar installation, made with books about Islam and terrorism.

In another exhibition in Amsterdam, the artist wrote on the wall: «If you are an enemy, they will kill you for money; if you are a friend, they will kill you for free.» With these stark references in mind, fatmi's current exhibition at Düsseldorf's Gallery Conrads seems at first to be a peaceful space for oriental aesthetics and existential reflexion: the black-and-white mural of a skull, entitled *Hard Head*, covered with arabesques, in which six Arab numbers refer to several of the functions of the brain. The serpentine line from a Koran sura within the ornaments asks the question: «Do those who know resemble those who do not?» Later on, we come across the piece *The Monuments,* which is made up of five hard hats made out of porcelain, which have been arranged in a row, and engraved with the names of the French philosophers Deleuze, Foucault, Baudrillard, Derrida and Guattari. It is worth noting the way this group of pieces conveys a somewhat ironic reference to the relationship established between physical and philosophical work. However, other pieces reveal the political and almost cynical dimension of the show, as is the case of *Minimalism is Capitalism,* an installation made up of circular saw blades in which fragments of the suras from the Koran have been engraved.

This fascinating juxtaposition of form and content is an interpretation of the cultural clash which took place following 9/11; as the artist rightly points out, «before 9/11, the Koran had always been associated with a very exotic literary work. After 9/11, it has become a political weapon.»

The installation is rounded off with another sculptural piece, made up of white easels, among which stand out a red cross and two canvases on which are written the «If art is a market, let's try not to be vegetables» and «Fuck supremacist socialist glory and prosperity for minimalist capitalism.» This immediately reminds us of the importance of the faith of Christianity in modernity, and conveys the main aim of this artist, namely to visualise and reflect the process of deconstruction which characterises modernity.

Using mostly poor materials, mounir fatmi builds these minimalistic settings, which can obviously be highly symbolical. Thus, the *Hard Head* described above is linked to the helmets representing philosophers in *The Monuments* by bundles of cables reminiscent of the nervous system in a human body.

Another juxtaposition of political references and the history of art is expressed by the artist with the digital print The Dynamic Geography of History (2009), which displays three statements that are to be read as equations requiring no further comment: "minimalism is capitalist", "constructivism is socialist" and "futurism is fascism".

mounir fatmi: El minimalismo es capitalismo

DÜSSELDORF
GALERIE CONRADS

UTA M. REIDL

mounir fatmi se ha referido a sí mismo como «un hombre blanco en África y un terrorista en potencia en todos los aeropuertos de Occidente». En la actualidad, este artista de 39 años, originario de Tánger, vive y trabaja entre esta ciudad marroquí y París. Dadas sus raíces árabes, siente la obligación de adoptar una actitud de compromiso político por lo que, durante la Bienal de Venecia de 2007, decidió que en adelante su nombre se escribiría con minúsculas para proteger su identidad. Allí presentó *Save Manhattan 03* [Salvar Manhattan 03], una obra sonora de intenso estilo urbano en la que utilizó altavoces de diferentes tamaños y formas para crear una sombra en la pared que remitía al espectador a la clásica silueta de Manhattan antes del 11 de septiembre. Junto a ésta podía verse una instalación similar pero hecha con libros que hablan sobre el Islam y el terrorismo.

En otra exposición realizada en Ámsterdam el artista escribió en la pared: «Si eres enemigo, te matarán por dinero; si eres amigo, te matarán gratis». Con estas duras palabras en mente, la exposición de la obra de fatmi que ahora acoge la galería Conrads puede parecer, a primera vista, un tranquilo espacio para la reflexión existencial o la estética oriental. En primer lugar vemos un mural titulado *Hard Head* [Cabeza Dura] que muestra una calavera en blanco y negro, cubierta de arabescos, en la que seis cifras árabes nos remiten a varias de las funciones cerebrales. La línea ondulante de una azora del Corán en el interior de estos elementos decorativos nos pregunta: «¿Se parecen aquellos que saben a aquellos que no saben?». Posteriormente encontramos la obra *The Monuments* [Los Monumentos] que consta de cinco cascos de obra fabricados en porcelana y que, dispuestos en hilera, llevan inscritos los nombres de los filósofos franceses Deleuze, Foucault, Baudrillard, Derrida y Guattari. Nótese como el conjunto de estas obras constituye una referencia ligeramente irónica a la relación que se establece entre el trabajo físico y el filosófico. Sin embargo, otras piezas dan cuenta de la dimensión política y casi cínica de la muestra, como es el caso de *Minimalism is Capitalism* [Minimalismo es capitalismo] instalación compuesta por hojas de sierra en forma circular que llevan inscritos fragmentos de las azoras coránicas.

Esta fascinante yuxtaposición de forma y contenido es una lectura del choque cultural que surgió tras el 11S, pues como bien afirma el artista: «Antes, el Corán siempre se había asociado con una obra literaria de gran exotismo. Tras el 11S, se ha convertido en un arma política».

La instalación se completa con otro elemento escultórico compuesto por caballetes blancos, de entre los que resalta un elemento en forma una cruz roja y dos lienzos que llevan inscritas las frases:

The Monuments, 2008. Cortesía: Galerie Conrads.

«Si el arte es mercado, procuremos no ser verduras» y «Que se joda la gloria suprematista socialista y la prosperidad para el Capitalismo Minimalista». Inmediatamente nos remite a la importancia de la fe del cristianismo en la modernidad y expresa el objetivo fundamental del artista, que es visualizar y reflejar el proceso de deconstrucción que caracteriza la modernidad.

Haciendo uso de materiales pobres, fatmi construye escenarios minimalistas dotados de gran simbolismo. Así, *Hard Head* está conectada con los cascos que representan a los filósofos de *The Monuments* por medio de manojos de cables que nos recuerdan al sistema nervioso del cuerpo humano.

Otra posible yuxtaposición entre referencias políticas e Historia del Arte es expresada por el artista a través del grabado digital *The Dynamic Geography of History* [La Geografía Dramática de la Historia] (2009), en el que pueden leerse tres declaraciones que deben ser interpretadas como ecuaciones sin más comentarios: “el minimalismo es capitalista”, “el constructivismo es socialista”, y “el futurismo es fascista”.

Tate Britain Triennial

LONDRES
TATE BRITAIN

Altermodern

KIKI MAZZUCCHELLI

SUBODH GUPTA *Line of Control,* 2008. Courtesy: The artist, Arario Gallery and Hauser & Wirth Zurich London and Tate Britain. Photo: Tate Photography.

Altermodern is not only the title of the Tate's fourth Triennial but also a new term coined by curator Nicolas Bourriaud to define an artistic paradigm for the 21st century. The concept of "altermodernity", according to Bourriaud, departs from the assumption that postmodernism is dead, and that we have entered a new period when another kind of modernity is emerging as a consequence of globalisation: 'a synthesis between modernism and post-colonialism', to quote his words in the catalogue essay. Maintaining that postmodernism is linked to essentialist, obsolete notions such as multiculturalism, identity and nation, he defines contemporary artists as rootless 'cultural nomads' who work from the perspective of a global culture.

Undoubtedly, curators are constantly under pressure to find great topics for biennials –and triennials, of course– and this is no exception. But the term "altermodern", differently from Bourriaud's 'relational aesthetics', which had a great impact on visual arts and curatorial studies in the first half of the 2000s and seemed to genuinely capture some specificities of the artworks produced at the time, sounds rather contrived and unconvincing. For instance, in his catalogue essay there is a lot of talk about "nomadism", but no mention whatsoever to Deleuze and Guattari's writings on the subject that have been widely discussed in relation to artistic practices at least since the 1990s. Similar omissions are found in relation to existing theoretical sources on globalisation and alternative modernisms.

The Tate Triennial is a particularly unsuitable platform for an exhibition focusing on global dialogues, as it is originally meant to be a survey of contemporary British art. But, to his credit, Bourriaud has managed to work around this limitation, bringing together 28 artists of which only approximately one third are born and based in Britain. This has allowed him to include works as disparate as Subdoh Gupta's biennial-friendly large scale mushroom cloud shaped installation made out of Indian kitchen utensils (Line of Control, 2008) and Louis Gréaud's dematerialised *Tremors Forever (Frequency of an Image, White Edit)*, (2008), consisting of the artist's brainwaves converted into electrical impulses that activate small vibrators set into the architecture space.

The triennial contained a series of absolutely refreshing pieces, such as, for example the irresistibly fascinating video-installation by Spartacus Chetwynd, entitled *Hermitos Children* (2008), which showed a kind of soft porn, detective style, trash television drama whose protagonist investigates a sex crime. Its pervading sense of improvisation and its post punk sensibility are somehow quite appealing. Another highlight was Lindsay Seers' disturbing autobiographical quasi-documentary *Extramission 6 (Black Maria) (2009)*, which shows how the artist 'became' a camera and later a 'projector'.

But ultimately *altermodern* sounds just like a way of categorising new artistic practices from a marketing perspective, and the exhibition was so over branded and institutionalised –including 'products' ranging from an online manifesto, a fanzine and a playlist– that it completely failed to 'resist *massification*', lacking the institutional critique that could have given it an edge.

Tate Britain Triennial

LONDRES
TATE BRITAIN

Altermodern

KIKI MAZZUCCHELLI

Altermodern [Altermoderno] no es sólo el título de la cuarta trienal de la Tate Britain, sino también un neologismo acuñado por el comisario Nicolas Bourriaud para definir un paradigma artístico para el siglo XXI. El concepto de "altermodernidad", según Bourriaud, se aleja de la idea de que el posmodernismo está muerto y de que hemos entrado en un nuevo periodo en el que aparece otro tipo de modernidad como consecuencia de la globalización, tal como escribió en su ensayo para el catálogo de la muestra, se refiere a «una síntesis entre modernismo y poscolonialismo». Bourriaud mantiene que el posmodernismo se vincula a nociones esencialistas y obsoletas como el multiculturalismo, la identidad y la nación, y define a los artistas contemporáneos como "nómadas culturales" sin raíces, que trabajan desde la perspectiva de una cultura global.

Sin duda, los comisarios se hallan bajo constante presión a la hora de encontrar buenas temáticas para este tipo de eventos y este caso no es una excepción. Pero el término "altermoderno", al contrario que la "estética relacional" de Bourriaud, que tuvo un gran impacto en las artes plásticas y los estudios curatoriales durante los primeros cinco años del siglo XXI, y que pareció ser capaz de reflejar algunos de los elementos específicos que mostraban las obras de arte del momento, ahora resulta poco convincente y bastante artificial. Por ejemplo, en su ensayo para el catálogo el autor presta gran atención al nomadismo, pero no menciona en ningún momento los textos de Deleuze y Guattari sobre este tema, a pesar de que han sido analizados exhaustivamente en relación con las prácticas artísticas, al menos desde los años 90. También encontramos omisiones similares en relación con las actuales fuentes teóricas sobre la globalización y los modernismos alternativos.

La Tate Triennial es una plataforma particularmente poco acertada para una exposición centrada en los diálogos, ya que en un principio se enfocó como una visión global del arte contemporáneo británico. Sin embargo, en favor de Bourriaud hay que decir que ha logrado superar esta limitación, reuniendo a 28 artistas de los cuales sólo un tercio nacieron y crecieron en Gran Bretaña. Esto le ha permitido incluir obras tan dispares como la instalación *Line of Control* [Línea de control] (2008), de Subdoh Gupta, realizada con utensilios de cocina indios que forman una especie de hongo nuclear, perfecto para una bienal (o trienal), o la pieza desmaterializada de Louis Gréaud, *Tremors Forever (Frequency of an Image, White Edit)* [Temblores para siempre (Frecuencia de una imagen, edición blanca)] (2008), que consiste en las ondas cerebrales del artista traducidas a impulsos eléctricos que activan pequeños vibradores insertados en el espacio arquitectónico.

La trienal contenía una serie de obras absolutamente refrescantes, por ejemplo, la fascinación irresistible de la videoinstalación de Spartacus Chetwynd, *Hermitos Children* [Los niños de Hermitos] (2008), en la que se muestra una especie de serie de telebasura con elementos de pornografía blanda y de misterio, cuyo protagonista investiga un crimen sexual. La sensación de improvisación que transmite la cinta, junto a su sensibilidad post-punk, resulta extrañamente atractiva. Otro de los momentos álgidos de la muestra fue la inquietante serie de Lindsay Seers, un pseudo-documental autobiográfico titulado *Extramission 6 (Black Maria)* [Extramisión 6 (María negra)] (2009), en el que se puede observar cómo la artista se "convirtió" primero en una cámara y después en un proyector.

TACITA DEAN *The Russian Ending,* 2001. Cortesía: Tate Britain. Foto: Tate Photography

Sin embargo, *Altermodern* acaba por parecer simplemente un término con el que clasificar nuevas prácticas artísticas desde un punto de vista mercantil, y la muestra resultó tan institucionalizada, tan "de marca"–a consecuencia de la inclusión de "productos", como un manifiesto online, un fanzine y una lista de reproducción–, que fue incapaz de resistirse a la masificación, a raíz de la falta de una actitud curatorial que pudiese dotarla de algo "diferente".

9th Sharjah Biennial

SHARJAH
VARIOUS SPACES

The Poetic Drift

FILIPA OLIVEIRA

The United Arab Emirates (UAE) is made up of a federation of states immersed in a process of rapid changes which question the very identity of the country. If one were to define and analyse their current situation, the most outstanding characteristic would be nomadism. This concept is the starting point chosen for the 9th Sharjah Biennial. Eighteen years after it was first held, this year's Biennial is founded on a desire to re-interpret itself by joining the international movement which questions this type of shows. The 2009 edition began with an open request for projects and ideas by artists from the Middle East. Of the 500 proposals submitted, 24 were selected as the central axis for the event. Following the selection of those who were to take part in the production programme, Isabel Carlos, the curator of the visual section, expanded the list, so that it includes 58 artists, of which 34 were women. The Biennial created a hybrid model which connected and encouraged the local with relation to the global, achieving an authentic interaction with the Sharjah context, while remaining an important project at an international level. The central exhibition, entitled *Provisions for the Future,* is based on the idea of the search for happiness as one of the main motivations for the construction of the Emirates, as it is a sort of Utopian state in which anything still seems possible. The most direct consequence of this Utopian state is a position of dislocation, in a landscape in constant transformation, whether this is architectural, cultural, or linked to its inhabitants. Thus, the concept of drift is essential, to the extent that it may be the essence of the show; the drift between past and future, between different materials and forms of communications, between contexts and languages.

The ways of linking this event with the city of Sharjah were numerous and diverse, ranging from an examination of Indian immigrants, conducted in the powerful video-installation by he Danish artist Nikolaj Larsen, to the more museistic interventions shown at specific exhibition spaces. The best example of this was Karin Sander's ball, which travelled down the ramp which architecturally defines the central space of the Sharjah Museum. In the same way, and during the inauguration week, there were many moments of effective interaction with local society, in particular during the sonic electro-acoustic performance by Tarek Atoui, which took place in the central plaza of the Sharjah Museum, with the football field and drinking water fountain built by Maider López also being set in that same plaza.

In addition to a powerful, intelligent and sensible exhibition –with some absolutely extraordinary moments resulting from the installations by Lamia Joreige, Lara Favaretto, Narelle Jubelin and Sheela Gowda–, it is worth noting the Biennial's performance programme, entitled *Past of the Coming Days*, curated by Tarek Abou El Fetouh.

In an Emirate where there are already twenty theatre groups (the sheik himself writes plays), as well as very active associations and festivals, Abou El Fetouh successfully designed a programme which responded perfectly to the cultural landscape of the city, whilst simultaneously and incisively presenting performance as a post-medium. The frontiers between dance, theatre, conversations and situations were diluted in a poetic and shrewd way. The programme was so relevant that the Biennial's most important prize was awarded to the *wharfage* performance by the Indian CAMP collective, which, by means of the broadcast of a pirate radio station, told, in the first person, the stories of the sailors living in the Sharjah port.

N. S. HARSHA *Nations*, 2007. Courtesy: 9ª Bienal of Sharjah. Photo: Filipa Oliveira.

9ª Bienal de Sharjah

SHARJAH
VARIOS ESPACIOS

La deriva poética

FILIPA OLIVEIRA

Los Emiratos Árabes Unidos (EAU) conforman una federación de estados inmersos en un proceso de cambios vertiginosos que cuestionan la propia identidad del país. Si se quisiera definir y analizar su situación actual, la característica más destacable sería la de nomadismo. Este concepto es el punto de partida de la 9ª Bienal de Sharjah. Tras dieciocho años de historia, la bienal de este año decidió repensarse a sí misma sumándose al movimiento internacional que cuestiona este tipo muestras. La edición de 2009 comenzó con una convocatoria abierta de proyectos e ideas destinada a los artistas de Oriente Medio, recibiendo quinientas propuestas de las que se seleccionaron veinticuatro como eje principal de la bienal. Tras la selección de los participantes en el programa de producción, Isabel Carlos, comisaria del apartado visual, completó la lista hasta cincuenta y ocho artistas participantes, de los cuales treinta y cuatro eran mujeres. La bienal creó un modelo híbrido que conectaba y potenciaba lo local en relación a lo global, logrando una verdadera interacción con el contexto de Sharjah, sin dejar de ser un proyecto importante en términos internacionales. La exposición central, denominada *Provisions for the Future,* se basa en la idea de la búsqueda de la felicidad como una de las motivaciones principales para la construcción de los Emiratos, por ser una especie de estado utópico donde todo aún puede ser posible. La consecuencia más directa de ese estado utópico es un estado en dislocación porque supone un paisaje en constante cambio, bien sea arquitectónico, cultural o de sus habitantes. Así, el concepto de deriva es imprescindible suponiendo, tal vez, la esencia de la muestra. Deriva entre pasado y futuro, entre diferentes materiales y medios de comunicación, entre contextos y lenguas.

Las formas de vincular este encuentro con la ciudad de Sharjah fueron muchas y muy diversas. Desde una reflexión sobre los inmigrantes de la India en la poderosa videoinstalación del artista danés Nikolaj Larsen, a las operaciones con un cariz más museístico que se mostraban en espacios expositivos específicos. El mejor ejemplo de ello fue la bola de Karin Sander recorriendo la rampa que define arquitectónicamente el espacio central del Museo Sharjah. De igual modo, y durante la semana de inauguración, se sucedieron momentos de interacción efectiva con la sociedad local. En especial durante la performance electro-acústica y escultura sonora de Tarek Atoui realizada en la plaza central del Museo de Sharjah, o con el campo de fútbol y la fuente de agua potable (la única en toda la ciudad) que Maider López mostró en esa misma plaza.

Además de una fuerte, inteligente y sensible exposición –con algunos momentos absolutamente extraordinarios provocados por las instalaciones de Lamia Joreige, Lara Favaretto, Narelle Jubelin y Sheela Gowda–, el programa de performances titulado *Past of the coming days* y comisariado por Tarek Abou El Fetouh merece una mención especial.

En un Emirato donde ya existen veinte grupos de teatro (el propio jeque escribe obras), con asociaciones y festivales muy activos, Abou El Fetouh consiguió crear un programa que respondía al paisaje cultural de la ciudad planteando al mismo tiempo, y de forma incisiva, la performance como un post-medium. Las fronteras se diluyeron entre la danza, el teatro, las conversaciones y las situaciones de manera poética y sagaz. La programación fue tan relevante que el premio más importante de la bienal recayó en la performance *Wharfage* del colectivo indio CAMP que a través de la retransmisión de una emisora de radio pirata contaba en primera persona las historias de los marineros que viven en el puerto de Sharjah.

CAMP: SHAINA ANAND, NIDA GHOUSE, HAKIMUDDIN LILYAWALA AND ASHOK SUKUMARRAN *Wharfage,* 2009.
Cortesía: 9ª Bienal de Sharjah. Foto: Filipa Oliveira.

BLEDA Y ROSA: The Room of Time

SEVILLE
CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO (CAAC)

ALICIA MURRÍA

This exhibition by Bleda y Rosa at the CAAC has coincided with the decision, by Spain's Ministry for Culture, to award them the Premio Nacional de Fotografía. María Bleda (Castellón, 1969) and José María Rosa (Albacete,1970), who have conducted their entire career as a partnership, truly deserve this prize, which has almost always been awarded to older artists, in recognition of their work, which, from a classicist, or perhaps orthodox, perspective, has been impeccably produced, and has found a way to intelligently renew the photographic event, an issue which at this point is undeniably complex.

The walls of the Iglesia de San Bruno and its vestry, the Capilla de la Magdalena, spaces now separated from worship thanks to the Desamortización de Mendizábal (sale of church lands), as well as two rooms near the Patio Prioral of the Cartuja, in Seville, which make up the historical section of the CAAC, are home to the images by Bleda y Rosa, with some of their least well-known series: *Estancias* [Rooms], *Memoriales* [Memorials],*Corporaciones* [Corporations], and *Tipologías* [Typologies]

History, time and human traces are territories under constant exploration by these artists; now, in an essential way, these four formal groups are centred on architecture, establishing a dialogue between the past and the present. The first of these series, *Estancias*, shows historical spaces full of symbolic meaning, conveying intimate evocations, not just because the artists pause on fragments and details, but because they speak about those who lived in these spaces.

With *Tipologías* they explore a more documentary dimension of spaces which share elements in terms of their forms and functions, and which have now been mostly turned into museums.

Berlin is at the centre of *Memoriales*, a specially commissioned work which initially seemed somewhat different from their large-scale series, but which now, however, can be interpreted as a chapter which fits perfectly with the rest of their career. It explores the traces of the traumatic history of this city and the monumentalisation of memory

Lastly, *Corporaciones*, another commission –by the Telefónica company, this time– brought about a reflection regarding productivity; the new headquarters of the company which is still not in use and awaits its future inhabitants, the staff working for the multinational corporation, is joined, in the images by Bleda y Rosa, by the old and emblematic headquarters on the Madrid Gran Vía; and, as in on other occasions, the texts about the events, about life, lend a new dimension to the work, functioning as catalysts and adding eloquence and emotion to each photograph.

To round off the exhibition, which will travel to Salamanca after its stint in Seville, an extensive catalogue has been produced, covering, in great detail, the work of Bleda y Rosa. This magnificent publication has been overseen by Alberto Martín, the curator of the show, which has been carefully set up, establishing a perfect dialogue between the walls of the old Cartuja and each of the images.

Arquitecturas, estancias. Madinat al-Zahara, 2004. Salón Rico I. Courtesy: CAAC.

BLEDA Y ROSA: Estancia del tiempo

SEVILLA
CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO (CAAC)

ALICIA MURRÍA

Esta exposición que presenta el CAAC ha coincidido en el tiempo con la concesión del Premio Nacional de Fotografía, que otorga el Ministerio de Cultura de España, a estos dos artistas que han desarrollado toda su trayectoria en común. María Bleda (Castellón, 1969) y José María Rosa (Albacete,1970) merecían este premio, que casi siempre ha recaído en artistas de mayor edad, por un trabajo que, desde un llamémosle clasicismo u ortodoxia, de impecable factura, ha sabido renovar de manera muy inteligente el hecho fotográfico, cuestión que a estas alturas resulta una tarea harto difícil.

Los muros de la Iglesia de San Bruno y su sacristía, la Capilla de la Magdalena, lugares al margen del culto gracias a la Desamortización de Mendizábal, y dos salas en torno al Patio Prioral de la Cartuja de Sevilla, que constituyen la parte monumental del CAAC, acogen las imágenes de Bleda y Rosa a través de algunas de las series menos conocidas de estos artistas: *Estancias*, *Memoriales*, *Corporaciones* y *Tipologías*.

Historia, tiempo e impronta humana son territorios de continuo explorados por ellos; ahora, de manera esencial, estas cuatro vías o agrupaciones formales se centran en la arquitectura, y lo hacen estableciendo un diálogo entre el pasado y el presente. La primera de estas series, *Estancias*, reúne espacios monumentales cargados de simbología transmitiendo a la vez unas resonancias intimistas, no sólo por que se detienen en fragmentos y detalles sino porque hablan, a través de la evocación, de los seres que los habitaron. Con *Tipologías* desarrollan una dimensión más estrictamente documental a través de espacios que cuentan con aspectos comunes en sus formas y usos, y que hoy en gran medida se han museificado. Berlín es la ciudad que centra *Memoriales*, un trabajo específico que en principio parecía quedar al margen de las grandes series y que ahora se lee, sin embargo, como un capítulo perfectamente integrado en el conjunto de su trayectoria: las huellas de la traumática historia de la ciudad y la monumentalización de la memoria. Por último, *Corporaciones*, también un encargo concreto –en este caso de la empresa Telefónica– constituye el arranque de una reflexión en torno a la productividad; la nueva sede de la empresa que aparece todavía deshabitada y a la espera de sus futuros moradores, los empleados de la multinacional, convive en las imágenes de Bleda y Rosa con la antigua y emblemática sede de la Gran Vía madrileña; y, como en otras ocasiones, son los textos relativos a los acontecimientos, a la vida, lo que redimensiona y cumple una función activadora, añadiendo una carga suplementaria de elocuencia y de emoción a cada fotografía.

Como complemento de la muestra, que se exhibirá a continuación en la Universidad de Salamanca, se ha editado un amplio catálogo que repasa de manera pormenorizada la producción de Bleda y Rosa, una magnífica publicación que ha dirigido Alberto Martín, comisario también de esta exposición que cuenta con un cuidado montaje, donde dialogan a la perfección los muros de la antigua Cartuja con cada una de la imágenes.

Arquitecturas, estancias. Cnossos, 2001. Cortesía: CAAC.

DAVID LAMELAS

GRANADA
CENTRO JOSÉ GUERRERO

In Place of Cinema (or the Upheavals at the Centro Guerrero)

IÑAKI ESTELLA

When Benjamin Buchloh spoke about the influence of David Lamelas (Buenos Aires, 1946) in the conceptual context of the 1960s and 1970s he was unable to hide his amazement at the fact that an artist from the fringes could have left such a profound mark. For some time now the different reviews of contemporary Latin American art have been making its importance clear by giving prominence to indirect histories which involve a review of concepts that oust all formalism to show the political and social base from which the artistic practice emerges. In the case of Argentina, this oft-mentioned tautological dematerialisation cannot be conceived as an aesthetic achievement but as a process of concealment that results in historical oblivion.

Lamelas emerged from the Instituto Di Tella in the 1960s carrying out work that could be set within minimalist theatricality. As early as 1968 he was selected for the Venice Biennial with his work *Oficina de información de la guerra del Vietnam en tres niveles: imagen visual, texto y sonido* [Office for Information on the Vietnam War in Three Levels: Visual Image, Text and Sound] which fascinated Broodthaers himself. From this time on his work began to explore the field of films, which he viewed from linguistic and temporal parameters which brought him closer to conceptual art, something that took place at the same time as his constant travelling to London and Los Angeles, among other cities. This audiovisual derivation, whose premises were explored in some prior works, is the object of this exhibition, which is important for the process of critical archaeology of the *black cube* that it reveals, currently the central problem of the "cultural audiovisualization" process. The visit gives us a clear image of what were Lamelas's early motives when he entered the world of films, namely the analysis of the temporary nature and the material insignificance of the image. This also allowed him to produce a series of works that reflected on the exhibition space and its relationship with the social and media setting in which art institutions are placed. In the 1980s he made a series of dramatized documentaries in which he was sarcastic about the clichés that pinned down emerging subjectivity in the social space (the Latin American, the Arab, the assumed glamorous activism of the rocker).

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

The fact that these works can take place as much in regulated television, the original destiny of some of them, as in art institutions, is a good sign of Lamelas's capacity for delocalization. They are also a bidirectional criticism of performance and avant-garde production, which reaffirm that quality of finding oneself in no-man's land.

Both the object of this exhibition and the viewing of the works and their obsolete machinery force us to reflect on the task carried out by the Centro Guerrero, now that local government is trying to lateralise its role and threaten its existence, leading political aspirations to appear as an irremediable fate. As we wait to see how these complex schemes turn out, we should not forget the enormous effort made by this institution, involving those who work there and in that area, expanding its role as an artist's museum by introducing contemporary debates and problems. The situation clearly shows, for the umpteenth time, the idea of culture as property, on the side of power. We hope that this process will not result in the anaesthesia desired by some.

DAVID LAMELAS

GRANADA
CENTRO JOSÉ GUERRERO

En lugar del cine (o las convulsiones del Centro Guerrero)

IÑAKI ESTELLA

Cuando Benjamin Buchloh hablaba de la influencia de Lamelas (Buenos Aires, 1946) en el contexto conceptual de los 60 y 70 era incapaz de ocultar su asombro por el hecho de que un artista procedente de la periferia pudiera haber dejado tan profunda señal. Desde hace tiempo que las diversas revisiones del arte latinoamericano contemporáneo están dejando claro la importancia que éste tiene al dar protagonismo a historias lateralizadas que implican una revisión de conceptos que desaloja todo formalismo para mostrar el basamento político y social del que surge la práctica artística. En el caso de Argentina, la tan manida desmaterialización tautológica no se puede concebir como logro estético sino como un proceso de ocultamiento que desemboca en el olvido histórico.

Lamelas surge en el contexto del Instituto Di Tella en los años 60 realizando una labor que se puede enmarcar dentro de la teatralización minimalista. Ya en el 68 fue seleccionado para la Bienal de Venecia con su obra *Oficina de información de la guerra del Vietnam en tres niveles: imagen visual, texto y sonido* que fascinó al propio Broodthaers. A partir de ese momento su obra comenzó a desarrollarse en el ámbito de la cinematografía que concebía bajo parámetros lingüísticos y temporales que le acercaron al conceptual, algo que se produjo a la par que un constante desplazamiento geográfico, a Londres y Los Ángeles entre otras ciudades. Esa derivación audiovisual, cuyos presupuestos se encuentran antecedidos en algunas obras, supone el objeto de esta exposición, lo cual resulta importante por el proceso de arqueología crítica que expone del *cubo negro*, en la actualidad problema central del proceso de "audiovisualización cultural". La visita nos da una clara imagen de que, para Lamelas, el análisis de la temporalidad y la insignificancia material de la imagen fueron las primeras motivaciones a la hora de introducirse en el cine. Esto también le permitió realizar una serie de obras que reflexionaban sobre el espacio expositivo y sus relaciones con el entorno social y mediático en el que se insertan las instituciones de arte. Ya en los 80 realizó una serie de documentales ficcionados en los que se ironizaba sobre los clichés que absolutizaban las subjetividades emergentes en el espacio social (el latino, el árabe, el supuesto activismo glamuroso del rockero). Que estas obras puedan tener su lugar tanto en la televisión normativizada, destino original de algunas de ellas, como en la institución artística es una buena muestra de la capacidad de deslocalización ejercida por Lamelas. También suponen una crítica bidireccional, hacia el espectáculo y la producción vanguardista, que reafirman esa cualidad de encontrarse en tierra de nadie.

Tanto el objeto de esta exposición como el visionado de las obras y de su obsoleta maquinaria obligan a reflexionar sobre la labor que el Centro Guerrero ha desarrollado, ahora que el gobierno local pretende lateralizar su papel y amenazar su existencia haciendo que la voluntad política se presente como destino irremediable. A la espera de ver en lo que desembocan estos tejemanejes, no deberíamos olvidarnos del enorme esfuerzo que esta institución ha realizado involucrando a los que allí trabajan y a su entorno, expandiendo su papel de museo de artista al introducir los debates y problemas de la contemporaneidad. La situación hace evidente, por enésima vez, la concepción de la cultura como propiedad por parte del poder. Esperemos que este proceso no desemboque en la anestesia deseada por algunos.

Film Script (Manipulation of Meaning), 1972. Fotograma. Proyección monocanal en 16 mm.
Cortesía: Sprüth Magers, Berlín - Londres y Centro José Guerrero.

EVA LOOTZ: Mundo. Seco. Benamor. Amarga

MURCIA
SALA VERÓNICAS

Building a Climate

PEDRO MEDINA

Mundo. Seco. Benamor. Amarga, 2009. Courtesy: Murcia Cultural and the artist.

Since 2005, Eva Lootz has been working on the project *Hidrografías* [Hydrographies], in which she recreates the universe revolving around the rivers of the Iberian peninsula. This work-in-progress has taken a range of forms, as could be observed in *Paisajes hidráulicos* [Hydraulic Landscapes], on display in Santiago de Compostela, and in *El río es una lengua muda* [The River is a Mute Language], shown during the presentation of *Lo visible es un metal inestable* [The Visible is an Unstable Metal].

Now, the Sala Verónicas, in Murcia, is re-opening with *Mundo. Seco. Benamor. Amarga* [World. Dry. Benamor. Bitter], an installation offering a unique map of the Segura basin through the names of its watercourses. In this way, she creates an arboreal landscape in which the river basins are presented as a network combining landscape and language.

The installation's 35 names appear locked in coolers, which used to be used to preserve food and are now shown as landmarks in which the word "Segura" is the only one to be repeated, marking the end of a journey whose destination is the "Amarga" basin.

These are not only words, projecting the light like glow-worms caged in the night of the room, but, rather, their semantic value is very noticeable, particularly as a link which connects the viewer with his geographic and cultural area –even if he does not fully recognise every reference–, making him aware, through an archaeology which reveals the strata of time, of the lasting nature of names of Roman and Arab origin, as well as any of the countless languages which have populated Murcia until the present day.

In this way, it becomes obvious that, in this context, a name is no more than a place where concrete elements and feelings lay their roots. They are the landmarks of a history which establishes a habitat, a climate, thanks as well to an atmospheric disposition in which everything points toward the Segura river and the video *Mil veces, sin importarle el tiempo…,* [A Thousand Times, Not Caring About Time…], which is accompanied by the sounds of the rivers, and above all, the polyglot voice of Eva Lootz, which, together, submerge the viewer in the narrative with the aim of intensifying the installation's atmospheric nature.

Lastly, the artist has ensured the show is set in the ideal conditions for perception so that the viewer also feels part of this story, as though he is inside it and not facing it from the outside. This gives rise to an encounter in which past and present are illuminated with meaning, allowing people to be the ones to judge history, and not the other way round, as advocated by Hegel.

But this interpretation of *Mundo. Seco. Benamor. Amarga,* understood in its own context, carries a threat: that the work will be identified with Spain's diatribe regarding water and the policies revolving around its use and distribution, which has had Murcia as one of the protagonists of a situation seen only in terms of conflict.

Beyond these interpretations we find a piece which aspires to transcend the instrumentalisation of any discourse revolving around water, focusing instead on the creation of a special climate which references the development of a common history. The truth is that, in this "liquid" era –as Zygmunt Bauman likes to call the realities of our world– this exhibition proposes a brief caesura, a suspension of time, of the incessant change –as was predicted by Heraclitus–, in which the elusive and contingent do not despair in the face of the impossibility of the definite. Lastly, we discover that the act of naming can save, and that it establishes an intimate connection with a narrative to which the viewer feels close.

EVA LOOTZ: Mundo. Seco. Benamor. Amarga

MURCIA
SALA VERÓNICAS

Construir un clima

PEDRO MEDINA

Desde 2005 Eva Lootz viene trabajando en el proyecto *Hidrografías,* donde recrea el universo en torno a los ríos de la Península Ibérica. Esta obra *in progress* ha conocido distintas formas, como se pudo apreciar en *Paisajes hidráulicos,* en Santiago de Compostela, o en *El río es una lengua muda,* durante la presentación de *Lo visible es un metal inestable.*

Ahora la reapertura de la Sala Verónicas en Murcia acoge *Mundo. Seco. Benamor. Amarga,* una instalación que ofrece un particular mapa de la cuenca del Segura a través de los nombres de los cursos de agua que la configuran. Se crea así un paisaje arbóreo donde las cuencas de los ríos se conciben como una red que aúna territorio y lenguaje.

Estos treinta y cinco nombres aparecen encerrados en fresqueras, contenedores utilizados antaño para la conservación de los alimentos, que ahora se muestran como hitos donde la palabra "Segura" es la única que se repite, marcando el final de un periplo cuyo opuesto es la cuenca "Amarga". Éstas no son solamente palabras que proyectan su luz como luciérnagas enjauladas en la noche de la sala, sino que su valor semántico está muy presente, principalmente como vínculo que sitúa al espectador con su zona geográfica y cultural –aunque no reconozca plenamente todas las referencias–, siendo consciente, a través de una arqueología que desvela estratos de tiempo, de la pervivencia de los nombres romanos, árabes y el sinfín de lenguas que han poblado Murcia hasta nuestros días.

De esta manera, se hace evidente cómo en este contexto el nombre no es más que una base donde echan sus raíces los elementos concretos y los sentimientos. Son hitos de una historia que establece un hábitat, un clima, gracias también a una disposición atmosférica donde todo apunta al Segura y al vídeo *Mil veces, sin importarle el tiempo…,* al que acompañan los ruidos de los ríos y, sobre todo la voz políglota de Eva Lootz, que sumergen al espectador en el relato con el objetivo de potenciar el carácter de ambiente de esta instalación.

Finalmente es apreciable cómo se dan las condiciones ideales de percepción para que el espectador también se sienta parte de esta historia, dentro de la misma y no frente a ella, como si le fuera ajena. Se produce entonces un encuentro donde pasado y presente se iluminan de sentido, siendo las personas quienes juzgan la historia y no la historia quien juzga a las personas, como defendía Hegel.

Pero esta lectura de *Mundo. Seco. Benamor. Amarga,* precisamente entendida en su contexto, entraña un peligro: su identificación con la diatriba española sobre el agua y las políticas en torno a su uso y su reparto, que ha tenido a Murcia como una de las protagonistas de un escenario entendido como conflicto.

Por encima de estas interpretaciones está una obra que tiene unas miras allende la instrumentalización de todos los discursos que tengan al agua como centro, predominando la creación de un clima especial que nos remite a la evolución de una historia común. Y es que en una época "líquida" –como Zygmunt Bauman gusta llamar a las realidades de nuestro mundo– esta exposición propone una leve cesura, una suspensión del tiempo, del incesante cambio –que ya anunció Heráclito–, donde lo esquivo y lo contingente no desesperan ante la imposibilidad de lo definitivo. Finalmente, descubrimos que el nombrar salva, y mediante este acto se establece una conexión íntima con un relato que el espectador siente cercano.

Vista general de la exposición. Cortesía de la artista y Murcia Cultural.

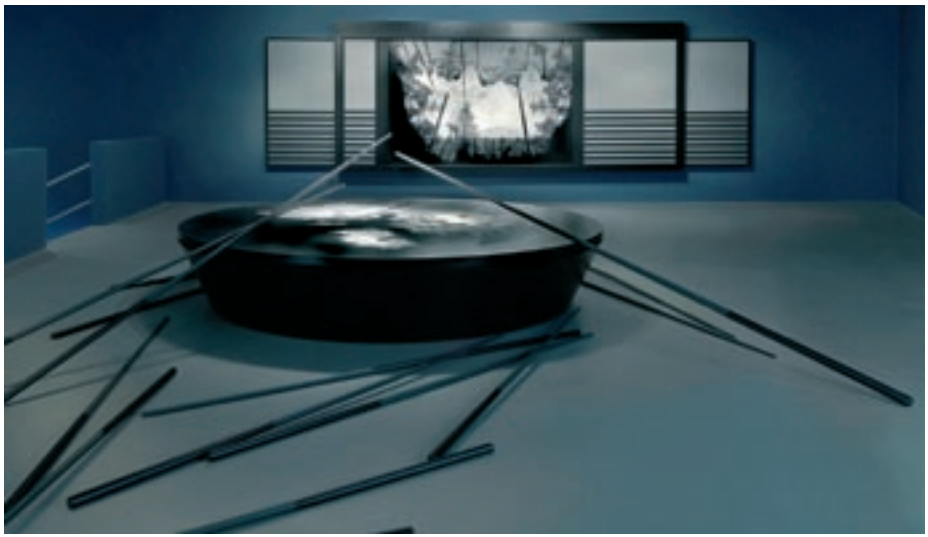
YEHUDIT SASPORTAS: The Clearing of the Unseen

SALAMANCA
DOMUS ARTIUM (DA2)

The Sinister Disquiet of Border Places

SEMA D'ACOSTA

Quintessencial Romanticism was a way of approaching and experiencing nature; a way of prioritising individual –exacerbated, impetuous– emotion in detriment of reason and established rules. It brought about a rupture with classicism, which the Enlightenment had driven to a paroxysm of scientificism, and an attempt to discover new instinctive paths which were less vehement and not as deeply-rooted. Tragic endings, dramatic settings, darkness, lugubrious views and gloomy motivations all appear as free interpretations of human passions, in subjective scenes which allow imagination and emotion to flow.



The Guardian of the Threshold, 2007. Courtesy of Sommer Contemporary Art Gallery and Eigen+Art Leipzig.

The work by the young Israeli artist Yehudit Sasportas (Ashdod, 1969) includes many elements taken from this excessive sensibility, a uniqueness which she presents in utopian settings drenched in a sinister disquiet. Her work is complex, cryptic and inscrutable at first sight. Her panoramic images are convoluted and the orography of her landscapes is constructed by means of a complicated hybridisation of languages, a mixture of codes which function on the same level –but from different perceptive positions– in each piece.

When carefully observed, the images are revealed to be bordering places, strange frontiers on a marshy edge, in an inhospitable landscape, whose ghostly shapes are reflected on the water. This spectacular effect causes confusion and warns us against simulation thanks to a cunning manoeuvre which combines illusion and reality. The installation *Ghardy Local Voices*, the only site-specific intervention this artist has produced for DA2, is a good example of this. Its six projections, which are shown in a darkened room, coincide with an absorbing atmosphere which combines the poetic and the mysterious. These mournful settings –sombre trees, impenetrable foliage, barren landscapes–, are repeated throughout her prolonged panels, in compositions which go beyond the two-dimensional (the strips which lean against them also seem to be sketched in the paintings), in order to produce an expanded and ambiguous piece. She produces nihilistic and godless landscapes, which, although they are not quite apocalyptic, can be interpreted as pessimistic. In order to increase the strangeness of the scenes, she includes a series of invisible internal implosions which give rise to concentric orbits which resemble aquatic waves produced by some sort of unknown vibration. A geometric form, the circle, which she also uses for the two revolving disks which make up the disturbing audiovisual piece which welcomes visitors to the show.

These uncertain places, often drawn with black ink, somehow evoke the eastern concern for genre. However, while in Japanese paintings we observe a search for harmony, based on Shintoist premises, in the work by the Israeli artist all is hopelessness and confusion; gloomy spots, sometimes over-elaborate, in which it feels as though threatening and invisible elements are lying in wait. These problematic landscapes can be linked to the artist's personal circumstances, as she comes from a country in turmoil, defined by a constant tension (which is intangible and indefinable yet manifestly real); an anguish which, drop by drop, never ceases to be a burden on the daily lives of its inhabitants.

Sasportas' first solo exhibition in Spain includes a large part of the installation she presented two years ago, at the Venice Biennial, a work enigmatically entitled *Guardians of the Threshold,* which occupies a large room in the museum. In this space, tensions are revealed in a careful disorder, maintaining suspense in a setting where we can perceive that something has happened, even if we cannot understand it. We feel as though we are walking into the instant just after an event, a state of alert in which we eagerly attempt to guess what has just taken place.

YEHUDIT SASPORTAS
The Clearing of the Unseen

SALAMANCA.
DOMUS ARTIUM (DA2)

La siniestra inquietud de los lugares limítrofes

SEMA D'ACOSTA

El Romanticismo, quintaesenciado, era un modo de enfrentarse y sentir la naturaleza; una manera de priorizar la emoción individual –exacerbada, arrebatada– frente a la razón y las normas establecidas. Significaba romper con el clasicismo, llevado al paroxismo cientificista por la Ilustración, y descubrir nuevas vías instintivas más vehementes y menos asentadas. Los finales trágicos, los ambientes dramáticos, la oscuridad, las vistas lúgubres y las motivaciones tétricas van a aparecer como interpretaciones libres de las pasiones humanas, escenarios subjetivados que dejan fluir la imaginación y los afectos. Precisamente los trabajos de la joven israelí Yehudit Sasportas (Ashdod, 1969) encadenan muchos aspectos de esta sensibilidad excesiva, una singularidad que reúne en escenarios utópicos de una siniestra inquietud. Su obra es compleja, críptica e inescrutable en una primera impresión. Sus panorámicas son obtusas y la orografía de sus paisajes se construye con una enrevesada hibridación de lenguajes, una mezcla de códigos que actúan a idéntico nivel –pero desde diferentes posiciones perceptivas– en una misma pieza.

Observadas con atención, se descubre que lo que representan sus imágenes son lugares límite, bordes extraños de una orilla pantanosa, de una tierra inhóspita, que reflejan formas fantasmagóricas en el agua. Un efecto especular que crea confusión y nos previene contra la simulación en una perspicaz maniobra que combina ilusión y realidad. La instalación *Ghardy Local Voices*, la única intervención *site specific* que ha realizado la artista para el DA2, es un buen ejemplo de ello. Las seis proyecciones, que se muestran dentro de una habitación en penumbra, conciben una envolvente atmósfera que conjuga lo lírico con lo misterioso. Estas apariencias luctuosas –árboles sombríos, follajes impenetrables, terrenos yermos–, se van a repetir a lo largo de sus prolongados paneles, composiciones que van más allá de la bidimensionalidad (los listones que se apoyan sobre ellos también aparecen esbozados en las pinturas), para concebir una obra expandida y ambigua. Un entorno nihilista, descreído, que no llega a ser apocalíptico pero que sí puede ser entendido como pesimista. Para potenciar el extrañamiento, invisibles implosiones internas desarrollan órbitas concéntricas dentro de los trabajos como si fuesen ondas acuáticas producidas por alguna vibración desconocida. Se trata de una forma geométrica, la circular, que también toma los dos discos giratorios que componen la turbadora pieza audiovisual que recibe al visitante al entrar en la muestra.

Estos lugares inciertos, realizados en muchos casos con tinta negra, evocan de algún modo la preocupación oriental por el género. Pero si en las pinturas japonesas encontramos una búsqueda de la armonía basada en planteamientos sintoístas, en la artista hebrea todo es desazón y desconcierto; parajes tenebrosos, algunos excesivamente recargados, donde parece que se ocultan elementos acechantes e invisibles. Territorios problemáticos que pueden relacionarse con las circunstancias personales de la creadora, alguien que procede de un país en conflicto marcado por una tensión continuada (incorpórea e indefinible pero manifiestamente presente); angustia que gota a gota y de manera soterrada lastra la vida cotidiana de sus habitantes.

La primera exposición individual en España de Sasportas también exhibe una parte significativa de la instalación que presentó hace dos años en la anterior Bienal de Venecia, un trabajo denominado enigmáticamente *Los Guardianes del Umbral* que ocupa una amplia sala del museo. En este espacio las tensiones se revelan con un cuidado desorden, manteniendo en vilo una zona de riesgo donde percibimos que ha acontecido algo que escapa a nuestro entendimiento. Tenemos la sensación de hallarnos en el momento justo después de un suceso, una situación de alerta que nos mantiene expectantes mientras intentamos dirimir qué ha ocurrido allí.

Liquid Desert-Night Scene, 2005.
Cortesía: Sommer Contemporary Art Gallery and Eigen+Art Leipzig.

ELMGREEN & DRAGSET: Trying to Remember What We Once Wanted to Forget

LEÓN
MUSAC

Wishes, Memories and Afternoon Parties

SEMA D'ACOSTA

The artistic duo formed by the Dane Michael Elmgreen (Copenhagen, 1961) and the Norwegian Ingar Dragset (Trondheim, 1969) is one of the best-known creative partnerships in today's art scene. In fact, for the first time at the Venice Biennial, these two artists will jointly direct the pavilions of their respective countries, which will be set up side by side and will present a shared project entitled *The Collectors*. Although it has been a few years since they stopped being in a relationship, their mutual understanding and closeness allows them to continue to work together as a de facto couple, impervious to any personal quarrels.

Marriage, 2004. Courtesy: MUSAC and Galleri Nicolai Wallner. Photo: Anders Sune Berg.

The exhibition by these Scandinavian artists at the MUSAC (a museum whose unique characteristics—it is active, animated and participative-- suit them perfectly) is made up a large group of independent installations which take the form of simple white houses, minimal architectures in which unusual or day- to-day events take place, in a series of disorganised recollections which are linked to memory and its changing possibilities. They convey diffuse and imprecise evocations, which do not attempt to be all-encompassing or representative, but simply to create emotional landscapes which encourage us to give in to a suggestive experience. Each of the chapters, linked by a strange and repressed desire which seems more poetic than conceptual, more intuitive than rational, is a self-concluding micro-story with no narrative intent. Nothing happens before or after; they are instants stopped in time, discovered suddenly, which reveal familiar situations (for example, a hotel corridor), or implausible scenes (a luxury room with a couple of useless fireplaces). Intimate places which are connected with stories which we come across without meaning to, which make us question the blurred line which separates the private (our own) and the public (everyone else's) realms. These psychological spaces –both the personal and the collective– are defined by a series of behaviour patterns, which have been assimilated by culture and are undergoing noticeable changes.

In the works by Elmgreen & Dragset there exists a constant duality, which can be observed in many of their pieces. This duplicity is best expressed in *Marriage*, a piece made up of two sinks whose drainage pipes are intertwined in a twisted conduit which renders both sinks useless. This successful metaphor speaks of the impossibility of relationships when couples, instead of helping, hinder, one another; when, instead of promoting collaborative aims, they mutually harm each other as a result of an impossible compatibility. In another of the projects, we see an overloaded photographic compilation; an accumulation of experiences connected to personal memory which become intermingled with collective memory, in which one's own identity is lost in the personality of the group. Trivial images which reflect a specific urban sub-culture, the homosexual community, whose bonds are strengthened as a result of the certainty of the existence of others. The identity of the individual is thus defined by membership in social groups, a sense of plurality which organises and defends this identity. The same thing can be observed in the installation on the patio, where the remains of a (real) party have been transformed into artistic fragments which perpetuate the memory of the shared moment.

Although it could be said that the current work of the Nordic partnership is more serious than some of their past projects, humour still crops up in certain details. It is more subtle now, concealed in the pattern of the work. It is enough to observe the portable fridge they have placed at the entrance to the exhibition, whose aim is to puzzle visitors, to alert them to reality and its reverse, to the credible and the established.

ELMGREEN & DRAGSET: Trying to Remember What We Once Wanted to Forget

LEÓN
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE CASTILLA Y LEÓN (MUSAC)

Deseo, recuerdos y fiestas a media tarde

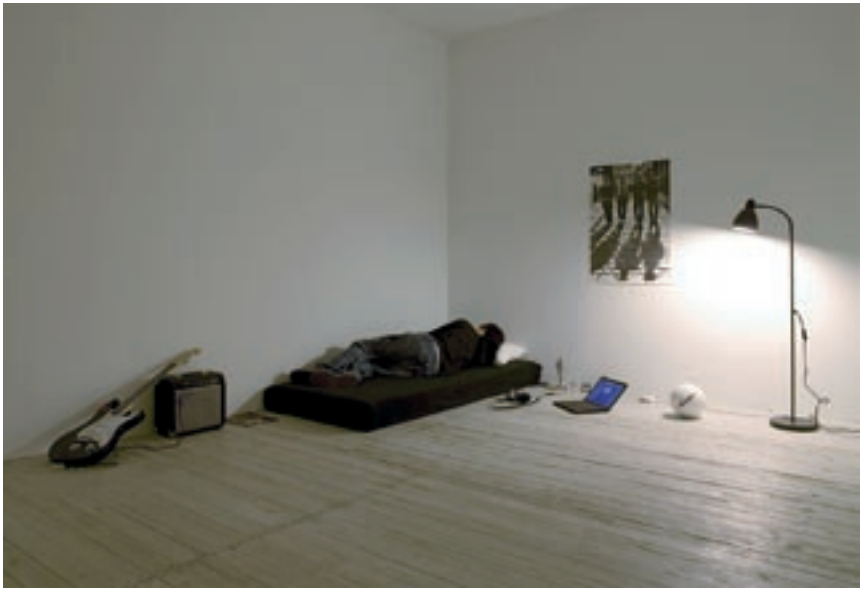
SEMA D'ACOSTA

El tándem formado por el danés Michael Elmgreen (Copenhague, 1961) y el noruego Ingar Dragset (Trondheim, 1969) es uno de los dúos creativos con mayor alcance del panorama artístico actual. De hecho, en un acontecimiento inusual, por primera vez dos personas dirigirán al alimón los pabellones de sus respectivos países en la Bienal de Venecia, sendos espacios contiguos que presentarán un proyecto común denominado *Los coleccionistas*. Aunque ya hace unos años que dejaron de ser pareja sentimental, apoyados en su complicidad y buen entendimiento, siguen siendo pareja de *facto*; una convivencia que posibilita que el sentido de su trabajo no se resienta resquebrajado por las desavenencias afectivas.

La exposición que los artistas escandinavos exhiben en el MUSAC (un museo cuya particular idiosincrasia –activa, animada, participativa– les viene como anillo al dedo) reúne un conjunto amplio de instalaciones independientes que toman la forma de sencillas casas blancas, arquitecturas mínimas donde transcurren episodios insólitos o cotidianos, una serie de recuerdos desordenados que tienen que ver con la memoria y sus cambiantes posibilidades. Evocaciones difusas, imprecisas, que no pretenden ser íntegras ni representativas, sólo intentan crear ámbitos emotivos que nos inciten a una experiencia sugerente. Cada uno de los capítulos, engarzados por un extraño deseo contenido que resulta más poético que conceptual, más intuitivo que razonado, es un microrrelato autoconclusivo sin intención narrativa. Nada ocurre antes ni después, son instantes detenidos, descubiertos de repente, que nos revelan situaciones familiares, un pasillo de hotel por ejemplo; o inverosímiles, un lujoso salón con un par de chimeneas inservibles. Lugares íntimos que tienen que ver con historias que no nos pertenecen, situaciones ajenas en las que nos entrometemos sin querer, que nos hacen dudar sobre la borrosa línea que separa el ámbito privado (propio) y el público (de todos). Espacios psicológicos –tanto el personal como el colectivo– fijados por unos patrones de comportamiento, adquiridos culturalmente, que están sufriendo notables cambios en la actualidad.

En las obras de Elmgreen & Dragset existe una constante dualidad patente en muchas de sus piezas. Esta duplicidad tiene su expresión más conseguida en *Marriage*, dos lavabos cuyos desagües aparecen enlazados por un enrevesado conducto que inhabilita ambos recipientes. Una conseguida metáfora sobre la imposibilidad de las relaciones cuando las parejas, en vez de ayudarse, se entorpecen; cuando, en vez de potenciar objetivos de colaboración, se perjudican mutuamente por una imposible compatibilidad. En otra de las viviendas aparece una sobrecargada compilación fotográfica, un acúmulo de experiencias asociadas donde la memoria personal se confunde con la memoria colectiva, donde la identidad propia se inhibe en la personalidad del grupo. Imágenes triviales que son el reflejo de una subcultura urbana concreta, la homosexual, cuyos vínculos se potencian y fortalecen en la certidumbre de los demás. La identidad del individuo se define así por las pertenencias sociales, una pluralidad que la constituye y afirma. Igual ocurre con la instalación del patio, donde los restos de una fiesta (real) se han convertido en fragmentos artísticos que perpetúan la memoria del momento compartido.

Aunque puede tildarse el trabajo presente de la pareja nórdica de más serio que algunos de sus proyectos anteriores, el humor no deja de manifestarse en detalles puntuales. Ahora es más sutil, está más enhebrado. Basta observar la nevera portátil que han colocado a la entrada, un guiño extravagante irónicamente confuso, cuya intención no es otra que desconcertar al visitante; ponerlo en alerta sobre la realidad y su reverso, sobre lo creíble y lo establecido.



Virtual Romeo, 2007. Cortesía de los artistas y MUSAC. Foto: Anders Sune Berg.

INGO GIEZENDANNER

BURGOS
CENTRO DE ARTE CAJA BURGOS (CAB)

ALICIA MURRÍA

As if here were seeking a new language, set somewhere between graffiti—with its desire to cover and change walls—and comic books—with their well-defined strokes, which seem to have been drawn with Indian ink, but are in fact just black felt tip pen–, Ingo Giezendanner (Zurich, Switzerland, 1975) has invaded, with his unusual drawings, the walls of the so-called Nivel 1 room at the Centro de Arte Caja Burgos. The artist's clean penstroke, with no gradations and a uniform line, represents the real world in a disjointed and obsessive way, with a meticulousness which lends the images such realism that they make any urban space seem recognisable. The city itself is the true protagonist of his work: streets, windows, cars and traffic jams, facades, shops, skyscrapers, the trees in a square or park, the electrical cabling which criss-crosses an empty plot, avenues, petrol stations, bars and human anthills, all of which are shown in great detail.

This artist might be best described as a muralist, although any medium, any surface, is susceptible of becoming his chosen space for his torrential way of translating the day-to-day into art. However, he also uses video as a form of expression. His work is overwhelmingly detailed, showing even the tiniest elements of urban life. Ingo Giezendanner speaks of the contemporary world, of the day-to-day, of the city, with its speed, chaos and acceleration, and of each of its characteristics and nuances. The time has come for his murals to reflect the city of Burgos, its streets, squares and nooks and crannies. Here, as in all the other cities he has drawn, we find important and defining elements co-existing with the most banal details.

At first sight this work would seem to be a sort of festive celebration of the world which surrounds us, but this is only a first impression; a more careful look will convey another, less pleasing, perception, as if below this epidermis of ink lay a much more problematic world, an overwhelming and stifling sensation. It would seem that the artist has applied a playful and ironic perversity to reality.

The work by this Swiss muralist can function as a document, as a narrative by a traveller or a chronicler –from a time before the invention of the photographic camera–, who dispassionately writes in his journal everything he sees, without setting hierarchies, or paying more attention to certain elements in detriment of others, without introducing subjectivity, and without expressing an opinion regarding these human landscapes. In fact, the *GRR30: Urban Recording* catalogue, in which he has not included any texts, and which opens with a self-portrait of the artist holding his sketchbook and felt tip pen, is reminiscent of an entomologist's notebook, such is its desire to reflect each newly discovered landscape, as if it were a new species. Ultimately, however, his archive is revealed as something unsettling.

It is worth visiting Giezendanner's website (or GRR's, the shorter version of his name), to find out more about his creative process and his way of reflecting on the status of the image and representation.

General view of the exhibition, 2008. © Ingo Giezendanner and Pro Litteris. Courtesy: CAB.

INGO GIEZENDANNER

BURGOS
CENTRO DE ARTE CAJA BURGOS (CAB)

ALICIA MURRÍA

Como si buscase desarrollar un nuevo lenguaje que camina entre el graffiti, por su ambición de cubrir y trastocar el muro, y el cómic, por su trazo definido como realizado a tinta china –rotulador negro en realidad–, Ingo Giezendanner (Zurich, Suiza, 1975) ha invadido con sus singulares dibujos las paredes de la sala denominada nivel 1 del Centro de Arte Caja Burgos. El artista utiliza un trazo limpio, sin gradaciones, una línea uniforme que traduce el mundo real de forma abigarrada y obsesiva, con una meticulosidad que convierte en reconocible por su "realismo" cualquier rincón urbano, pues es la ciudad la verdadera protagonista de su obra: calles, escaparates, coches, y atascos, fachadas, tiendas, rascacielos, la vegetación de una plaza o parque, el cableado eléctrico que atraviesa un solar, avenidas, gasolineras, bares, hormigueros humanos descritos minuciosamente.

Quizá el calificativo de muralista sería aquel que mejor le definiría –aunque cualquier elemento, cualquier superficie, es susceptible de transformarse en soporte adecuado para su torrencial manera de traducir lo cotidiano– pero también el vídeo se convierte en medio expresivo de su producción. Resulta abrumador su detallismo, esa mirada que no deja escapar ni los más pequeños rasgos de la vida urbana. Ingo Giezendanner habla del mundo contemporáneo, de lo cotidiano, de la ciudad, con su velocidad, caos y aceleración, de cada una de sus características y particularidades. Sus murales, ahora, reflejan la ciudad de Burgos, sus calles, plazas y rincones, y en ellos, como cuando ha descrito cualquier otra ciudad del mundo, conviven los aspectos significativos y definidores junto a lo más banal.

A primera vista parece que se trata de una especie de celebración festiva del mundo que nos rodea y que habitamos, pero ésta es sólo una primera impresión; una segunda lectura traslada otra percepción no tan placentera, como si tras esa epidermis de tinta se ocultase algo mucho más problemático, una sensación abrumadora, asfixiante, como si el autor pusiese en marcha un ejercicio de juguetona e irónica perversidad respecto de lo real.

La obra del suizo podría funcionar como documento, como una narración hecha por un viajero o cronista –anterior a la invención de la cámara fotográfica–, que va reflejando en su cuaderno todo lo que ve de forma indiscriminada, sin establecer jerarquías de valor, sin primar unos motivos o aspectos sobre otros, sin introducir la subjetividad, sin opinar sobre esos paisajes humanos, desapasionadamente; de hecho, el catálogo *GRR30: Urban Recording*, donde no ha incluido ningún texto y que se abre con su autorretrato cuaderno y rotulador en mano, se acerca al libro de apuntes de un entomólogo, empeñado en reflejar cada nuevo panorama recién descubierto como si se tratase de una nueva especie. Aunque su archivo, finalmente, resulta más bien inquietante. Es recomendable visitar la web de Giezendanner, o GRR tal y como sintetiza su firma, para aproximarse a su proceso creativo y a su manera de reflexionar sobre el estatus de la imagen, de la representación.

Hunza (Islamabad, Pakistán), 2006. © Ingo Giezendanner y Pro Litteris. Cortesía: CAB.

ANDREI TARKOVSKI: Instantaneous Light, Photographs, Journeys, and Longings

LA CORUÑA
FUNDATION LUIS SEOANE

EMANUELA SALADINI

It is rare that an exhibition manages to be so lovely and so profound. The credit goes chiefly to Andrei Tarkovski's surprising photographs, which require very little to captivate the viewer, but also to the Luis Seoane foundation for offering such an ideal space for their display. This *Finisterrae* so distant from the filmmaker's native Russia lends an ultimate respite to his yearnings. Indeed, place –or the search for a place– is the central theme of these pictures. Tarkovski depicts the world he knows and loves, aware that time will put pay to his attempts to preserve it. This film director is a photographer by chance; his friend the Italian poet Tonino Guerra gave him a camera as a gift in the 1980s, during the preparation of the script of the film *Nostalgia*. Tarkovski then used his Polaroid to create miniatures that capture a universe possessed only for a fleeting moment. This evanescence, the sensation that the instant shown must vanish bestows an extremely poignant quality to his compositions. Tarkovski's spare still lifes, his landscapes and portraits, are a courageous acceptance of the transitory nature of things.

The objects and faces shown by the director are often shrouded by shadow. The darkness is broken only by the feeble light coming through a window, or the parting of the fog. Both domestic spaces and nature seem caressed by the light that approaches the viewer in a friendly spirit. And yet this same light conceals the details, and eludes the focus. We feel we are looking at a mirage because the contrast delimits the contours but hides the surfaces, and if the things and people were immaterial. Lastly, Tarkovski plays with time in a circular fashion: just as the in Polaroid photographs, the image appears gradually, emerging onto the white paper; first the shapes and then the colours of the surfaces, the Russian artist's images emerge from the shade and seem destined to return to it. Behind his pictures the black needle of time awaits, poised to erase the images forever. The drama of distance and the return, of infinite reconstruction, of the attempt to conserve the past and identity, as well as the drama of exile, are all elements evoked in these deeply poetic and powerful images. The northern light, that of the yearned-for Russia, is discovered in the Italian towns that have offered respite to Tarkovski's nostalgia. His son, his wife, the Russian country cottage, as well as the ancient Italian quarters–all are submerged in the same soft and discreet half-light. One must taste the sensation of violating a secret intimacy, of making an unnecessary noise in the sacred silence of these compositions, in order to appreciate the power of these pictures. Thus the Mjasnoe country house, shown in a 1981 Polaroid, is offered to the curiosity of the observer, but the shadow reminds us the no indiscretion is allowed. Even so, there is no threat in these photographs because the soft light reaches out and invites us to discover the details, to participate in the serenity that informs the director's gaze. The same thing occurs with a still life in which a bottle and a spider web, which take up most of the frame, are touched by the feeble light entering though a dusty window. Here, time appears to have been trapped, just as we are trapped by the marvellous gaze of the filmmaker.

San Gregorio, 24 noviembre, 1983. Courtesy: Fundación Luis Seoane.

ANDREI TARKOVSKI: Luz instantánea, fotografías, itinerarios y saudades

A CORUÑA
FUNDACIÓN LUIS SEOANE

EMANUELA SALADINI

Raramente una exposición consigue ser tan bella y profunda. El mérito es principalmente de las sorprendentes fotografías de Andrei Tarkovski que necesitan muy poco para atrapar al espectador, pero también de la Fundación Luis Seoane por ofrecer un lugar idóneo para su exhibición. Este finisterrae tan lejano de la Rusia natal del director de cine otorga un último reparo a sus nostalgias. Propiamente el lugar, o la búsqueda del lugar, es el tema central de estas imágenes. Tarkovski representa el mundo que conoce, y que quiere, consciente de que el tiempo destina su intento de conservación al fracaso. El director de cine es un fotógrafo accidental: su cámara fue un regalo del amigo y poeta italiano Tonino Guerra al principio de los años ochenta, durante la preparación del guión de la película *Nostalgia*. Tarkovski crea entonces con su Polaroid unas miniaturas que recogen un universo poseído sólo por un momento fugaz. La fugacidad, la sensación de que el instante representado tenga que desaparecer para siempre, otorga a sus composiciones un valor extremadamente emotivo. Los bodegones mínimos de Tarkovski, sus paisajes y sus retratos, son una aceptación valiente del carácter transitorio de las cosas. Los objetos y las caras representados por el director están muy a menudo sumergidos en la penumbra. La oscuridad está rota sólo por una tenue luz que entra por una ventana o consigue librarse de la niebla. El espacio doméstico, así como la naturaleza, parecen acariciados por la luz que los acerca amigablemente al espectador. Sin embargo, la propia luz esconde los detalles, evita el enfoque. Tenemos la sensación de mirar un espejismo porque el contraluz delimita los contornos pero esconde las superficies, como si las cosas y las personas fueran inmateriales. Finalmente, Tarkovski juega con el tiempo de un modo circular: así como en las fotografías Polaroid la imagen aparece poco a poco, saliendo del papel blanco, adquiriendo primero los contornos y después los colores de las superficies, las imágenes del artista ruso salen de la sombra y parecen destinados a regresar a ella. Detrás de sus retratos espera el agujero negro del tiempo, preparado para borrar las imágenes para siempre. El drama de la lejanía y del regreso, de la infinita reconstrucción, del intento de conservar el pasado y la identidad, así como el drama del exilio, son todos elementos que se encuentran aludidos en estas imágenes profundamente poéticas e intensas. La luz del norte, de la Rusia añorada, se descubre en los pueblos italianos que han ofrecido reparo a la nostalgia de Tarkovski. Su hijo, su mujer, la casa de campo rusa, así como los cascos antiguos italianos, están sumergidos por la misma penumbra tenue y discreta. Es necesario probar la sensación de violar una intimidad secreta, de generar un ruido innecesario en el silencio sagrado de estas composiciones, para poder apreciar la fuerza de estas imágenes. Así, la casa de campo de Mjasnoe, representada en una Polaroid de 1981, se ofrece a la curiosidad del observador, empero su penumbra nos recuerda que ninguna indiscreción está permitida. A pesar de eso, no hay amenaza en estas fotografías porque la suave luz se acerca al espectador y parece invitarlo a descubrir los detalles, a participar de la misma serenidad que se desprende de la mirada del director. Sucede lo mismo con una naturaleza muerta en la que una botella y una telaraña, que ocupan la mayor parte del plano, son tocados por la tenue luz que entra por una ventana cubierta de polvo. Aquí, el tiempo parece estar atrapado, tal y como nos atrapa la maravillosa mirada del cineasta.

Mjasnoe, 2 de octubre, 1981. Cortesía: Fundación Luis Seoane.

The Past in the Present and the Near in the Far

GIJÓN
LABORAL CENTRO DE ARTE Y CREACIÓN INDUSTRIAL

JOSÉ MANUEL COSTA

Not long ago, in one of the few worthwhile cultural *tertulias* (informal conversation get-togethers) remaining in our country (that of the *Revista de Occidente*), the critic Fernando Castro brought up the subject of an art dominated by issues (subject matter, problems, questions) and doubts about whether that period of dealing with more or less minority social issues had passed, were left floating in the air. Are we facing a kingdom of infantilism and adolescent provocation? This was the question that emerged.

As I said, the subject remained floating in the air, but scarcely a few days later and in the always hallucinogenic atmosphere of Laboral, and of the old University generally, the question of issues came into my head again with the measured but effective violence of an anti-speculative rap on the head.

In the exhibition *El pasado en el presente y lo propio en lo ajeno* [The Past in the Present and the Near in the Far], issues outside the protected territory of the arts are examined. They are not only the issues most felt and thought about by the artist, but also, in an original and central way, those of people, collectives, situations, places, of true stories, symbols and languages... I mean, seeing the protagonists speaking about sackings and the closing of Duro Felguera as occurred in *Resistencia* by Lucinda Torres is not an abstract or correct issue, it is a whispered tragedy that is as moving as if it were yelled out. I was perplexed by the Lithuanian energy plant which is kept as a ghost of what it was and which is embodied in *Energy Lithuania,* by Deimantas Narkevicius. And what about the fascinating docudrama about one of the most symbolic moments of the closing down of the mines and industrial sector of Great Britain, the *Battle of Orgreave,* by Jeremy Deller? Is it about issues or about ideological- economic confrontation, in terms of the physical and brutal?

The exhibition follows these channels and tackles another subject: the (new) forms of presentation of artistic practices. Whoever reads press reports is perhaps already bored by the repeated claim that "dialogue between works" functions extremely well in every exhibition. As a general rule, such dialogue is hidden in the deepest intellectual or emotional strata of the curator or director of the moment. The rest of us do not usually (if we could) dive down so deeply. However, here the dialogue is frank, open and intelligible. Alongside the not very convincing attempt to pull down the Laboral's eagle from Franco times by Avelino Sala, is located a piece by Martha Rosler which meditates on the German Imperial eagle, adopted by Hitler as Franco adopted the eagle of St John. Or how the play with graphic memory can adopt such different positions and productions like those of Fernando Bryce and Juan José Pulgar.

It is not all dialogue, however. There are stand-alone pieces like *Cultura y tiempo libre* [Culture and Free Time], by Andreas Fogarasi, or *Rosa,* by Susan Philipsz, which deal with a subject with sufficient forcefulness to be able to look after itself. It was a sensible idea not to force the dialogue: the works and situations have to be able to breathe and if they do it best alone, then let them be.

The exhibition has another, almost exemplary, aspect, driven by certain Laboral action principles: local presence and own production. The procedure followed by the curator Juan Antonio Álvarez Reyes consisted of having a wide selection of Asturian artists and to then get them involved in a coherent discourse, along with foreign contributions. This voluntarism functioned thanks to the good judgement of the work and because, simply, Spanish art of the last decade is very much on a par with work from any other country. It is pleasing corroboration, but it is not the issue. The subject is about what is said, not what is hidden. It is about human tragedy in a world that is violently changing, always affecting the same groups. Here and there. In memory.

JUAN JOSÉ PULGAR *Ensambles*, 2006. Con la colaboración del Ayuntamiento de Gijón y Museo del Pueblo de Asturias. Courtesy: Laboral.

El pasado en el presente y lo propio en lo ajeno

GIJÓN
LABORAL CENTRO DE ARTE Y CREACIÓN INDUSTRIAL

JOSÉ MANUEL COSTA

Hace poco tiempo, en una de las pocas tertulias culturales que merecen la pena y que van quedando en nuestro país (la de la Revista de Occidente), el crítico Fernando Castro sacaba el tema de un arte dominado por *issues* (temáticas, problemas, cuestiones) y quedo flotando la duda de si no habría pasado esa época de tratar lo social más o menos minoritario. ¿Estamos, surgió la pregunta, ante un reino de infantilismo o de provocación adolescente?

Ya digo, el tema quedó ahí colgado, pero apenas unos días más tarde y en el siempre alucinógeno ambiente de Laboral, y de la antigua Universidad en general, esto de las *issues* me volvió a la cabeza con la medida, pero efectiva violencia, de un capón antiespeculativo.

Y es que en la exposición *El pasado en el presente y lo propio en lo ajeno,* se tratan *issues* externas al territorio protegido de las artes. No sólo son las muy sentidas o pensadas del artista, sino de forma primigenia y protagonista las de personas, colectivos, situaciones, lugares, de historias reales, de símbolos y de lenguas... Quiero decir, ver a los protagonistas hablar de los despidos y el desmantelamiento de la Duro Felguera como sucede en *Resistencia* de Lucinda Torres no es un *issue* abstracto o correcto, es una tragedia en voz baja que emociona como si gritara. Como perplejo deja la planta de energía de Lituania que se mantiene como un espectro de lo que fue y queda plasmado en *Energy Lithuania* de Deimantas Narkevicius. Y el fascinante docudrama de uno de los momentos más simbólicos del desmantelamiento minero e industrial de Gran Bretaña, la *Batalla de Orgreave* de Jeremy Deller, ¿va de *issues* o va de confrontación ideológico-económica llevada al término de lo físico y lo brutal?

La exposición sigue por estos cauces y aborda otro tema: las (nuevas) formas de presentación de las prácticas artísticas. Quien lea resúmenes de prensa, quizás ya esté aburrido de la repetida afirmación sobre lo bien que funciona el "diálogo entre las obras" en cada exposición. Por regla general, tal diálogo se esconde en los más profundos estratos intelectuales o emocionales del comisario o director de turno. El resto de los ciudadanos no solemos (si pudiéramos) bucear tan profundo. Sin embargo, aquí el dialogo es franco, abierto e inteligible. Junto al no muy convincente intento de tirar el águila franquista de Laboral de Avelino Sala, se sitúa una pieza de Martha Rosler donde se medita sobre el águila imperial alemana, adoptada por Hitler como Franco hizo con la de San Juan. O cómo el juego con el recuerdo gráfico puede adoptar posiciones y realizaciones tan diferentes como las de Fernando Bryce y Juan José Pulgar.

No todo es dialogo, sin embargo. Hay balas sueltas como *Cultura y tiempo libre* de Andreas Fogarasi o *Rosa* de Susan Philipsz que tratan un tema con la suficiente contundencia como para valerse por sí mismas. Ha sido una idea sensata no forzar el diálogo, las obras y las situaciones han de poder respirar y si lo hacen mejor solas, que permanezcan así.

La exposición tiene otro aspecto casi modélico, este impulsado por determinados principios de actuación de Laboral: presencia local y producción propia. El procedimiento seguido por el comisario Juan Antonio Álvarez Reyes consistió en una amplia selección de artistas asturianos para engarzarlos luego en un discurso coherente junto a aportaciones foráneas. Este voluntarismo ha funcionado gracias a un trabajo con criterio y porque, sencillamente, el arte español de la última década se ha puesto muy a la par del que se practica en cualquier otro país. Es una corroboración que se agradece, pero tampoco es el *issue*. El tema va de lo que dice y no lo esconde. Va de la tragedia humana en un mundo que cambia con violencia afectando siempre a los mismos. Aquí y allí. En el recuerdo.

Vistal general de la exposición. En primer plano *La fosa de Valdediós,* 2009 de **ÁNGEL DE LA RUBIA**. Cortesía: Laboral.

JUAN HIDALGO

TENERIFE
TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES (TEA)

The Private Life of Objects

CLARA MUÑOZ

The TEA, which first opened its doors only a few months ago, is presenting *Desde Ayacata 1997-2009* [From Ayacata 1997-2009], an exhibition of the work by Juan Hidalgo (Las Palmas de Gran Canaria, 1927) produced in the last 12 years. The show has been co-produced by the TEA, the Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) and ARTIUM Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo. Juan Hidalgo, along with the exhibition's curator, Carlos Astiárraga, has meticulously designed the space, lending it a personal touch. The pieces have been arranged very successfully on the walls and floor, while the intervention on the main walls, which have been painted in different colours, contribute to the sense that the exhibition is to be conceived as a huge installation.

Verde y Lila, 2008. Courtesy: TEA.

In his photographs he shows day-to-day objects which convey a sense of eroticism, one of the characteristics of his work. A careful observation of the images introduces the viewer to the secret world of Juan Hidalgo, and reveals the devotion which he feels toward some artists, musicians and characters, whilst also telling us about some of his most private experiences, as well as those which have taken place in his immediate surroundings, as can be seen in *Un beso más* [Just Another Kiss] (2003), which shows Hidalgo kissing his husband. This act of freedom is full of tenderness, but it does not seek to prove anything. In *Verde y lila* [Green and Lilac] (2008) a praying mantis is perched on the main façade of his house, with fate providing him with a delicate photographic action which would pass unnoticed by most people.

The TEA exhibition also includes his three-dimensional work, which often forms the basis of his photographic actions. An old Christmas bauble, a chair with pink rubber gloves, a piano with the letter "Ñ" as national symbol, stained wooden boxes, different coloured rubbish containers, beach umbrella, polychromatic scarves and a rubber globe encapsulated in a condom, entitled *El mundo en un condón* [The World in a Condom], in which he uses humour to speak about sexuality from that first act, that first game, as if within a condom there existed an entire world of possibilities which is reduced to nothing. The prophylactic, already tied off, only has one remaining destiny. The artist presents an entire universe of day-to-day objects which he collects and makes his own at the same time as they are filled with narrative elements, lending them a new poetic and meaningful dimension which leads us to question ourselves and move away from conventional points of view. In *Las 3 formas* [The 3 Forms], one of his latest pieces, he turns his gaze toward the Eastern world, particularly its Zen elements, with four groups of three figures each, based on the circle, the square and the triangle. We enter a complex and enigmatic landscape of geometry, in a mathematical world which is concerned with the properties, position, size and shape of space. The circular movement of the groups of figures gives rise to a dance which is reminiscent of that of the stars and planets. This is a piece immersed in a search for the space shared by all the arts by means of mathematics and the most elementary forms, in the same way as the Serialists did with contemporary music and visual artists from different periods of the History of Art did in each of their fields.

JUAN HIDALGO

TENERIFE
TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES (TEA)

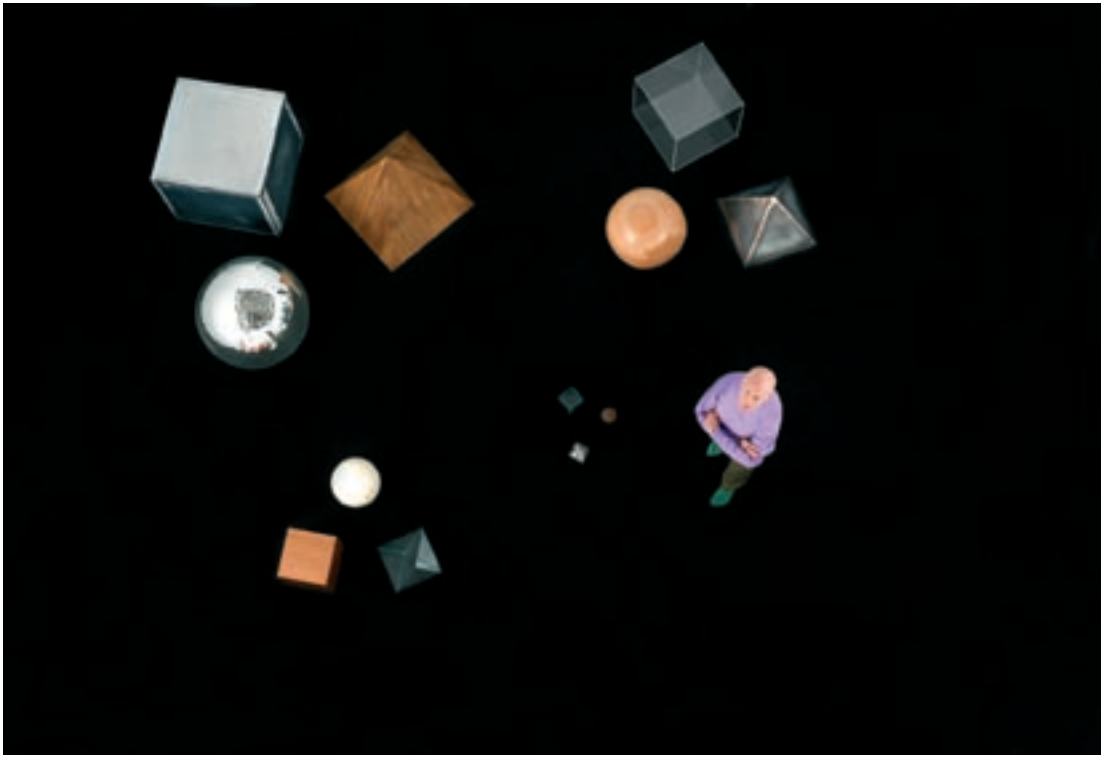
El mundo íntimo de los objetos

CLARA MUÑOZ

El TEA, que hace tan sólo unos meses abría sus puertas, presenta *Desde Ayacata 1997-2009* exposición que reúne la obra de Juan Hidalgo (Las Palmas de G.C., 1927) desarrollada durante los últimos doce años. Se trata de una coproducción del TEA, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) y ARTIUM Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo. Juan Hidalgo junto a Carlos Astiárraga, comisario de la exposición, ha diseñado meticulosamente el espacio dándole un sello personal. El acierto en la distribución de las diferentes obras en paredes y suelo y la intervención de los muros, pintados de distintos colores hacen que la propia exposición se conciba como una gran instalación.

En sus fotografías incorpora objetos cotidianos dotados de cierto erotismo característico de su obra. Una lectura minuciosa introduce al espectador en el mundo secreto de Juan Hidalgo y deja traslucir la devoción que siente hacia algunos artistas, músicos o personajes. También nos habla de una serie de acontecimientos de su vida más íntima y del mundo que le rodea. Varias series hacen parte de esta muestra, tal es el caso de *Un beso más* (2003), que muestra a Juan Hidalgo besándose con su esposo. La ternura acompaña a este acto de libertad y no por ello pretende demostrar nada. En *Verde y lila* (2008) una mantis religiosa se posa sobre la fachada principal de su casa, el azar le sirve en bandeja una delicada acción fotográfica que pasaría desapercibida por la mayoría de los mortales.

La exposición del TEA incorpora también su obra tridimensional, un trabajo que alimenta, en muchas ocasiones, sus acciones fotográficas. Una bola de navidad gastada, una silla con guantes de plástico rosa, un piano con la "Ñ" como símbolo nacional, cajas de madera con pigmento, contenedores de basura de diferentes colores, sombrillas de playa, pañuelos policromos, o un globo terráqueo de caucho encapsulado en un preservativo, *El mundo en un condón* donde recurre al humor para hablarnos de la sexualidad como el primer acto, el primer juego pues dentro de un condón hay un mundo completo de posibilidades de ser que han quedado reducidas a la nada. Al condón, ya anudado, sólo le queda pendiente el destino que cada uno puede imaginar. Todo un universo de objetos cotidianos que Juan Hidalgo recoge y hace suyos a la vez que se impregnan de componentes narrativos y adquieren una nueva dimensión interpretativa y poética que nos invita a plantearnos preguntas y alejarnos de la mirada convencional. En *Las 3 formas*, una de sus últimas producciones, vuelve su mirada hacia Oriente, hacia lo *Zen*. Se trata de cuatro grupos de tres figuras que tienen como referencia el círculo, el cuadrado y el triángulo. Entramos en el territorio complejo y enigmático de la geometría, en un mundo matemático que se ocupa de las propiedades, posición, extensión y forma del espacio. El movimiento en círculo de los grupos de figuras compone una danza similar a la de los astros y los planetas. Una obra en la que se busca ese espacio común de todas las artes a través de lo matemático y de las formas más elementales, como hicieron los serialistas en la música contemporánea o los artistas plásticos en diferentes etapas de la Historia del Arte.



Las 3 formas, 2008. Cortesía: TEA.

BIENNIAL OF THE CANARY ISLANDS: Immersions

PALMAS DE GRAN CANARIA
CENTRO DE ARTE LA REGENTA

Landscape in Transit

DIEGO F. HERNÁNDEZ

The Canary Islands are currently witnessing a debate regarding landscape and its development. The conservationist movements which seek to protect the environment and adapt it to the challenges of a sustainable society are providing the perfect artistic alibi for the 'interdisciplinary creation laboratory' advocated by the second Biennial of the Canary Islands. The exhibition phase of the Biennial presents two main projects set around the two capitals of the islands: *Inmersions*, in Gran Canaria; and *Scenes and Stages*, in Tenerife, articulated in twelve spaces. One of the proposals on show at this Biennial, which revolves around the motto *Silence*, occupies the Centro de Arte La Regenta. This is where part of the *Inmersions* project will be shown, under the title of *Frontiers,* and which suggests a reflection on the various ways and practices for the reorganisation of landscape, and on the extent to which the human hand is capable of rummaging through its natural surroundings in order to reorganise its uses without distorting the environment.

General view of the exhibition. Courtesy: Bienal de Canarias. Photo: Nacho González.

This appendix of a biennial, which has been renewed in terms of concept, aims and range of action, makes it possible to glimpse other possible horizons and solutions for the effective use of disperse rural and urban spaces, in the Canary Islands and elsewhere. From the local to the universal, La Regenta amplifies a range of architectural and urban engineering interventions expressed in photographs, maps, computer graphics and models in which similar projects have taken place. The proposals by the Felipe Artengo Rufino, José Mª Rodríguez Pastrana and Fernando Menis studio for the expansion of the Botanical Gardens of Puerto de la Cruz in Tenerife is strongly connected to the islands' condition as a tropical archipelago; on the other hand, the uniquely "Canary Islands" touch is provided by the intervention by José David Izquierdo, Raquel Guanche and David Espejo Campos on the Maritime Park of Añaza-Acorán, which looks out onto the eastern coast of Tenerife in a subtle interaction between the ragged orography of cliffs and the sea which embraces the island.

The show also examines some of the other planned interventions to be conducted on the banks of the Tagus River, such as those by the Antonio Campinos Poças studio, which, with a project by André Teixeira, Ema Correia, Filipa Crujo, Joana Simião and Marcelo Calado, postulates the river in its entrance in Lisbon as an open and changing sea. Another project on show is the recovery of the riverfront in the city of Porto, as suggested by Pedro Balonas, Marcel Smetz, João Nunes-Proap, Andrea Menegoto, Carlos Ribas and Federico Molfetta, based on the designs of a large group of architects; as well as the proposal by Ruisánchez Arquitectes, which shows the way the Italian city of Salerno wraps itself around the sea, gaining a strip of beach in order to fulfil the needs of its population, and erecting protection breakers based on a mechanism of submerged barriers. Lastly, we come to the proposal by the Carlos Ferrater and Xavier Martí Gali studio, materialised by Juan Calvo, to redefine the promenade of the western beach of Benidorm, making use of new integration models as "transitional structures", overcoming the classic strip of buildings set along the coastline, in which all services are incorporated.

In addition, the Biennial offers a showcase of the possibilities available to develop the landscape without damaging its natural resources, which also provides parallel interpretations provided by a group of artists whose work encourages the reflection of the individual in the face of his environment as presented by the Biennial. It is entitled *Coexistencias* [Co-Existences], and is a display of international contemporary art, curated by Orlando Britto, featuring the visions of eight artists working in the fields of installation, video and digital photography, namely Antonio Díaz Grande, Grego Matos, Norbert Attard, Javier Caballero, Ada Bobonis, Zoulikha Bouabdellah, Eberhard Bosslet and Moataz Nasr. The show is a mosaic of encounters and a reflection of the vertigo caused by the Canary Islands' condition as an archipelago set between three continents.

BIENAL DE CANARIAS: Inmersiones

PALMAS DE GRAN CANARIA
CENTRO DE ARTE LA REGENTA

Paisaje en tránsito

DIEGO F. HERNÁNDEZ

Canarias asiste en estos días a un debate en torno al paisaje y su evolución. Las dinámicas conservacionistas del entorno y su adecuación a los retos de una sociedad sostenible son la coartada artística de un "laboratorio de creación interdisciplinar" que propugna la segunda Bienal de Canarias. La fase expositiva de la bienal presenta dos grandes proyectos que pivotan sobre las dos capitales insulares: *Inmersiones*, en Gran Canaria; y *Escenas y Escenarios*, en Tenerife, articulados en doce espacios. Una de las propuestas que emergen en esta bienal presidida por el lema *Silencio* ocupa el Centro de Arte La Regenta. Aquí reside una parte del proyecto *Inmersiones,* y que bajo el epígrafe de *Fronteras* sugiere una reflexión sobre los distintos modos y conductas de reordenación del paisaje. Sobre cómo el pulso humano es capaz de hurgar el espacio natural para reorganizar sus usos sin caer en la distorsión del territorio.

Este apéndice de una bienal renovada en cuanto a concepto, objetivos y radio de acción, permite otear otros horizontes y soluciones posibles para el aprovechamiento de espacios rurales y urbanos dispersos, en Canarias y lejos de ella. De lo local a lo universal, La Regenta amplifica diferentes intervenciones arquitectónicas y de ingeniería urbana plasmadas en fotografías, planos, infografías y maquetas sobre las que se han terciado proyectos singulares. Las propuestas del estudio Felipe Artengo Rufino, José Mª Rodríguez Pastrana y Fernando Menis para la ampliación del Jardín Botánico del Puerto de la Cruz en Tenerife, muy ligadas a la condición de archipiélago y tropical; y la intervención de José David Izquierdo, Raquel Guanche y David Espejo Campos en el Parque Marítimo de Añaza-Acorán, que se asoma al litoral este tinerfeño en una sutil interacción entre la escarpada orografía de barrancos y el mar que lo abraza como un todo, son el acento canario en esta exposición.

La muestra se asoma a otras actuaciones como las proyectadas para los márgenes del Tajo como por ejemplo la del estudio de Antonio Campinos Poças, que con el concurso de André Teixeira, Ema Correia, Filipa Crujo, Joana Simião y Marcelo Calado, postula el río en su penetración lisboeta como un mar abierto y cambiante. También puede verse la recuperación del frente fluvial de la ciudad de Oporto que sugieren Pedro Balonas, Marcel Smetz, João Nunes-Proap, Andrea Menegoto, Carlos Ribas y Federico Molfetta sobre los diseños de un nutrido grupo de arquitectos; así como la propuesta de Ruisánchez Arquitectes que muestra cómo la ciudad italiana de Salerno abraza su mar, ganando la franja de playa que no tiene en función de las necesidades de su población y levanta rompientes de protección mediante un sistema de barreras sumergidas. Finalmente encontramos la propuesta del estudio de Carlos Ferrater y Xavier Martí Gali, materializada por Juan Calvo, para redefinir el paseo marítimo de la playa de poniente en Benidorm y con la que se apuesta por nuevos modelos de integración a modo de "estructura de transición", salvando la clásica franja de edificaciones alineadas en el contorno costero, en la que se incorporan de manera funcional todos los servicios.

Este es un muestrario de posibilidades para poner en marcha un desarrollo del entorno sin enturbiar sus recursos naturales, que se completa con lecturas paralelas, aportadas por un colectivo de artistas cuyos trabajos favorecen esa reflexión del sujeto ante el territorio que propugna la bienal. Se trata de *Coexistencias*, escaparate de arte contemporáneo internacional, comisariado por Orlando Britto, con las miradas de ocho artistas que trabajan instalaciones, vídeo y fotografía digital, entre los que se cuentan a Antonio Díaz Grande, Grego Matos, Norbert Attard, Javier Caballero, Ada Bobonis, Zoulikha Bouabdellah, Eberhard Bosslet y Moataz Nasr. Mosaico de encuentros y espejo del vértigo que otorga la condición de archipiélago en tránsito entre tres continentes.

Vista general de la exposición. Cortesía: Bienal de Canarias. Foto: Nacho González.

KIKI SMITH: Her Memory

BARCELONA
FUNDACIÓN MIRÓ

The Dead Flowers

JUAN CARLOS REGO DE LA TORRE

In the room known as Welcome, which marks the beginning of the journey through this Kiki Smith exhibition, especially designed for the Fundación Miró in Barcelona, a figure with a somewhat majestic air holds a large bunch of wild flowers which could have been gathered during a spring morning. The first sensation one has when seeing this figure is that of serene joy; it seems to be greeting us, whilst also conveying a call for attention so that we refrain from letting ourselves believe this apparent illusion, as life is a journey toward death, and it is this concrete truth of our existence that Kiki Smith uses to produce a large part of her work. This piece, as suggested by its descriptive title, depicts the development of a creative process which takes place in parallel to the life experiences of the artist's immediate and intimate environment. Her female condition is always on display, as can be seen in the characters which figuratively populate her narrative universe –expressed by means of life-size drawings which combine her descriptive intention with meticulous details–, while a deliberate naivety breaks away from the illusions of the Renaissance perspective. Her world is clearly symbolic and refers to different historical moments, recovering an iconography reminiscent of the time of the American Civil War, a historical moment which is examined in a range of works, as if we were immersed in a process of remembrance of a past life, which this artist links to a fantastic creative imagery. It must be easier for a woman to identify with the features of a femininity which makes up an essential part of the work by Kiki Smith. However, it is equally stimulating for a man to discover shared symbolic elements, and, at the same time, to enter such a distant sensitive landscape, but which contains episodes which affect the ephemeral human existence. This subject, as well as a continued reflection on the meaning of life and death, is at the heart of Smith's work. Here, the processual is erected in a range of stages of consciousness. As an adult woman, she begins a new life cycle in which memory is the main element, whilst also developing a paroxysm between women's life cycle and the creative cycle, by means of her representations of the Annunciation and the iconography which surrounds this theme, as a metaphor of inspiration and as a transcendental act. The fact is that, as can be seen in some of her sculptures, many of her works on paper or glass show women who appear to be levitating, as if they were suspended, like the figures of primitive Christianity, establishing a canon for the representation of divine figures between earth and heaven. These sculptural pieces in aluminium or bronze, or, as in the case of *Search* (2008), covered with white and yellow gold leaf, regardless of their scale, hold an icon of the ethereal women, both human and divine. On the other hand, it is worth noting Kiki Smith's revival of drawing, a technique which she drenches with expressiveness, using exquisite paper, and, as if she were dealing with an ancestral relic, applying this same process to her black paintings on glass, in an eminently contemporary environment, somewhere between the pictorial and the sculptural. Her constant experimentation with materials and the transfer of her rich iconography to a range of formats enables her to create heterogeneous pieces, which are improved by their lack of balance and the subsequent risks they assume, which contribute to our visual experience and to the sensations and emotions conveyed by her work.

Her Circumstace, 2007-2008.
© Fundación Joan Miró, Barcelona. Courtesy: The artist's collection, PaceWildenstein Gallery, Nueva York. Photo: Lafotogràfica.

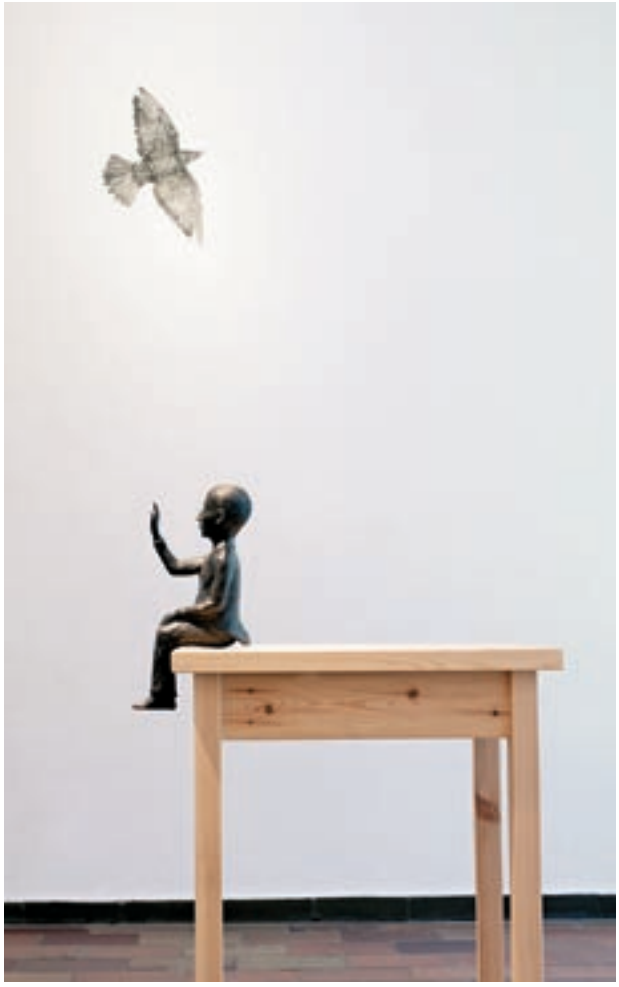
KIKI SMITH: Her Memory

BARCELONA
FUNDACIÓN MIRÓ

Las flores muertas

JUAN CARLOS REGO DE LA TORRE

En la sala denominada Bienvenida, en la que se inicia el tránsito por esta exposición de Kiki Smith concebida especialmente para la Fundación Miró de Barcelona, una figura con cierto aire mayestático atesora un gran ramo de flores silvestres que podrían haber sido recogidas en una mañana primaveral. La primera sensación al ver a esta figura es de una serena felicidad, una especie de salutación que a la vez encierra una llamada de atención para que, quizás, no nos dejemos llevar por esta aparente ilusión, ya que la vida es el transito a la muerte, y es sobre esta precisa verdad de nuestra existencia sobre la que Kiki Smith elabora gran parte de su obra que es, al mismo tiempo y apelando de nuevo a su descriptivo título, el desarrollo de un proceso creativo paralelo a experiencias vitales de su entorno más cercano e íntimo. Su condición femenina siempre queda latente, como vemos en los protagonistas que de manera figurativa pueblan su universo narrativo –expresado en dibujos a escala humana que combinan su afán descriptivo con minuciosos detalles–, a la vez que una intencionada ingenuidad rompe con las ilusiones de la perspectiva renacentista. Su mundo es claramente simbólico y hace referencia a diferentes momentos históricos con la recuperación de una iconografía que recuerda los tiempos de la guerra de secesión americana, momento histórico que es recordado en numerosas obras, como si de un proceso de rememoración de una vida pasada se tratará, y que liga a un fantástico imaginario creativo. Debe ser para una mujer mas fácil identificarse con los rasgos de una feminidad que forman parte consustancial de la obra de Kiki Smith. Sin embargo para un hombre es también estimulante descubrir los elementos simbólicos comunes y, al mismo tiempo, adentrarse en un territorio sensible tan lejano pero que guarda episodios que afectan a la efímera existencia humana. Es precisamente este tema y su continua reflexión sobre el significado de la vida y la muerte el objeto central de su obra. En ella lo procesual se erige en diversos estadios de conciencia. Aquí, como mujer adulta, inicia un nuevo ciclo vital en el que la memoria tiene un papel protagonista al mismo tiempo que desarrolla un paroxismo entre el ciclo vital de la mujer y el ciclo creativo representando el tema de la anunciación y la iconografía que lo rodea como metáfora de la inspiración y como acto trascendente. Y es que, como ocurre con algunas de sus esculturas, en muchas de sus representaciones sobre papel o cristales, las mujeres están como levitando, suspendidas como en las representaciones del cristianismo primitivo, que establecería un canon de representación para las figuras de carácter divino entre la tierra y el cielo. Estas figuras escultóricas en aluminio o bronce, o como en el caso de *Search* (2008) recubierta con pan de oro blanco y amarillo, independientemente de su escala, encierran un icono de la mujer etérea, humana a la vez que divina. Por otra parte, es llamativa la recuperación que Kiki Smith hace del dibujo, utilizando esta técnica con toda su carga expresiva sobre exquisitos papeles y, como si de una reliquia ancestral se tratara, traslada este mismo proceso a sus pinturas negras sobre vidrio, en un entorno eminentemente contemporáneo entre lo pictórico y lo escultórico. Su continua experimentación con materiales y la traslación de su rica iconografía a diferentes soportes hace que sus resultados sean heterogéneos, siendo esta situación de desequilibrio un valor añadido al asumir riesgos que enriquecen nuestra experiencia visual y las sensaciones y emociones ante su obra.



Ave, 2000 y *Annunciation (small)*, 2007. © Fundació Joan Miró, Barcelona.
Cortesía: Colección de la artista, PaceWildenstein Gallery, Nueva York. Foto: Lafotogràfica.

ANTONIN ARTAUD

MADRID
LA CASA ENCENDIDA

Un paseo por la crueldad

JOSÉ MANUEL COSTA

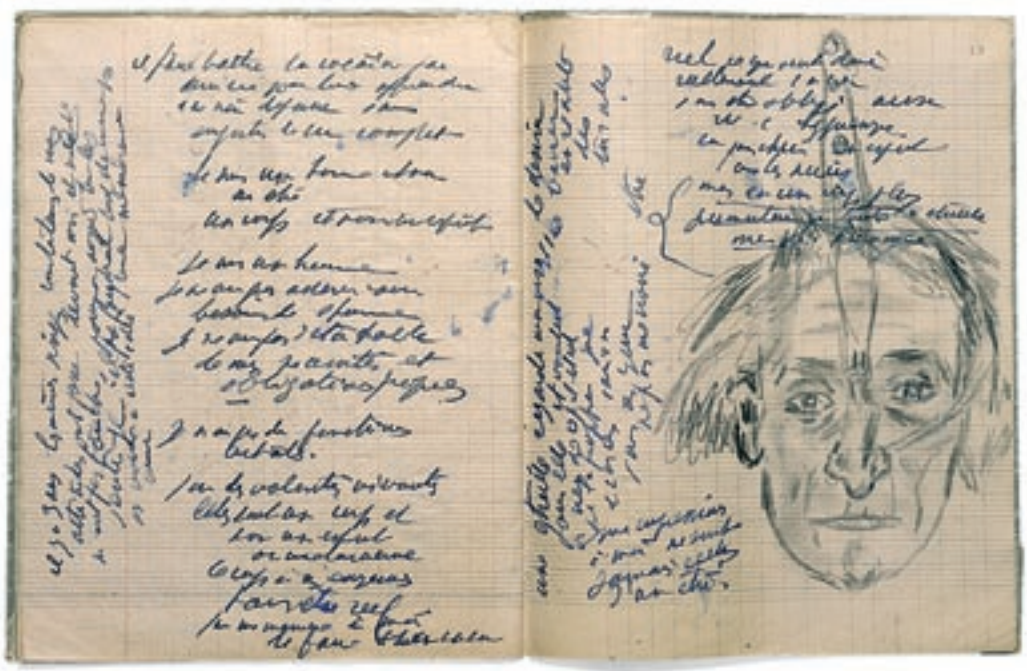
Antonin Artaud ¿por qué lo encontramos en todas partes? Su influencia es capital en el teatro, la performance, la poesía, las artes visuales, el cine, incluso la música… Teniendo en cuenta que la mayor parte de su legado está contenido en cuatrocientos seis cuadernos escritos durante y después de su internamiento en varios centros psiquiátricos, que su actividad teatral se limitó a unas pocas obras, que sus dibujos tienen el mismo origen semiterapeútico que sus escritos y que su obra teórica, fílmica, literaria o dramatúrgica tampoco es demasiado amplia, esa omnipresencia de Artaud en la cultura contemporánea resulta incluso sorprendente. Por las mismas, y según opinión expresada en el catálogo por Ángel González, Artaud podría haber quedado en la historia como un actor y dramaturgo loco y anecdótico que compartió el ambiente de esa extraña y convulsa época emparedada entre dos guerras feroces. ¿A qué viene, pues, esta ubicuidad, esta influencia?

Recorriendo la exposición que le ha dedicado La Casa Encendida de Madrid, uno llega a imaginar a este hombre de ojos lacerantes encerrado en su celda de manicomio, como un Dr. Mabuse de la cultura lanzado a una graforrea imposible que de forma misteriosa se traslada como órdenes inmateriales a los ambientes del hampa/arte para organizar y erigir la dominación del crimen/ crueldad.

Lo que aquí se contempla es básicamente una muestra de los cuadernos, de formato escolar en su mayoría, y de los papeles en los que escribió y dibujó durante sus años de internamiento como parte de su terapia (la otra fueron cincuenta y ocho electroshocks). Hay también retratos a lápiz del propio Artaud, otros realizados por él mismo de sus amigos y fotografías de sus papeles cinematográficos así como retratos realizados con esa técnica. Se suma una pequeña sala dedicada a la pintora mexicana María Izquierdo, amiga de Artaud, pero cuya inclusión en la muestra parece un poco excéntrica.

Todo muy impresionante, la verdad. Porque Artaud era de esas personas de increible lucidez y que vivieron casi toda su vida en ella. Un poco como en esta época el caso del poeta Leopoldo María Panero. Intuiciones geniales como escribir: «La necesidad de actuar directa y profundamente sobre la sensibilidad a través de los órganos invita, desde el punto de vista sonoro, a buscar calidades y vibraciones de sonidos absolutamente inhabituales, calidades que los actuales instrumentos de música no poseen y que impulsan a recuperar el uso de instrumentos antiguos y olvidados, o a crear nuevos instrumentos. También impulsa a buscar, al margen de la música, instrumentos o aparatos que, basados en fusiones especiales o nuevas aleaciones de metales, puedan alcanzar un diapasón nuevo de la octava, producir sonidos o ruidos insoportables, lancinantes», son de un valor tan indiscutible como su idea general de regreso al cuerpo desnudo, al ambiente o a los sonidos como elementos expresivos más allá del texto, del concepto racionalizado.

Pero en su caso se hace necesario un criterio especialmente fino para separar estas joyas del pensamiento de escritos como



Cahier nº 253 - Autorretrato, 24 de junio, 1947. Cortesía: La Casa Encendida y Bibliothèque Nationale de France.

el dedicado al “Querido señor Canciller de Reich”, donde habla de Hitler como un iniciado, aunque no queda claro si ha alcanzado «la purulencia que conduce al ‘paroxismo’ del espasmo de los iniciados franceses».

Y aquí llegamos a lo que considero un grave fallo de una muestra por lo demás fascinante. La ausencia de un análisis psicológico/psiquiátrico contemporáneo de una personalidad y una obra (sobre todo la aquí presente) cuya vida estuvo marcada por procesos mentales atormentados y por su tratamiento bestial por parte de la medicina tradicional, es algo que se echa mucho de menos. Da igual que dicho análisis fuera freudiano, junguiano, lacaniano, foucaultiano o agambeniano –todos mencionados de pasada en diferentes textos–, pero debería existir. Orillar la cuestión psicológica significa no contextualizar precisamente aquello que el visitante tiene ante sus ojos una y otra vez, en cada uno de los pasos que da por esta exposición.

Esto no descalifica una muestra cuyas imágenes tienen suficiente potencia por sí mismas, pero convierte el catálogo en gran documentación (los innumerables textos transcritos y traducidos) en detrimento de su valor teórico.

Por suerte, esta y otras ausencias –como un texto que recontextualice en el hoy a un personaje cuya herencia sigue afectando de forma inmediata a buena parte de las artes más afiladas de nuestros días–, se compensa con el esfuerzo invertido en extraer textos de los cuadernos y ofrecerlos en imagen, trascripción al francés y traducción al español. Esto es de agradecer y es donde se percibe de forma muy clara el cariño que ha puesto en esta exposición su comisaria, Marta González Orbegozo.

El montaje es simple, casi discreto. Mejor, porque cualquier dramatización de estos dibujos, e incluso de las fotos, hubiera caído en lo redundante y en considerarlos como lo que no son: obras de arte. Lo interesante no consiste en la “obra maestra”, sino en transitar por las diferentes manifestaciones del espíritu de una persona muy especial y que, quizás debido a su peripecia psíquica, había abolido las habituales barreras que protegen el yo y se muestra como pura carne desnuda, como un torrente de pensamiento donde lo teórico, lo alucinado y lo más profundamente privado se funden de una manera imposible casi de imaginar por quienes somos mas corrientes y mantenemos bien elevados los puentes.

Debe ser “la crueldad” como para Conrad “el horror”. Algo que el mismo Artaud expresaba de esta forma: «Empleo la palabra crueldad en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad implacable, en el sentido gnóstico de torbellino de vida que devora las tinieblas, en el sentido de ese dolor, de ineluctable necesidad, fuera de la cual no puede continuar la vida; el bien es deseado, es el resultado de un acto, el mal es permanente».

MAN RAY *Antonin Artaud,* 1926.
Centre Georges Pompidou, Musée National d’Art Moderne - Centre de Création Industrielle, París.
Cortesía: La Casa Encendida y Bibliothèque Nationale de France.

ANTONIN ARTAUD

MADRID
LA CASA ENCENDIDA

A Walk through Cruelty

JOSÉ MANUEL COSTA

MAN RAY *Antonin Artaud,* 1926. Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne - Centre de Création Industrielle, París. Courtesy: La Casa Encendida and Bibliothèque Nationale de France.

Antonin Artaud: why do we find him everywhere?
His influence has been crucial to theatre, performance, poetry, the visual arts, cinema, and even music… Keeping in mind that most of his legacy is contained within 406 notebooks written during and after his various stays at different psychiatric asylums, that he only wrote a few plays, that his drawings display the same semi-therapeutic origin as his writing, and that his theoretical, cinematic, literary and dramatic pieces are not particularly numerous either, Artaud's omnipresence in contemporary culture can be quite surprising. In the same way, and according to the opinion expressed by Ángel González in the exhibition catalogue, Artaud could have been remembered as just another deluded playwright and actor, who happened to live during that strange and tumultuous time between two ferocious wars. What is the explanation, then, for this ubiquity, this influence?

As one wanders through the exhibition devoted to this artist at La Casa Encendida in Madrid, it is easy to imagine this sharp-eyed man locked up in his asylum cell, as if he were a Dr. Mabuse of culture, immersed in an impossible graphorrhea, which mysteriously moves, as if immaterial marching orders, toward hampa/art fields in order to organise and ascertain the domination of crime/cruelty.

This exhibition features, basically, a display of these notebooks, which are mostly like those used by schoolchildren, and the papers on which he wrote and drew during his time at the asylums, as part of his treatment (the other part were 58 courses of electroshock therapy). There are also portraits in pencil of Artaud himself, as well as pictures of his friends and photographs from his film work, as well as photographic portraits. In addition, one of the gallery's smaller rooms is home to the work of the Mexican artist María Izquierdo, a friend of Artaud's, although it must be said that her inclusion in the exhibition seems somewhat eccentric.

It is all most impressive, however, because Artaud was one of the hose rare and hugely lucid people, and he spent almost all of his time living within this lucidity, in a similar way to the poet Leopoldo María Panero, one of Artaud's contemporaries. He displayed brilliant intuition, as revealed by the following text: "The need to act directly and profoundly on sensibility by means of the organs is an invitation, from the sonic perspective, to seek qualities and vibrations from completely uninhabitable sounds, qualities which existing instruments do not possess, which drives us to return to antique and forgotten instruments, or to create new ones. Outside the field of music, it also encourages us to seek instruments or devices which, thanks to special fusions or alloys of different metals, can reach a new diapason range, producing unbearable and piercing sounds". His writing possesses such undeniable value as his general idea of the return to the naked body, to our surroundings and to sound, as expressive elements which go beyond the text and the rationalised concept.

In his case, however, it becomes necessary to apply especially sharp criteria, in order to distinguish these gems of thinking from other texts, such as the one addressed to "Dear Mr Chancellor of the Reich", in which he describes Hitler as one of the initiated, although

he fails to specify whether the Fuhrer had reached “the purulence which leads to the “paroxysm” of spasm experienced by the French initiated”.

At this point we come to what I consider to be a serious error in an otherwise fascinating show. The exhibition lacks a contemporary psychological/psychiatric analysis of Artaud’s personality and oeuvre (particularly that shown here). Given that his life was marred by a series of destructive mental disorders, and by the brutal treatments to which he was subjected, this absence is very striking. It would not matter if the analysis were Freudian, Jungian, Lacanian, Foucaltian or Agambian (all of which are mentioned in passing in many of his texts), but it should have been conducted. By ignoring the artist’s psychological issues, the exhibition fails to provide a context for that which the viewer will witness again and again, throughout this exhibition.

This does not discredit an exhibition whose images are powerful enough on their own, but it does render its catalogue an exhaustive body of documentation (including countless transcribed and translated texts) in detriment of its theoretical value.

Fortunately, this and other absences –such as a text recontextualising a character whose legacy continues to have an immediate effect on a great many disciplines today–, are compensated by the effort invested in extracting texts from the notebooks and presenting them as images, with transcriptions in French and translations into Spanish. This is something for which to be grateful, and it reveals the care taken by the show’s curator Marta González Orbegozo.

The display has been arranged in a simple, almost discreet, way, which is a good thing, as any sort of dramatisation of the drawings, or even of the photographs, would have been both redundant and inappropriate, as it would have attempted to present them as artworks, which they are not. The most interesting elements do not lie in the “masterpiece”, but in the journey through the various manifestations of the soul of a very special person, who, perhaps as a result of his psychological issues, broke through the usual barriers which protect the ego, revealing himself as pure naked flesh, as a rush of thought in which the theoretical, the hallucinated, and the most deeply private come together in a way which is almost impossible to imagine for those of us who are more “normal” and who keep up our protective walls.

For Artaud, “cruelty” must have been like “horror”, was for Conrad. As Artaud himself said, “I use the word “cruelty” in the sense of lust for life, of cosmic rigour and of implacable need; in the sense of a Gnostic rush of life which devours the darkness; in the sense of that pain, that ineluctable need, outside of which life cannot go on. While good is something we desire, the result of an act, evil is permanent”.

La maladresse sexuelle de dieu, 1946. Centre Georges Pompidou, Musée National d’Art Moderne - Centre de Création Industrielle, París. Courtesy: La Casa Encendida and Bibliothèque Nationale de France.

ANTONI MUNTADAS: Situations

MADRID
GALERÍA LA FÁBRICA

Finding Our Place in the World

PEDRO MEDINA

In the last few years, Antoni Muntadas has conducted a reflection around space, examining stories from the day to day, and seeking to regain historical memory. These concerns co-exist with his usual observations regarding our relationship with the mass media, for example, but, in *Situaciones* [Situations] they are presented on the basis of two ways of approaching reality: one which is aimed at the specific place and another which is guided by the experience of a public and global space. As Muntadas himself points out, «my way of working has followed two cosmologies: a specific/local one and a global/standard one; both are possible, and they co-exist».

The first case is represented by the series *Media Sites/Media Monuments,* which he began in 1981 in Washington DC. It consists of contrasting images which tell us stories about a specific place: one of them is a library photo, and the other is an image of the same space, in the present day. These pieces reveal a transformation, linking monuments with the media relevance which they had in the past, displaying what Adrian Searle has termed "collisions of time and place", as well as exposing the void and silence which lie behind the media storm.

The are "the places of memory", as can be observed in the series devoted to Buenos Aires, where the spaces portrayed are linked to the dictatorial past. This activates what could be known as an ethics of memory, revealing the need to avoid legitimising practices which make forgetfulness normal.

These same spirit can be appreciated in the images produced in Budapest, which reflect a "before and after" of the Soviet Union by means of emblematic locations which tell the story of this transformation. These images function as a reference point with which to understand today's world, in the same way as the Washington DC series. In this case, emblematic places which have been frequently portrayed in films and on television are now reduced to a mere souvenir, in which the exceptional nature of a new event has practically disappeared.

Could it be that evanescence is the sign of our times? It is possible, however, that, in the face of precariousness, these contrasting images lend a voice to a range of sectors of reality with a political and social intent, already part of a global context.

This is the prevailing view in the other part of the exhibition: *Situation* (2008), which is made up of pieces consisting of several photographs of the same place. These images reveal that it is in the architecture which houses crowds in movement that we find a family atmosphere reminiscent of Marc Augé's "non-places"; in other words, transit places such as airports or shopping centres, where customs have become homogenised, losing their "local" character.

Despite this, any viewer will activate inevitable recognition processes, and will be able to distinguish between places such as Frankfurt and Venice. The anonymity of each landscape is important, but it is not the main element, given that, above it, each image tells its own story. They could have been simply photographs of architecture, making them more visually attractive, but all of them show people, as they are day to day spaces, in which, ultimately, the most important element is the reflection on their use and the way they are inhabited.

Both proposals reveal a new media landscape, one which is open to interpretation and paranoia, and which enables us to review our understanding of the global public sphere. The result is a series of narratives which offer interpretations of the world, to encourage us to question our position within it, given that "situating" ourselves involves questioning our perspective.

Escuela de Mecánica de la Armada, Av Libertador 8209, Nuñez, 2007.
From the series *Media Site / Media Monuments*. Courtesy: Galería La Fábrica.

ANTONI MUNTADAS: Situaciones

MADRID
GALERÍA LA FÁBRICA

Situarnos en el mundo

PEDRO MEDINA

En los últimos años Antoni Muntadas ha desarrollado una reflexión en torno al espacio atendiendo historias surgidas de lo cotidiano y buscando recuperar la memoria histórica. Estas preocupaciones conviven con habituales observaciones suyas como la relación con el funcionamiento de los *mass media,* pero en *Situaciones* son escenificadas considerando dos formas de acercarnos a la realidad: una orientada al lugar específico y otra guiada por la experiencia de un espacio público global. El mismo Muntadas señala que «mi forma de trabajar ha seguido dos cosmologías: una específico/local y otra global/estándar; las dos son posibles y coexisten».

El primer caso está representado por la serie *Media Sites/Media Monuments,* que comenzó en 1981 en Washington DC. Se trata de imágenes enfrentadas que nos cuentan historias sobre un lugar determinado: una de ellas es una fotografía de archivo y la otra es una imagen del mismo espacio hoy día. Son obras que testimonian una transformación y donde se relacionan monumentos y la relevancia mediática que tuvieron en tiempos pretéritos, percibiéndose en estas piezas lo que Adrian Searle ha denominado «colisiones de tiempo y lugar», y que hacen evidente el vacío o el silencio que permanece tras el estruendo mediático.

Son "lugares de memoria", como es notorio en la serie dedicada a Buenos Aires, donde los espacios retratados están vinculados al pasado dictatorial. Se activa entonces lo que podríamos denominar una ética de la memoria, donde se manifiesta la necesidad de no legitimar prácticas que normalicen el olvido.

Este mismo espíritu se aprecia en las imágenes realizadas en Budapest, que reflejan un antes y un después de la Unión Soviética a través de lugares emblemáticos que narran este cambio. Son una referencia para entender el mundo actual, igual que ocurre con la serie de Washington. En este caso, lugares emblemáticos y frecuentemente retratados en películas o en televisión quedan reducidos hoy a mero souvenir, donde la excepcionalidad de un nuevo acontecimiento prácticamente desaparece.

¿Será el signo de nuestra época lo evanescente? Es posible, sin embargo, frente a la precariedad, esta confrontación de imágenes dan voz y representan sectores de la realidad con un interés político y social, que ya son patrimonio de un contexto global.

Éste es el ámbito que prevalece en la otra parte de la exposición: *Situation* (2008), obras compuestas por varias fotografías realizadas en el mismo lugar. En ellas se revela que es en la arquitectura que alberga multitudes en movimiento donde hallamos un aire de familia que remite a la idea de "no-lugar" de Marc Augé, es decir, a espacios de tránsito como los aeropuertos o los centros comerciales donde se han homogeneizado las costumbres, perdiendo su "localidad".

Aun así, todo espectador activa inevitables procesos de reconocimiento y puede llegar a distinguir lugares como Frankfurt o Venecia. La condición de paisaje anónimo es importante pero no la principal, puesto que, por encima de ella, cada imagen cuenta una historia. Podrían haber sido únicamente fotografías de arquitectura, siendo así más atractivas visualmente, sin embargo, en todas ellas aparecen personas, ya que son espacios cotidianos, siendo la reflexión sobre su uso y sobre la forma en la que se habitan estos lugares la que importa en último término.

Situation # 7, 2008. Cortesía: Galería La Fábrica.

Ambas propuestas nos muestran un nuevo paisaje mediático abierto a la interpretación y a la paradoja que sirve para revisar lo que entendemos por esfera pública global. El resultado son relatos que ofrecen lecturas del mundo para que nos cuestionemos cuál es nuestra posición dentro del mismo, porque "situarnos" implica preguntarnos desde dónde miramos.

CATHERINE YASS: Afloat

MADRID
GALERÍA ESTIARTE

Transience in the Face of Visual Forcefulness

MÓNICA NÚÑEZ LUIS

It is possible to obtain a clear view of the recent work by Catherine Yass (London, 1963) through five pieces, and this is what the Galería Estiarte of Madrid offers with *Afloat*. Consistent with the explorations carried out since the beginning of her career, Yass investigates one of the circumstances surrounding our daily life but which we do not usually notice: the influence of events in the economic, political and social spheres of our lives. Although Yass could have directed this investigation along wider channels, she has taken architecture as one of the basic reference points to explore a repeated idea in her work, the notion of power. From this, the artist seeks to confront the spectator with the questioning of its most real existential dimension and the evocation of an unreal existential dimension. Urban constructions and great engineering projects thus become fit reference points that serve to demonstrate to what extent they can cause destabilizations and superpositions between the realization of that reality and the identifications that an individual has of it.

In her photographs, the use that Yass gives to the positive and negative, the manipulation of light, desaturation and evanescence, stimulates the loss of the sense of reality in a very special manner, but always from a lyrical way. In this way, pieces like *Nan pu* (2006) or *Huanghuayan pu west* (2006) seemed to make up true contemporary recreations of the Grand Canal that Canaletto painted so many times in the 16th century. However, this idyllic vision is not kept up for very long, for immediately afterwards we are confronted with the clarification of the image of a non-place, of a sombre industrial space which, in this case, has as its setting the Three Gorges Dam of the River Yangtze in Shanghai. Undoubtedly, Yass's work approaches that of Gaston Bachelard in the reflection on the dimension of space, which …«for its 'immensity', the two spaces, the space of privacy and the space of the world are made harmonious. When one fathoms the great loneliness of man, the two immensities touch, they are confused»[1]. Another exploration of the psychological consequences that fall on present-day man due to the confrontation with an environment which is oversized in scale and subjugating in its concept, is exemplified by Gorge. This 16 mm film presents, in a *loop*, fourty-four seconds of a completely real image, which seems, rather, a moment of undecipherable fantasy. Making use of experimental film references, devoid of plot or characters, Yass develops the sense of a discourse which reiterates the nature of her pure visuality: the image of a landscape. This, turned 180 degrees, produces a momentary confusion in the viewer, a river with a boat sailing gently, and traps the spectator in the insinuation of an object's movement in the passing of a vague time, which after a time, we clarify what it is. This is precisely the aim of the works offered in *Afloat*, where she plays with imprecision and the visual forcefulness of a power space to be deciphered from the calm transience of our reading.

Yang pu East, 2006. Courtesy of Galería Estiarte

1 Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Editorial Fondo de Cultura Económica. Madrid, 200. P. 241.

CATHERINE YASS: Afloat

MADRID
GALERÍA ESTIARTE

La transitoriedad frente a la contundencia visual

MÓNICA NÚÑEZ LUIS

A través de cinco piezas es posible obtener una visión clara sobre el trabajo reciente de Catherine Yass (Londres, 1963), y esto es lo que ofrece la galería Estiarte de Madrid con *Afloat*. Consecuente con las exploraciones desarrolladas desde el inicio de su carrera, Yass indaga en una de las circunstancias que rodea nuestra cotidianidad pero sobre la que no solemos reparar: la influencia producida por sucesos del entorno económico, político y social donde nos desenvolvemos. Si bien Yass podría orientar esta investigación hacia derroteros bastante amplios, ha tomado la arquitectura como uno de los referentes básicos para ahondar sobre una idea reiterada en su trabajo, la noción de poder. Desde ésta, la artista busca enfrentar al espectador con el cuestionamiento de su dimensión existencial más real y con la evocación de una dimensión existencial irreal. Las construcciones urbanas y los grandes proyectos de ingeniería se convierten así en referentes idóneos, que sirven para demostrar en qué medida se pueden originar desestabilizaciones y superposiciones entre la concreción de esa realidad y las identificaciones que hacia ella tenga un individuo.

El uso dado por Yass en sus fotografías al positivo y el negativo, la manipulación de la luz, la desaturación y la evanescencia, estimulan de forma muy especial la pérdida del sentido de la realidad pero siempre desde un carácter lírico. De esta manera, piezas como *Nan pu* (2006) o *Huanghuayan pu west* (2006) parecieran constituir verdaderas recreaciones contemporáneas del Gran Canal que tantas veces pintó Canaletto en el siglo XVI. Sin embargo, esta visión idílica se sostiene poco tiempo al enfrentarnos inmediatamente después con la clarificación de la imagen de un no-lugar, de un espacio industrial y sombrío que tiene por escenario, en este caso, la presa de las Tres Gargantas del río Yang tsé en Shangai. Sin duda, el trabajo de Yass se acerca a Gaston Bachelard en su reflexión sobre la dimensión del espacio, el cual «por su "inmensidad", los dos espacios, el espacio de la intimidad y el espacio del mundo se hacen consonantes. Cuando se profundiza la gran soledad del hombre, las dos inmensidades se tocan, se confunden»[1].

Otra exploración sobre las consecuencias psicológicas que deja en el individuo actual el enfrentamiento ante un entorno sobredimensionado en escala y avasallante en su concepto, queda ejemplificado en *Gorge*. Este film de 16 mm presenta, en *loop*, cuarenta y cuatro segundos de una imagen completamente real, que parece más bien un momento indescifrable de ensoñación. Haciendo uso de referentes del cine experimental, carente de trama y personajes, Yass potencia el sentido de un discurso que reitera la naturaleza de su pura visualidad: la imagen de un paisaje. Éste, girado 180 grados, produce una confusión momentánea sobre lo que se está viendo, un río con una barca en tenue navegar, que atrapa al espectador en la insinuación del movimiento de un objeto en el transcurrir de un tiempo impreciso, que tras un rato, dilucidamos qué es. Precisamente éste es el norte de las obras ofrecidas en *Afloat*, donde se juega con la imprecisión y la contundencia visual de un espacio de poder para ser descifrado desde la transitoriedad calmada de nuestra lectura.

Gorge, 2006. Film en 16 mm 44". Cortesía de la galería.

1. Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Editorial Fondo de Cultura Económica. Madrid, 2000. Pág. 241.

EULALIA VALLDOSERA

MADRID
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA (MNCARS)

LUIS FRANCISCO PÉREZ

Since the early 1990s, the work of Eulalia Valldosera has been centred around a basic concern, around which it still revolves: to make the very idea of the artistic and aesthetic discourse a perfect example of the *limit* as a creative action, and to, in turn, to establish that limit, that frontier, as the vessel of an equally essential element, its credibility as artistic event, its *decency* as the mortar with which certain ethics of form are built. In the last two decades, Valldosera has produced (the transitive verb is intentional) an immense and extraordinary patchwork in which the seams joining this majestic map of obsessions, emotions, concerns and feelings are the limits between different "states of the soul"; the subtle borders where "seeing" and "knowing" come together can combine their multiple gazes and infinite forms of representation of that "knowing" or that knowledge. The limits (seams, joints) between a poetic and a prose saying; the limits between the obscene downfall into the most brutal self-referentiality and the reserved scruples in the face of the violence of "discovering oneself"; the limits between the joyful enjoyment of a "genre action" and the ferocious criticism of that same discourse, now empty (a posteriori, in another action, another artistic impulse) of its most illustrious attributes, not so much in order to deny them but to suspend them in an obsessive question intended to give rise to new questions; the limits between the most easy-to-understand and prosaic physical materialism and its most abstract and virtual correspondence; the limits between the closed-off and claustrophobic world of a "genre universe" and the libertarian fantasy of an unreachable dream; the limits between the predictable script of a B film and the unclassifiable and hermetic script of an example of "expanded cinema" which is proud of its impenetrable sophistication; the limits between day and night: the ghostly dawn rosiness of psychophonies between two lights … Limits such as the marvellous hemistich between these two verses by Rilke: *A heave not yet reached / a hell not yet forgotten.*

Envases: El culto a la madre (IV Seductora), 1996. Colección MACBA and Helga de Alvear. Cortesy: the artist and MNCARS.

Valldosera's exhibition at the MNCARS could be described as a retrospective, in the sense that it presents and (almost) totalising review of her work, from her beginnings to the present day, but it is a *different* retrospective, unique in its approach and aims, as well as in the way her actions from almost twenty years ago have been presented (or re-made). We are not speaking so much of an "*aggiornare*" of old works, such as the magnificent (let us say it) updating of actions and works which, although when they are examined retrospectively, possess a certain "period" patina, have been arranged so thoughtfully (in the same way as the equally successful installation on the ground floor of the Nouvel building) that they could be said to reveal a strange auratic dimension, as attractive as it is perverse, as visually suggestive as it is enriching on a theoretical and critical level. However, it would be fairer (and more honest, if we are to join our opinion to that of the artist) to point out that the entire exhibition is not valuable only because of the skilful "updating" of past works, given that it begins with the masterful installation which gives the show its title *Dependencias* [Dependencies], produced this year. In the same way as with many other of her works, this one is hard to translate into worlds, in the sense that it requires the acceptance of an unusual and violent treatment of the very idea of "seeing" (an essential feature in the work of this artist), demanding that this act submits to an alternative journey, as if the viewer were required to exercise a different way of seeing, to adopt new paths for his gaze. Viewers are challenged to adapt this "new gaze" to the new interpretation of the place occupied by the body at the instant when this complex referential universe is perceived.

To conclude, the MNCARS is offering a magnificent and extraordinary exhibition of the work by Eulalia Valldosera, an artist who is not very well known in Madrid. We have only one objection to make: there is an excess of darkness in the installation of the works. It is true that shadows and spectres define (to a large degree) Valldosera's aesthetic discourse, but it is worth remembering that this same darkness is, in the work by this artist, one of the many names of the word "brightness".

EULALIA VALLDOSERA

MADRID
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA (MNCARS)

LUIS FRANCISCO PÉREZ

Desde principios de los noventa la obra de Eulalia Valldosera ha tenido (y mantenido) una preocupación esencial: hacer de la idea misma de discurso artístico y estético un perfecto ejemplo del "límite" como acción creativa, y depositario a su vez, ese límite, esa frontera, de una razón no menos esencial, su credibilidad como hecho artístico, su *decencia* como argamasa generadora de una determina ética de las formas. A partir de la fecha indicada EV ha confeccionado (la transitividad del verbo es intencionado) un inmenso y extraordinario *patchwork* donde las costuras que unifican ese majestuoso mapa de obsesiones, afectos, preocupaciones y sentimientos, son límites entre diferentes "estados del alma", tenues fronteras donde el "ver" y el "saber" unifican y entremezclan sus múltiples miradas y sus infinitos modos de representación de ese "saber" o ese conocimiento. Límites (junturas, costuras) entre un decir poético y un decir de prosa; límites entre la obscena caída en la más brutal auto referencialidad y el distanciado pudor ante la violencia de ese "descubrirse"; límites entre el gozoso discurso de una "acción de género" y la feroz crítica de ese mismo discurso, vaciado (a posteriori, en otra acción, en otro impulso artístico) de sus más preclaros atributos, no tanto para negarlos como para suspenderlos en una interrogación obsesiva y productora de nuevas interrogaciones; límites entre el materialismo físico más entendible y prosaico y su correlato más abstracto y virtual; límites entre el cerrado y claustrofóbico universo de un "interior de género" y la libertaria fantasía de un sueño inalcanzable; límites entre el previsible guión de una película de serie B y el inclasificable y hermético guión de un "cine expandido", orgulloso de su impenetrable sofisticación; límites entre el día y la noche: fantasmático rosicler de psicofonías entre dos luces… Límites como el maravilloso hemistiquio entre estos dos versos de Rilke: *Un cielo aún no alcanzado / un infierno aún no olvidado.*

La exposición de EV en el MNCARS se podría calificar de "antológica", toda vez que la misma plantea una (casi) totalizadora revisión de su obra desde sus inicios hasta el presente, pero sería una antológica *otra*, singular por sus planteamientos y fines, así como la *manera* con que han sido presentadas (o rehechas) acciones realizadas hace casi veinte años. No estamos hablando tanto de un *aggiornare* de obras del pasado como de la magnífica (digámoslo ya) traslación al presente de unas acciones y obras que si bien, y miradas retrospectivamente, poseen una cierta pátina "de época", la inteligente exposición en el presente (y la no menos sabia instalación en la planta baja del edificio Nouvel) se diría dotadas de una extraña condición aurática tan atrayente como perversa, tan sugestiva visualmente como enriquecedora desde una vertiente teórica y crítica. Pero aún más justo (u honesto, para unir nuestro decir al decir de la artista) sería aclarar que la exposición entera no es valiosa únicamente por la hábil "puesta al día" de obras pretéritas, pues el inicio de la exposición arranca, precisamente, con la soberbia instalación que da título a la muestra, *Dependencias*, fechada este mismo año. Al igual que sucede con muchas obras de EV ésta posee una difícil traducción a la palabra escrita, en la medida que exige aceptar un peculiar tratamiento violento (rasgo consustancial a la artista) de la idea misma del "ver", exigiendo a esta facultad un desplazamiento alternativo, algo así como exigiéndole (al espectador) que practique otra forma de visibilidad, otros recorridos de la mirada, retándole a que esa "otra visibilidad" se adapte a una nueva consideración del lugar que ocupa el cuerpo en el momento de percibir ese complejo universo referencial.

Magnífica y extraordinaria exposición, en definitiva, la que nos ha brindado el MNCARS sobre la obra de Eulalia Valldosera, artista no demasiado bien conocida en Madrid. Una única objeción: hay un exceso de tenebrismo en la instalación de las obras. Cierto que las sombras y espectros definen (en gran parte) el discurso estético de EV, pero en la misma medida conviene no olvidar que esa misma oscuridad es, en la obra de Eulalia Valldosera, uno de los muchos nombres que posee la palabra "luminosidad".

El periodo, 2006. Cortesía de la artista, MNCARS y de la Galería Joan Prats.

ANGELA BULLOCH

MADRID
HELGA DE ALVEAR GALLERY

LUIS FRANCISCO PÉREZ

Angela Bulloch's second exhibition in Madrid is made up of just two pieces: *Smoked Spheres* and *Night Skies*, and in both (although they are very different from each other, both morphologically and formally) the same features are present (we could even say, more emphatically, the same *tics*) that have characterized and defined her work since she became known on the international scene in the mid 1990s. Of all those characteristics (interest in the *artistic* use of technology; different light and colour choreographies keeping the object, or the installation, as a central generator of positivist energies; scientific environmentalism; referentialism, using different artistic and literary sources; programmed and casuist randomness left to its own devices), there is one that we believe defines the work of the Canadian artist with the greatest effectiveness and understanding. We are referring to the considerable distance which exists (even in her best and most inspired works, like the *Pixel Box*) between the desire to create a work that responds to a *scientific* consideration of the object and the no less important desire for this same object to find its place and its most correct formal understanding, in an aseptic, clean and neutral textured world, *setting it* in a fixed universe of cold beauty and avant-garde lofty formalism. All things considered, that distance (astral, given the artist's interest in vaults of heaven in general) is rather a contradiction, or an "artistic anguish" of complicated exit; in any case a well-intentioned ingenuousness of course, that Bulloch uses to extract some extraordinary returns, for there, where the intention of the work (before it is made) possesses such noble qualities (science mixed with Kubrik or Antonioni), the final result, that which is *offered to the world,* has the appearance (it can be equally fine) of an offering as objectual and formalist as any unimportant artistic production. That is how deceptive distances are in the icy silence of the universe.

Smoke Spheres, 2009. Courtesy: Galería Helga de Alvear.

The first work the spectator sees in the exhibition, *Smoked Spheres*, is, according to the press release, a rereading of the painting *White Disc II*, a work from 1964 belonging to the magnificent British op-art artist Bridget Riley. *Smoked Spheres* are luminous spheres of different sizes, made of smoked glass, which light up and go out following a random order, closer to a plausible theory of chaos than a modular and *minimal* structure with a will for exact resolution. As often happens with Bulloch, the work is as *spectacular* (and expensive) as boring and predictable. It is so spectacular, indeed, that the visitor feels overwhelmed before such a display of scientific operetta, usurping the space, and the right, to a reflection on that which he observes without the subjugation to which the artist subjects it. *Smoked Spheres* are, indeed, and as Cabrera Infante would have expressed it, *Sheer Smoke*. Sheer spectacle. Nothing.

Fortunately the second work/installation of this show, *Night Skies*, is extraordinary. And to a large degree this is because of its humility, so removed from the expressive false pride of the first work discussed above. *Night Skies* is a wonder of restraint, a refined formal reading endowed with a sophisticated conceptual apparatus and a brilliant and intelligent scenography, where technology is at the service of the idea (it doesn't always happen like that with Bulloch), to shape a majestic map of human dignity and loneliness. The work is made up of computer generated images that reproduce a panorama of our galaxy from the viewpoint far from this World. No human being was in that place, except the extraterrestrial and beautiful vision that the artist offers us. Here we are undoubtedly before the best Bulloch.

ANGELA BULLOCH

MADRID
GALERÍA HELGA DE ALVEAR

LUIS FRANCISCO PÉREZ

Dos únicas piezas conforman la segunda exposición en Madrid de Angela Bulloch: *Smoked Spheres* y *Night Skies*, y en ambas (sin bien muy diferentes entre sí, tanto morfológica como formalmente) están presentes los mismos rasgos (lo podemos decir incluso con más énfasis: los mismos *tics*) que han ido pautando y definiendo su trabajo desde que se dio a conocer en la escena internacional a mediados de los noventa. De todas esas características (interés por una utilización "artística" de la tecnología; coreografías varias de luz y color manteniendo al objeto, o la instalación, como centro generador de energías positivistas; ambientalismo cientifista; referencialismo procedente de diversos caladeros artísticos y literarios; aleatoriedad programada y casuística librada a su propio azar), de todas estas cualidades, decimos, hay una que, creemos, define el trabajo de la artista canadiense con mayor eficacia y comprensión. Nos estamos refiriendo a la considerable distancia existente (incluso en sus mejores y más inspirados trabajos, como los *Píxel Box*) entre el deseo de crear una obra que obedezca a una consideración *científica* del objeto y el deseo, no menor, de que ese mismo objeto encuentre su lugar y su más cabal comprensión formal, en un mundo aséptico de textura limpia y neutra, *fijándolo* en un universo inamovible de fría belleza y alto formalismo vanguardista. Bien mirado, esa distancia (sideral, dado el interés de la artista por las bóvedas celestes en general) es más bien una contradicción, o una "angustia artística" de complicada salida; en cualquier caso una bien intencionada ingenuidad, por supuesto, que sirve a Bulloch para sacar unos réditos extraordinarios, pues allí donde la intención de la obra (anterior a su realización) posee tan nobles referentes (ciencia mezclada con Kubrik o Antonioni), el resultado final, aquello que se "ofrece al mundo", posee la vitola (puede ser igual de noble) de una ofrenda tan objetual y formalista como cualquier producción artística de bajos vuelos. Así de engañosas son las distancias en el gélido silencio del universo.

La primera obra que el espectador se encuentra en la exposición, *Smoked Spheres*, es, según nos explica la nota de prensa, una relectura de la pintura *White Disc II*, obra de 1964 perteneciente a la magnífica artista del op-art británico Bridget Riley. *Smoked Spheres* son esferas luminosas de diferente tamaño, de cristal ahumado, que se encienden y apagan siguiendo un orden aleatorio, más cercano a una plausible teoría del caos que a una estructura modular y minimal con vocación de exacta resolución. Como muchas veces sucede en Bulloch, la obra es tan *espectacular* (y costosa) como aburrida y previsible. Es tan espectacular, en efecto, que el visitante se siente abrumado ante tal despliegue de científica opereta, usurpándole el espacio, y el derecho, a una reflexión de aquello que observa sin el avallasamiento al que le somete la artista. *Smoked Spheres* son, en efecto, y como hubiera expresado Cabrera Infante, *Puro Humo*. Puro espectáculo. Nada.

Night Sky Gleise 581C.12, 2008. Cortesía: Galería Helga de Alvear.

Afortunadamente la segunda obra/instalación de esta muestra, *Night Skies*, es extraordinaria. Y en gran medida lo es por su humildad, tan alejada de la falsa soberbia expresiva de la primera obra comentada. *Night Skies* es un prodigio de contención, una refinada lectura formal dotada de un sofisticado aparato conceptual y una brillante e inteligente escenografía, donde la tecnología está al servicio de la idea (no siempre sucede así en Bulloch), para configurar un majestuoso mapa de la dignidad y soledad humanas. La obra consta de imágenes generadas por ordenador que reproducen un panorama de nuestra galaxia desde un punto de vista lejano a la Tierra. Ningún ser humano estuvo en ese emplazamiento, excepto la extraterrestre y bellísima visión que nos ofrece la artista. Aquí sí estamos, indudablemente, ante la mejor Bulloch.

Zonas de riesgo [Risk Zones]

MADRID
CAIXA FORUM

SUSET SÁNCHEZ

The vocabulary of paranoia with which today's societies are saturated and legitimised by the media, warns of a contradictory fate in which terms like *terror*, *fear*, *threat*, *catastrophe*, *war*, and *pandemia* are often used to describe phenomena belonging to the social and natural spheres. Obviously many events of the recent past can be described in this way, though refracted by the fact that the prism of the ill-fated media paraphernalia that distributes information about them is suspiciously accommodating of history. We might agree that there is a similar manipulation of the pieces that make up curatorial discourses, which by the minute come to sustain authentic juggling acts in their constructions of sense. The exhibition, a collection, a curator, are also risk zones where symbolic capital is subjected to trading operation and is repositioned as an asset.

Zonas de riesgo. Colección de Arte Contemporáneo Fundación "la Caixa" becomes an example of the historical implications of the fact of collecting, interpreting the past and the present and predicting the future by means of works that make up a heritage, and naturally a potential "risk" contained by an exhibition that rummages in those storage rooms seeking readings of "reality". It is interesting here to construe risk as a condition of possibility, a context in which there exists a tension, a continuous struggle to break with a *status quo*. At all events, the assumption of risk as a metaphor for change leads us to shed the notion that associates this cause-effect condition with something decidedly dreadful, and all the more so when the object of the artistic gaze is a social phenomenon and process.

In *Consolation Service* (1999) Eija-Liisa Ahtila explores the subjectivity of two characters confronting a divorce that will turn their lives upside down. How to adapt to the change, to the loss, the emptiness left by the other? Adrian Paci in *Centro di Permanenza Temporanea* (2007) addresses emigration as the trigger of changes that occur in the micro-tales of identities and in the complex weave of economic, political, and social relation, in order to evince a division of the subject that places him in a permanently borderline condition, between here and there, then and now. Mona Hatoum also alludes to the traces left by displacement. In her *Mobile Home* (2005-07) there is a poetic vision of the Diaspora achieved with objects that drift slowly, although their motion is limited by bars that delimit margins and ghettos, images often used by this artist. In *Turbulent* (1998) Shirin Neshat places two oppositions, masculine and feminine, to symbolise one of the central issues of otherness and the gender discourse of Muslim culture, on this occasion addressed via the questioning of the law in Iran that forbids women to sing in front of men. Using scenes taped In the Maracaná stadium, *Volta* (2002-03), by Stephen Dean, shows those moments condensing the explosion of a human mass, when the cathartic form of collective expression employs a common language to convey sentiments, instants in which the masses are liberated, and at the same time manipulated like a puppet.

Works such as those by Eija-Liisa Ahtila, Adrian Paci, the sensationalist installation entitled *Welcome to Guantanamo Museum* (2008) by Alicia Framis, the sensitive metaphors of Mona Hatoum and Shirin Neshat, or the frenetic rhythms of the pieces by Miguel Ángel Ríos and Stephen Dean, all attest to these multiple territories located in either the public or the private imagination, or that traverse both spaces with a pendular motion, pressure vessels from which there emerge conflicts within which change is latent.

Partial view of the exhibition. Courtesy: Caixa Forum Madrid.

Zonas de riesgo

MADRID
CAIXA FORUM

SUSET SÁNCHEZ

El vocabulario de la paranoia explotado hasta la saturación en las sociedades actuales, legitimado por los medios de comunicación, advierte de un sino contradictorio a través del cual términos como terror, miedo, amenaza, catástrofe, guerra, pandemia, suelen emplearse para describir fenómenos de la realidad social y la naturaleza. Obviamente pueden adjetivarse así muchos de los acontecimientos del pasado reciente, mas refractados bajo el prisma de lo aciago, la parafernalia mediática que distribuye información sobre ellos acomoda sospechosamente la Historia. Asimismo, podríamos convenir que se manipulan las piezas que integran los discursos curatoriales, que por momentos llegan a sostener verdaderos actos malabares en sus construcciones de sentido. La exposición, una colección, un comisariado, son también zonas de riesgo donde el capital simbólico es sometido a operaciones de valores que le reposicionan como un activo.

Zonas de riesgo. Colección de Arte Contemporáneo Fundación "la Caixa" deviene un ejemplo de las implicaciones históricas que posee el hecho de coleccionar y de interpretar el pasado, el presente, o hacer predicciones de futuribles mediante las obras que conforman un acervo, y lógicamente del "riesgo" potencial que entraña una exposición que hurga en esos almacenes en busca de lecturas sobre la "realidad". Aquí resulta interesante entender riesgo como condición de posibilidad, contexto donde hay tensión, continua pugna por la ruptura de un *statu quo*. En cualquier caso, la asunción del riesgo como metáfora de cambio, incita a despojarnos de la idea que relaciona esa condición causa-efecto como un hecho indefectiblemente nefasto, máxime cuando el objeto de la mirada artística son fenómenos y procesos sociales.

En *Consolation Service* (1999) Eija-Liisa Ahtila explora la subjetividad de dos personajes enfrentados a un divorcio que inminentemente trastocará sus vidas. ¿Cómo adaptarse al cambio, a la pérdida y vacío del otro? Adrian Paci en *Centro di Permanenza Temporanea* (2007) trata la emigración como detonante de mudanzas que ocurren en los micro-relatos de las identidades y en el complejo entramado de las relaciones económicas, políticas y sociales, para representar una escisión del sujeto que le devuelve permanentemente a una condición fronteriza, entre el aquí y el allá, el ayer y el ahora. También Mona Hatoum alude a las huellas que conlleva el desplazamiento; en *Mobile Home* (2005-2007) hay una visión poética de la diáspora mediante objetos viejos que vagan lentamente, aunque su tránsito queda acotado por rejas que definen márgenes y ghettos, imágenes habituales en la obra de esta artista. En *Turbulent* (1998) Shirin Neshat sitúa dos opuesto, masculino y femenino, que simbolizan una de las problemáticas centrales de la alteridad y los discursos de género en la cultura musulmana, en este caso abordado a través del cuestionamiento a la prohibición en Irán de que las mujeres canten delante de los hombres. A partir de escenas grabadas en el estadio de Maracaná, *Volta* (2002-03) de Stephen Dean muestra esos momentos donde se condensa el estallido de una masa humana, en los que la forma catártica de la expresión colectiva adopta un lenguaje común para transmitir sentimientos, instantes en los que la masa es liberada, y al mismo tiempo dirigida como una marioneta.

CARLOS AMORALES *Asombro inútil*, 2006. Vídeo proyección. Cortesía: Caixa Forum Madrid.

Obras como las de Eija-Liisa Ahtila, Adrian Paci, la efectista instalación *Welcome to Guantanamo Museum* (2008) de Alicia Framis, las sensibles metáforas de Mona Hatoum y Shirin Neshat, o los ritmos trepidantes de las piezas de Miguel Ángel Ríos y Stephen Dean, dan cuenta de esos múltiples territorios localizados indistintamente en el imaginario público o privado, o que atraviesan ambos espacios con un movimiento pendular, enclaves bajo presión en los que emergen conflictos dentro de los cuales el cambio es latente.

JUAN MUÑOZ. Retrospective

MADRID
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA (MNCARS)

MARIANO NAVARRO

Maurice Blanchot began his essays in *The Literary Space* with a disheartening observation: "It seems that we learn something about art only when we experience the meaning of the world 'loneliness'". And, a few lines later, in the same paragraph, he further elaborates his point: "All over the world, loneliness is a wound which cannot be paraphrased here". He continues by explaining the difference between the complacent solitude of the artist and that which is essential to the work. He identifies the latter with the moment when the work is finished; regardless of whether it is complete or incomplete, what matters is that the work now "is".

Both the title and the various ideas presented suit the work by Juan Muñoz. He conceives figures and situations which give rise to a narrative space whose textual nature is different and unique for each viewer –not even his verbal pieces can be appreciated in the same way by each listener–. "I simply create the scene, so that imagination [the drama] can continue", he told Adrian Searle in 1992.

This is also a finished, but not closed, work. By using this expression I am not attempting to fight against the ineluctable fact of death, but rather to point out a fact which can be observed in the journey through the exhibition: the emotions that shake us are new, not the product of memory; the thoughts it generates are up to date, not reflections on the past. Without being ironic or innocent, I can say that the dates of these pieces could be from 25 years ago or from yesterday, as, when we see them, only today breathes through them.

To conclude, this work displays such loneliness that it is painful; and silences our mouths whilst rendering our gaze unstoppable.

In the preface to the catalogue, the director of the MNCARS, Manuel Borja-Villel, points out, with an intensity I have never witnessed in any other of his texts, that, in his aim to "trace a critical cartography of 20th-century art", Juan Muñoz's retrospective "brings about an undeniable contribution to that other narrative of contemporary art, equidistant from the linear nature of the Anglo-Saxon modernism which prevailed for such a long time, and the trivialising schematism of current cultural consumer industries". I agree with him, and, if that revision is conducted at the same level of quality as this one, it will bring about an authentic convulsion in this field, not only with regard to the ideas which prevailed during the final decades of the last century, but also in terms of what we believe to be their projection in the current one.

Una figura, 2000. Grenoble Museum Collection. Courtesy: MNCARS.

The show has been on display at the Tate Modern, the Museo Serralves and the Guggenheim, and has arrived at the MNCARS in the epilogue of its journey. In the article written by José Manuel Costa in issue no. 18 of ARTECONTEXTO, when speaking about the Bilbao display, he predicted that the Sabatini building could well be "the place", and he pointed out the fact that "it is Baroque enough".

I do not doubt the suitability of the building by the Italian architect as home to the visual strategies of Juan Muñoz, but I do believe that it is important to highlight the work of the curators Lynne Coock and Sheena Wagstaff. Not only have they chosen a fine selection of pieces, which are close to 100 here, but they have also lent them an inevitable chronological meaning, as well as showing the pieces individually, providing them with as much space as they need, or even more, so that the rooms seem to be designed to insulate the setting of each event, at the same time as we magically, in an illusory way, find them next to their sisters. I realise that memory can be unjust, but, just with the large-scale show of Minimals from the Panza Collection, with the work of Bruce Nauman, Joseph Beuys and Juan Muñoz, the museum has taken shape as a *fact,* particularly for these artists.

JUAN MUÑOZ. Restrospectiva

MADRID
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA (MNCARS)

MARIANO NAVARRO

Maurice Blanchot principia los ensayos de *El espacio literario* con una apreciación desazonadora: «Parece que aprendemos algo sobre el arte cuando experimentamos lo que quiere decir la palabra soledad». Y, poco más adelante en el mismo párrafo, concreta: «Al nivel del mundo, la soledad es una herida sobre la que no cabe aquí la paráfrasis». Se extiende diferenciando la soledad complaciente del artista de aquella más esencial de la obra. Fija en ésta el momento de su terminación, más allá de que esté acabada o inconclusa, lo que importa es que la obra ya "es".

Tanto el título como las distintas ideas expuestas cuadran bien con la obra de Juan Muñoz. Concibe figuras y situaciones que deparan un espacio narrativo cuya textualidad es diferente y singular para cada espectador –ni siquiera sus piezas verbales pueden ser escuchadas de manera uniforme por distintos oyentes–. «Sólo creo la escenografía para que la imaginación (el drama) pueda desarollarse», le decía a Adrian Searle en 1992.

Es, también, una obra finalizada, pero no cerrada. No quiero con esa expresión luchar contra la muerte ineluctable, sino señalar un hecho que se evidencia en el recorrido de la exposición: las emociones que nos sacude son nuevas, no producto del recuerdo; los pensamientos que genera son actuales, no reflexiones sobre el pasado. Sin ironía ni inocencia puedo decir que las fechas que la datan podrían ser tanto de hace veinticinco años como de ayer mismo, pues cuando la vemos sólo respira hoy.

Es, por último, una obra de tan extrema soledad que hiere; e invita tanto al silencio de la boca como a la incontinencia de la mirada.

En su prefacio al catálogo, el director del MNCARS, Manuel Borja-Villel apunta, con un énfasis que no reconozco en ninguno otro suyo anterior, que para su idea de «trazar otra cartografía crítica del arte del siglo XX», la retrospectiva de Juan Muñoz «supone una indudable aportación a esa otra narración del arte contemporáneo alejada a partes iguales de la linealidad del modernismo anglosajón imperante durante tanto tiempo y del esquematismo banalizador y homogeneizante de las industrias de consumo cultural actuales». Coincido en ello, y si esa revisión ha de hacerse con la calidad de ésta, supondrá una auténtica convulsión no sólo en las ideas al uso sobre las últimas décadas del siglo pasado, sino también sobre la que creemos su proyección en éste.

La muestra ha itinerado ya por la Tate Modern, el Museo Serralves y el Guggenheim, siendo la del Reina el epílogo de su recorrido. José Manuel Costa en el artículo que dedicó en el nº 18 de ARTECONTEXTO a su montaje en Bilbao vaticinaba ya que el edificio de Sabatini bien podía ser "el lugar", y apuntaba, «barroco ya es».

No dudo de la adecuación de la fábrica del arquitecto italiano a las estrategias visuales de Juan Muñoz, pero sí creo necesario enfatizar la labor de las comisarias Lynne Coock y Sheena Wagstaff. No sólo han hecho una depurada selección de piezas, incrementada aquí hasta el centenar, y le han dado un inevitable sentido cronológico, sino que han dispuesto las obras individualizadamente, dándoles tanto espacio como el que necesitaban o aún incluso más, de modo que las salas parecen hechas para aislar la escenografía de cada acontecimiento, a la vez que mágica o ilusoriamente las confrontamos con sus hermanas próximas. Sé que la memoria puede ser injusta, pero sólo con la gran muestra de los Minimal de la Colección Panza, con Bruce Nauman, Joseph Beuys y ahora Juan Muñoz, el museo ha cuajado como *hecho* particularmente para ellos.

Conversation piece, 1994. Colección particular. Cortesía: MNCARS.