ARTECONTEXTO

ARTE CULTURA NUEVOS MEDIOS

ART CULTURE NEW MEDIA

Revista trimestral • *Quarterly magazine*
Número 7 • *Issue 7*
España 18 €

DOSSIER: UNIVERSO GODARD / GODARD UNIVERSE
MIGUEL MARÍAS DAVID OUBIÑA **MÓNICA NÚÑEZ**
LE TIGRE **BERTIEN VAN MANNEN** GINA PANE
ESPECIAL: **LA BIENNALE DI VENEZIA**
CIBERCONTEXTO + INFO + **LIBROS/BOOKS** + CRITICAS/REVIEWS

Editora y Directora / *Director & Editor*
Alicia Murría
directora@artecontexto.com

Subdirectora / *Senior Editor*
Ana Carceller
redaccion@artecontexto.com

Coordinación en Latinoamérica
Latin America Coordinator
Argentina: **Eva Grinstein**
México: **Bárbara Perea**
redaccion@artecontexto.com

Equipo de Redacción / *Editorial Staff*
Alicia Murría, Natalia Maya Santacruz,
Ana Carceller, Eva Grinstein,
Santiago B. Olmo.
redaccion@artecontexto.com

Asistente editorial / *Editorial Assistant*
Natalia Maya Santacruz
redaccion@artecontexto.com

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

Directora de Relaciones Internacionales
International Public Realtions Manager
Elena Vecino
internacional@artecontexto.com

Administración / *Accounting Department*
Gema Lucas Calderón
administracion@artecontexto.com

Suscripciones / *Subscriptions*
suscripciones@artecontexto.com

Distribución / *Distribution*
distribucion@artecontexto.com
ACTAR
info@actar-mail.com

Oficinas / *Office*
Tel. + 34 913 656 596
C/ Santa Ana 14, 2º C. 28005 Madrid. ESPAÑA

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

Traducciones / *Translations*
Dwight Porter, Juan Sebastián Cárdenas,
Benjamin Johnson.

Colaboran en este número / *Contributors:*
David Oubiña, Miguel Marías, Mónica Núñez Luis, Juan Vicente Aliaga, Patricia Mayayo, Ana Carceller, Santiago B. Olmo, Juan Antonio Álvarez Reyes, Pedro Medina, Juan Sebastián Cárdenas, Eva Grinstein, Agnaldo Farias, Uta M. Reindl, Joana Neves, Rosa Pera, Luis Francisco Pérez, Vicente Carretón Cano, Natalia Maya Santacruz, Bárbara Perea.

Especial agradecimiento / *Special thanks:*
Horacio Lefèvre, Pirámide Films.

ARTECONTEXTO
ARTE CULTURA NUEVOS MEDIOS — ART CULTURE NEW MEDIA

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

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

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

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

© de la edición, ARTEHOY Publicaciones y gestión, S.L.
© de las imágenes, sus autores
© de los textos, sus autores
© de las traducciones, sus autores
© de las reproducciones, VEGAP. Madrid 2005

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

A R C E Asociación de Revistas Culturales de España

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.

SUMARIO
CONTENTS

5 Primera página / *Page One*
ALICÍA MURRÍA

DOSSIER: Universo Godard / *Godard Universe*

8 Aquí y en otra parte: Godard en Latinoamérica
Here and Elsewhere: Godard in Latin America
DAVID OUBIÑA

26 Montaje estratificado en el cine de Jean-Luc Godard: texturas, colores, sonidos, textos, caligrafía
The Stratified Montage of the Cinema of Jean-Luc Godard: Textures, Colours, Sounds, Texts, Calligraphy
MIGUEL MARÍAS

44 Jump Cuts: La influencia de Jean-Luc Godard en artistas actuales de Venezuela
Jump Cuts: Jean-Luc Godard's influence in current Venezuelan artists
MÓNICA NÚÑEZ LUIS

58 Punk, feminismo, música, revolución: Le Tigre
Punk, Feminism, Music, Revolution: Le Tigre
ANA CARCELLER

64 Documentos íntimos. [Entrevista con Bertien van Manen]
Private Documents. [Interview with Bertien van Manen]
PATRICIA MAYAYO

72 Los pliegues de la herida: Sobre violencia, género y accionismo en la obra de Gina Pane
The Folds of the Wound: On Violence, Gender, and Actionism in the Work of Gina Pane
JUAN VICENTE ALIAGA

La Biennale di Venezia. 51 Esposizione Internazionale d'Arte
Venice's Biennial. 51st International Art Exhibition

83 Escaparate Veneciano / *Venetian's Showcase*
SANTIAGO B. OLMO

85 Autonomía de la obra artística / *The Autonomy of the Artwork*
JUAN ANTONIO ÁLVAREZ REYES

86 Pabellones nacionales: Crear, habitar, proyectar
National Pavilions: Create, Inhabit, Project
PEDRO MEDINA

98 Cibercontexto: CiberGodard
NATALIA MAYA SANTACRUZ

102 Info

110 Libros / *Books*

112 Críticas de exposiciones / *Reviews*

7

The Godard Universe

For some time we have wanted to offer an approximation to the work of the French filmmaker Jean-Luc Godard, and at last we have the pleasure of presenting this initial dossier devoted to his production. There are many reasons for our interest, in addition to the obvious one that Godard is one of the great *auteurs* of 20th-century cinema, who remains active, and whose influence has extended well beyond the confines of the cinema itself, and since the 1970s has become a reference point for visual artists or all kinds, and most particularly video artists (Godard himself was one of the pioneers in exploring the possibilities of video). It may even be said that he has influenced many artists who are unaware that many of the visual mechanism they use were originated by the adventurous and often transgressive work of the Frenchman.

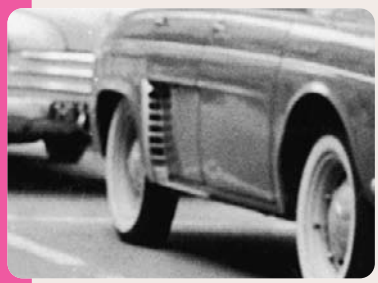
To the Argentine critic and expert in Godard's work we are indebted for a magnificent essay about the French director's influence on Latin American filmmakers, some of them little known in Europe. Miguel Marías, one of Spain's most erudite and sagacious film critics –though he prefers to be known simply as an *aficionado*– contributes a sort of map of the innovative aspects of the visual environment of the creator of *Pierrot le Fou* and of *Histoire(s) de Cinéma*, such as his radical use of colour. Lastly, there is the coincidence with an exhibition by young Venezuelan artists in New York, whose work appears to reflect Godard's, particularly the montage techniques he pioneered decades ago (e.g. the jump cut), and which is analysed by the Venezuelan critic Mónica Núñez Luis.

Much remains to be said about Godard, however, such as his stamp on European artists, including some Spaniards, which will be addressed in future issues. His work is essential to the understanding of much of the video production of past and recent decades. We hope that these articles will awaken a desire to see, or to see again, Godard's work, which is abundant and always fascinating, if not always easily accessible.

We cannot omit a reference to the Venice Biennale, especially since this year's edition is curated by two women, both of them Spanish. This summer issue also includes a reflection on the legacy of Gina Pane, an interview with the Dutch artist Bertien van Manen, and an article on the punk rock group Le Tigre.

Alicia Murría

Universo Godard



Hace ya algún tiempo que deseábamos ofrecer una aproximación a la obra del director de cine francés Jean-Luc Godard y por fin tenemos la satisfacción de presentar este primer dossier dedicado a su producción. Los motivos de este interés son múltiples, no sólo se trata de uno de los grandes autores cinematográficos de la segunda mitad del siglo XX que continúa en activo, razón que sería más que suficiente, además su obra ha rebasado el ámbito del cine para convertirse en referente, desde los años setenta, para muchos artistas visuales y su impronta ha calado de manera extraordinaria en el trabajo de un buen número de videoartistas hasta hoy (él mismo ha sido uno de los primeros en explorar las posibilidades que ofrecía la realización en vídeo); incluso se podría decir que su influencia está presente en artistas que desconocen cómo muchos de los recursos y de los mecanismos visuales que utilizan tienen su origen en la abierta y transgresora obra del francés.

Debemos al crítico de cine y gran conocedor de la obra godardiana, el argentino David Oubiña, un magnífico acercamiento a la influencia de J-LG en cineastas de Latinoamérica, algunos de ellos muy escasamente conocidos en Europa. Miguel Marías, uno de los más eruditos y sagaces críticos de cine españoles –aunque él prefiere el modesto calificativo de “aficionado”–, traza por su parte una especie de mapa sobre los aspectos innovadores en el ámbito visual del autor de *Pierrot le fou* y de *Historie(s) de cinéma*, como por ejemplo su radical utilización del color. Por último, la coincidencia con una exposición de jóvenes artistas de Venezuela, presentada ahora en Nueva York, cuyo trabajo aparece contaminado por la producción del realizador, fundamentalmente en relación con las técnicas de montaje desarrolladas y utilizadas por él desde hace décadas (en concreto el denominado *Jump Cut*), es analizado por la crítica de arte venezolana Mónica Núñez Luis.

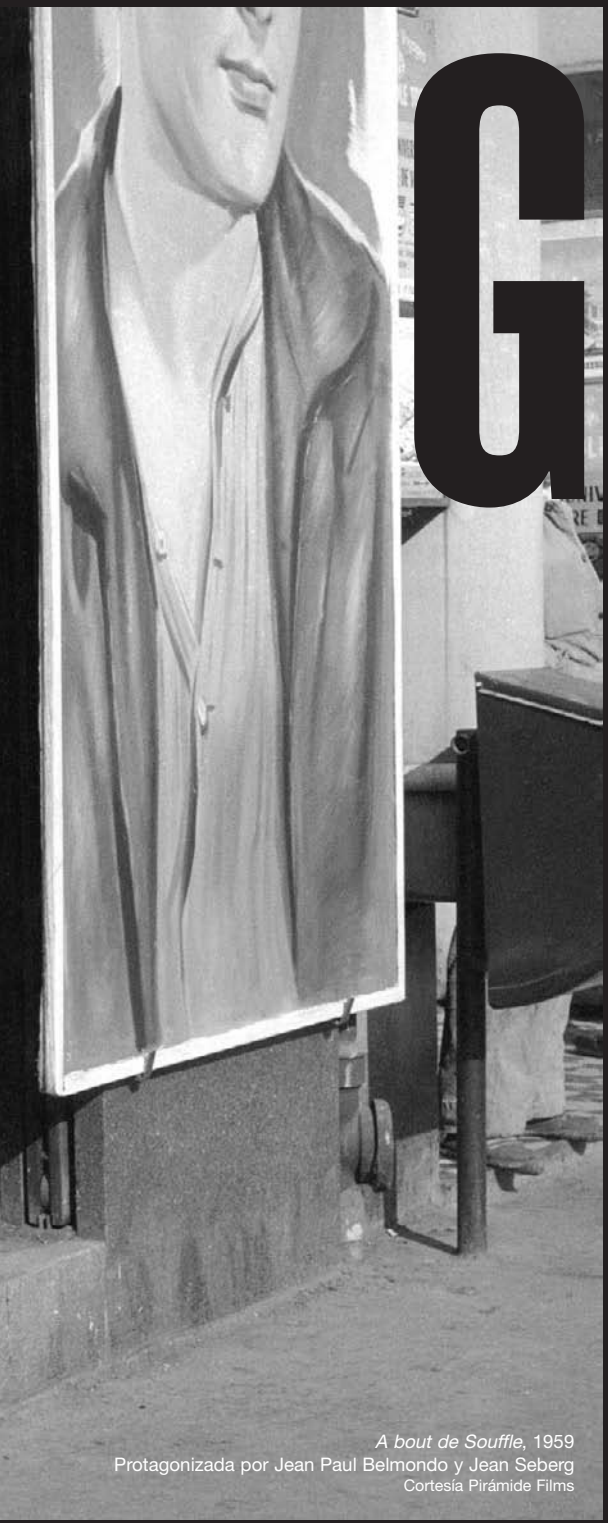
Quedan sin embargo muchos otros aspectos por desarrollar, como por ejemplo la huella de Jean-Luc Godard en un conjunto de artistas europeos, entre ellos algunos españoles, que serán abordados en próximos números, perspectiva que resulta esencial para entender una parte considerable de la producción videográfica no sólo de décadas pasadas sino también de nuestros días. Esperamos que estos artículos despierten el deseo de volver a ver o de iniciarse en la amplia, poliédrica y fascinante obra godardiana, no siempre de fácil acceso.

No podíamos obviar un acercamiento crítico sobre la Bienal de Venecia, máxime cuando por vez primera está dirigida por dos mujeres que además son españolas. Una reflexión sobre el legado de Gina Pane, una entrevista con la artista holandesa Bertien van Manen y un artículo sobre el grupo punk Le Tigre completan este número de verano.

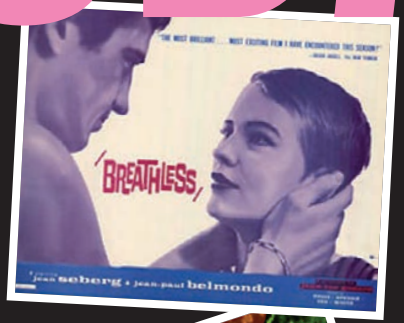
Alicia Murría

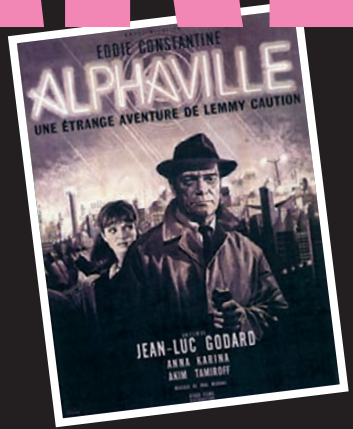
LA FILLE DU FLEUVE
CETTE SEMAINE
CETTE SEMA
13H 55
16H 00
18H 00
20H 00
22H
FILM
10H 30
12H 15
14H 15
16H 15
18H 15
20H 20
22H 20

UNIVERSO GODARD



A bout de Souffle, 1959
Protagonizada por Jean Paul Belmondo y Jean Seberg
Cortesía Pirámide Films





DAVID OUBIÑA
MIGUEL MARÍAS
MÓNICA NUÑEZ

Aquí y en otra parte:

GODARD EN LATINOAMÉRICA

Por **David Oubiña***

I

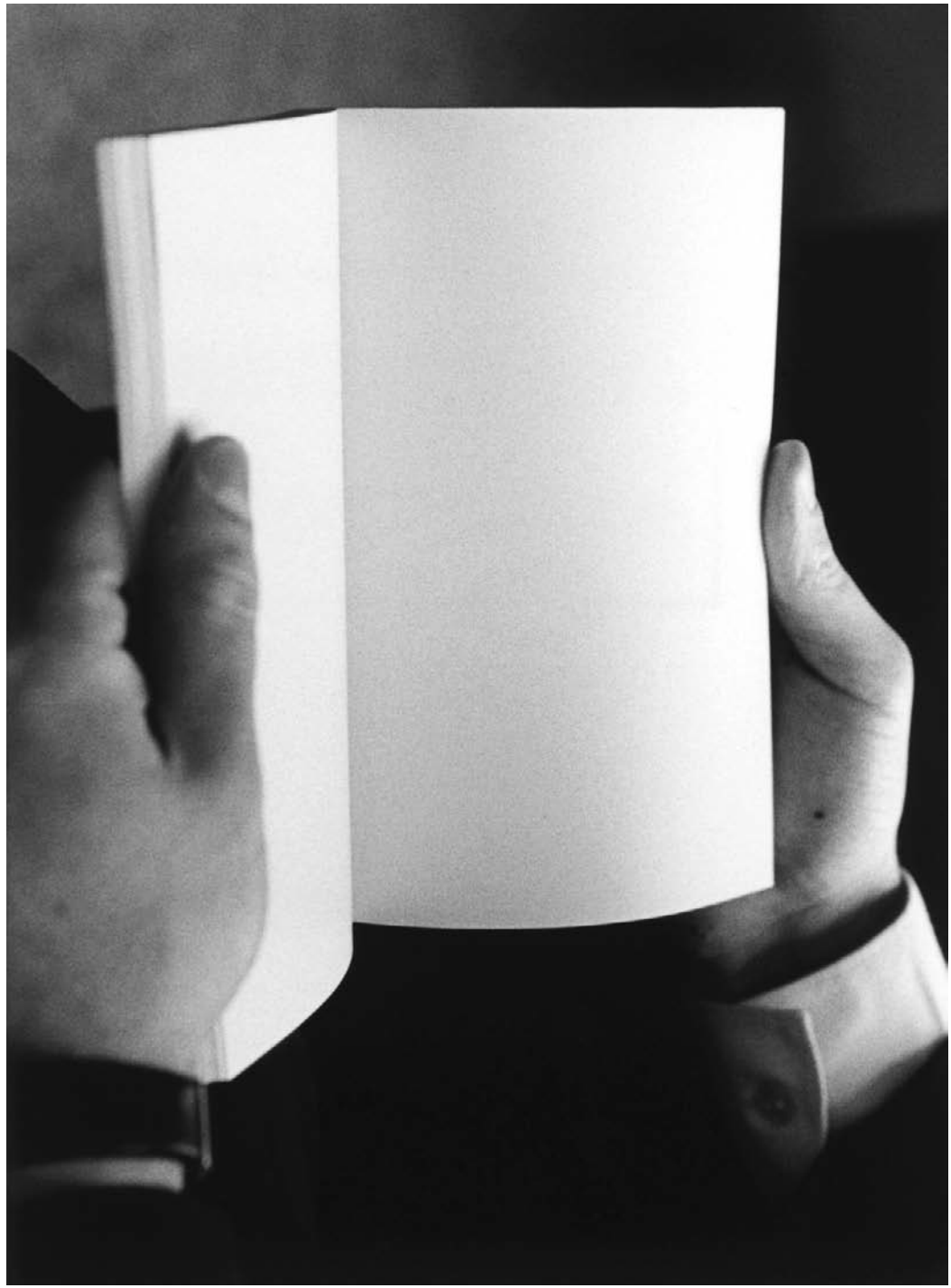
En algún momento de *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), Godard explica: “En 1932 el holandés Jean Ort estudia las estrellas / que se desvían de la vía láctea / pronto, como estaba previsto, la gravedad las devuelve a su lugar / estudiando las posiciones / y la velocidad de esas estrellas repatriadas / Ort pudo calcular la masa de nuestra galaxia / imaginemos su sorpresa / al descubrir que la materia visible no representaba más que el cincuenta por ciento de la masa necesaria para el despliegue / de una fuerza de gravedad semejante / adónde se había ido entonces la otra mitad del universo / la materia fantasma había nacido / omnipresente / pero invisible”. No es una preocupación reciente. Muchos años antes, cuando rodaba *À bout de souffle* (1960), ya había escrito: “El miércoles hemos rodado una escena a pleno sol con la Geva 36. Todos lo encuentran asqueroso. Para mí es bastante extraordinario. Es la primera vez que se obliga a la película a mostrar todas sus posibilidades, haciéndole hacer aquello para lo que no fue fabricada. Es como si sufriera al ser explotada hasta el límite de sus posibilidades”[1].

De un extremo al otro, el cine de Godard ha estado siempre obsesionado por iluminar el reverso de todo discurso que impone autoritariamente su dominio. Puesto que no hay hegemonía sin exclusión de la disidencia, el trabajo del cineasta consiste en reponer aquello que el cine dominante necesita borrar para sostenerse. Se trata, en efecto, de forzar los materiales para denunciar que esa supuesta totalidad es incompleta y encontrar la materia fantasma que se ha extraviado en el camino.

Semejante cuestionamiento no se dirige sólo contra las normas dictadas por el modelo de Hollywood sino también contra la coacción que el propio cine europeo, como el americano, han impuesto sobre los films del tercer mundo. En ese descubrimiento de lo otro que es el tercer mundo, *Ici et ailleurs* (1974) constituye un punto de inflexión: a través de la tecnología del

vídeo, esa película sobre la causa Palestina pone en cuestión el comportamiento de un documentalista francés en Medio Oriente y la utilización de imágenes que no le pertenecen. *Ici et ailleurs* se apoya sobre esa tensión necesaria entre elementos contrapuestos (un lado y otro, Francia y Palestina, el video y el celuloide), tan propia del estilo Godard: "¿Y de dónde viene que nosotros hemos sido incapaces de ver y de escuchar estas imágenes tan simples y que no hemos dicho otra cosa, como todo el mundo, a propósito de ellas, no hemos dicho otra cosa más que lo que ellas sin embargo decían? Sin dudas ¿es que no sabemos ver ni escuchar o el sonido es demasiado fuerte y cubre la realidad? Aprender a ver aquí para escuchar en otra parte. Aprender a escucharse hablar para ver lo que hacen los otros. Los otros son el *otro lugar* de nuestro *aquí*".

En efecto, el cine que Godard realiza a fines de los 60 y comienzos de los 70 observa con uno de sus ojos a la actualidad europea y con el otro hacia ese otro lugar que es el tercer mundo. Su influencia y su apoyo son evidentes en el cubano Santiago Alvarez, el brasileño Glauber Rocha o el argentino Fernando Solanas, para nombrar sólo a los más conocidos. Godard es, claramente, el modelo de un cine moderno, rupturista y anti espectacular. Rocha dirá que retoma el cine desde el punto en donde Joyce dejó la novela. Sin duda, Godard es todo lo moderno que puede ser el cine en la década de los 60. Pero no sólo eso: después de las revueltas del 68, sus films constituyen el mejor ejemplo de una estética de oposición. Parafraseando al Che Guevara, escribe el



JEAN-LUC GODARD *Éloge de l'amour*, 2001. Cortesía Pirámide Films.

Cristina Plate en una escena de *The Players vs. Angeles caídos* (Alberto Fischerman, 1969)

cineasta en el *press-book* de *La Chinoise* (1967): “Cincuenta años después de la Revolución de Octubre, el cine americano reina sobre el cine mundial. No hay mucho para agregar a ese estado de cosas. Excepto que, dentro de nuestra escala modesta, debemos crear dos o tres Vietnams en el seno del inmenso imperio Hollywood – Cinecittá – Mosfilms – Pinewood etc. Y tanto económicamente como estéticamente, es decir, luchando en dos frentes, crear cines nacionales, libres, hermanos, camaradas y amigos”[2].

Frente a la forma dominante de representación del cine realista clásico (pero también frente al realismo *baziniano* que se apoyaba en una supuesta ontología fotográfica), el modernismo eligió un modelo crítico que derivaría hacia lo que Peter Wollen denominó *counter-cinema*. Así explica el surgimiento de un grupo de films comprometidos con el radicalismo político y la experimentación formal en abierto enfrentamiento con las estructuas convencionales. A partir de un juego de oposiciones, Wollen destaca la interrogación crítica que el *counter-cinema* hace de los códigos canonizados por el cine de Hollywood: transición narrativa (exposición lineal y teleológica); identificación emocional con los personajes; transparencia representacional (enmascaramiento de los medios de producción); espacio diegético simple, unificado y homogéneo; clausura textual de una ficción que funciona de manera autónoma y armónica; promoción de un placer narrativo que tranquilice al espectador[3]. Sin duda, *Vent d’est* (1969) es aquí una instancia privilegiada aunque esa misma forma de reflexión audiovisual ya se anticipaba con claridad al menos en *Deux ou trois choses que je sais d’elle* (1966), en *La Chinoise* y en *Week-end* (1967). Mientras Godard repite la imagen de un falso indio y un soldado a caballo, se nos advierte: “Primero, Hollwood hace creer que este reflejo de un caballo es un caballo y, luego, que este reflejo de un caballo es más verdadero que un verdadero caballo. Hollywood hace creer que este indio de cine es más verdadero que un indio real y que sobre el caballo hay un actor más verdadero que un soldado”. La pregunta es: ¿cómo denunciar la opresión sin reproducir sus mecanismos?, ¿cómo formular ideas revolucionarias sin articular un nuevo lenguaje?

Godard había roto no sólo con el cine industrial sino también con la *Nouvelle vague* y había fundado el colectivo cinematográfico Dziga Vertov formado por militantes de diversas organizaciones maoístas. El programa del grupo consistía en realizar films que provocasen intervenciones críticas cuestionando el aparato cultural, social y político. Sus acciones se dirigían contra la burguesía y el revisionismo, por un lado, y contra las formas cinematográficas convencionales, por otro. “Quien dice contenido nuevo debe decir formas nuevas, quien dice formas nuevas debe decir nuevas relaciones entre contenido y forma”, explicó Godard[4]. En Latinoamérica, como en el resto del mundo, esa problemática relación entre arte y política ocupó durante los años 60 y 70 el primer plano de la vida cultural. En ese contexto, el Nuevo Cine Latinoamericano –tan influenciado por los diversos movimientos de liberación en el tercer mundo como por la experimentación estética de los nuevos cines europeos– se convirtió rápidamente en un fenómeno continental. Los postulados de un *counter-cinema* encarnaron en ciertas películas de ese movimiento: aquellas que intentaban eludir las restricciones del neorrealismo tal como era usualmente traducido en América Latina (acercándolo al estilo del realismo socialista y, por lo tanto, transformándolo en una forma reaccionaria que se excusaba en una voluntad instrumental de testimonio y denuncia) o, al menos, combinarlo con un estilo más experimental.

Dentro del cine político argentino de ese período (*Operación Masacre*, Jorge Cedrón, 1973; *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, Gerardo Vallejo, 1971; *Los traidores*, Raymundo Gleyzer, 1973), el célebre film *La hora de los hornos* (Fernando Solanas, 1968) es, sin duda, el que mejor lleva a cabo ese programa de un cine vanguardista en términos estéticos y políticamente radical. Se trata de un “film-ensayo” que hace interactuar el documental con la ficción y mezcla reportajes, testimonios, publicidades, panfletos, noticieros, fotografías, citas de textos, consignas y fragmentos de otros films orquestados mediante un montaje operístico. Frente al descuido formal e

JEAN-LUC GODARD *Alphaville*, 1965

incluso cierta torpeza técnica en muchos films de agitación, la singularidad de *La hora de los hornos* radica en una impecable adecuación funcional entre sus estrategias estéticas y sus argumentos políticos. Puesto que el film proponía una alternativa al colonialismo, entonces debía experimentar con un leguaje que cuestionara el modelo del cine dominante.

En *Vent d'est* se desmontaba una falsa disyuntiva: "Cuando no ruedas para Breznev-Mossfilm, trabajas para Nixon-Paramount. Eso significa que siempre haces lo mismo". El concepto de *Tercer cine*, acuñado por Solanas y su guionista Octavio Getino, expone una inflexión latinoamericanista para esa actitud de un *contra-cine* postulada por el grupo Dziga Vertov: ni el cine industrial que copia el modelo de Hollywood, ni el cine de autor que pretende un modelo burgués independiente (y cuya renovación se mantiene dentro de los márgenes del sistema) sino una tercera alternativa: un cine de descolonización que opone "al cine industrial, un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación neocolonial, un cine de información; a un cine de evasión, un cine que rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine espectáculo, un cine de acto, un cine de acción; a un cine de destrucción, un cine simultáneamente de destrucción y de construcción; a un cine hecho para el hombre viejo, para ellos, un cine a la medida del hombre nuevo: la posibilidad que somos cada uno de nosotros"[5].

La hora de los hornos sustentaba una nueva concepción

sobre la función del cine, sobre los espectadores y sobre las relaciones entre ambos. Así como despreciaba la noción de autor y de obra, reclamaba un público que abandonara la actitud pasiva para transformarse en participante de esa ceremonia de comunión y concienciación que los realizadores denominaron *film act* o *film action*. En un diálogo que mantuvieron Godard y Solanas, el cineasta argentino dirá que la obra debe ser utilizada como un arma para que se convierta en un acto revolucionario y Godard replicará que, en efecto, se trata de "hacer menos films y ser más militante"[6]. Por eso Solanas no descarta ningún recurso que le permita transmitir su mensaje con claridad y usa toda la potencia de la experimentación audiovisual en un sentido abiertamente propagandístico. Su vanguardismo estético no responde a una necesidad expresiva sino comunicacional: una praxis concreta al servicio de un proyecto político preciso. Gran parte de su poder convocante radica en su talento para encontrar la correspondencia perfecta entre sus recursos formales y sus argumentos ideológicos. Aunque habría que decir, también, que no hay equidistancia en esa relación: porque mientras el cine adquiere la función de un instrumento para la militancia, la militancia no acepta ser procesada como material artístico.

A través de esa nueva función (o misión) del cine, la película critica las expresiones de una vanguardia apolítica que, al eliminar todo impulso revolucionario, se convierte en un formalismo vacío y recluye su inconformismo dentro del margen de protesta que el Sistema tolera e incluso precisa. Para Solanas y Getino, el Instituto Di Tella es el emblema de esa estética progresista y burguesa completamente inofensiva. Durante la década de los 60, el Di Tella aglutinó muchas de las experiencias estéticas más provocadoras y promovió a los artistas de vanguardia que tendrían mayor relevancia en los años siguientes. Atacado desde la derecha en nombre de la tradición y las buenas costumbres, sus actividades eran consideradas irreverentes, carentes de buen gusto, escandalosas o simplemente inmorales. Al mismo tiempo, para ciertos sectores de la izquierda radicalizada, ese tipo de experimentación moderna, sofisticada y cosmopolita, a la zaga de las vanguardias europeas, no era más que "la izquierda del sistema": no una verdadera ruptura con la tradición cultural colonial sino un intento de renovación snob y frívolo que podía resultar progresista pero que se mantenía inequívocamente dentro de los márgenes del sistema y lo convalidaba.

En 1968, coincidiendo con el final del largo proceso de elaboración de *La hora de los hornos*, un joven cineasta llamado Alberto Fischerman realizó una opera prima que pronto se convertiría en otro punto de referencia para nuevos directores. Su film, *The Players vs. Angeles caídos*, participaba plenamente de la atmósfera experimental del instituto Di Tella pero, a la vez, proclamaba que no había renunciado al compromiso. No debería llamar la atención, entonces, que *La hora de los hornos* y *The Players vs. Angeles caídos* se constituyeran en dos polos alrededor de los cuales se agruparían diversos films que sostenían posiciones opuestas sobre el tipo de relación que de-bían mantener el cine y la política. En *The Players vs. Angeles caídos* dos grupos de actores se disputan la posesión de un abandonado set de filmación: cuando llegan los Players (que se reúnen allí para ensayar *La tempestad* de William Shakespeare), los Angeles caídos se refugian en las galerías altas del estudio mientras planean distintas estrategias para reconquistar el territorio. A partir de esa mínima trama, Fischerman reflexiona acerca de los límites de la creación estética y las relaciones de poder. Como en toda opera prima, las influencias son visibles: detrás de la presencia tutelar de Jean-Luc Godard y la *nouvelle vague*, se encolumnan diversos cineastas como John Cassavettes y el *New American Cinema*, Vera Chitilova, Jerzy Skolimowski, Antonioni, Fellini, Bergman, es decir un grupo heterogéneo de poéticas que, a fines de los 60 constituían la modernidad cinematográfica. En ese contexto, *La tempestad* actúa como fundamento teórico, porque lo que Fischerman lee en Shakespeare es el conflicto entre las realidades ilusorias que convoca el arte y los vanos deseos del artista por producir una intervención sobre el mundo.

The Players vs. Angeles caídos estableció los parámetros de un nuevo modelo cinematográfico que pronto sería adoptado por otros films contemporáneos: *Alianza para el progreso* (1971) de Julio Ludueña, *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* (1971) de Miguel Bejo , *Opinaron* (1971) de Rafael Filippelli o *Puntos suspensivos* (1971) de Edgardo Cozarinsky. Frente a las rígidas estructuras del cine industrial (psicología de personajes, estilo naturalista de actuación, linealidad de las estructuras narrativas, realismo de las situaciones dramáticas), pero también frente a la tradición del cine político latinoamericano (el testimonio, la denuncia, la agitación), la película de Fischerman traza una estrategia crítica diferente. La batalla del cine se libra aquí en el territorio de sus materiales y sus técnicas. La película subvierte los mecanismos con que el discurso realista consigue su fluidez, dejando a la vista los dispositivos que lo sostienen y le dan continuidad. Ese es el valor de crítica ideológica que adquieren ciertos procedimientos como la interrupción del flujo visual por cortes internos, la discontinuidad del montaje que rompe el *raccord* entre planos, la asincronía entre imagen y sonido, el desmontaje de la unidad psicológica de los personajes que pasan a funcionar como actantes de identidad variable, la fragmentación dramática de modo tal que las acciones quedan desprovistas de un vínculo lógico de causa-efecto, la ausencia de linealidad y teleología en el relato, la imposibilidad de diferenciar entre el regimen de ficción y

GLAUBER ROCHA *Barravento*, 1961

lo no ficcional. “No es una imagen justa, sino justamente una imagen”, se lee en un intertítulo de *Vent d’est*: como Godard, Fischerman no renuncia a la representación, pero lo que ella pueda tener de revelador no es su capacidad para hacernos reconocer un a priori sino la distancia que deja en evidencia. “El movimiento moderno –escribió Wollen– permitió que el artista interrogara a su trabajo por vez primera, que lo viera como algo problemático, que pusiera en primer plano el carácter material de la obra”[7]. Esa misma exploración sostiene la crítica del ilusionismo en *The Players vs. Angeles caídos*: lo que interesa aquí no es la capacidad de las imágenes para reproducir el mundo sino para construir un sentido.

Ciertamente, el film no desentonaba con el tipo de vanguardismo “pequeño burgués” propio del Instituto Di Tella. Pero, al mismo tiempo, pretendía cuestionar el lugar común de la época que aislaba vanguardia estética por un lado y radicalismo político por otro; es decir, afirmaba que un proyecto políticamente revolucionario requería films estéticamente subversivos. Así lo definió Fischerman: “Happening pesimista. Obvia referencia al Mayo de 1968, que se estaba desarrollando al mismo tiempo que la filmación, en las calles francesas. Ultima película que se filmó en los estudios Lumiton, la Isla de la Tempestad, el espacio escénico predestinado. El Gran Teatro del Mundo. Próspero, el demiurgo, el director ausente, omnipresente. Discurso explícito sobre el actor, quien en sus improvisaciones cree ejercer una libertad que el montaje castrador hará aparecer como ilusoria. Grupos rivales de actores-fantasmas disputándose la propiedad del estudio y de la emulsión”[8]. La noción de *happening* establece un circuito fluido entre formas alternativas de intervención política y formas de expresión contracultural: la rebelión parisina es pensada en los términos de una estética vanguardista, así como la película se conecta a una forma alternativa de hacer política. En este sentido, Fisherman podría haber dicho de su film que era una obra de barricada. Contra la acusación de formalismo vacío, *The Players vs. Angeles caídos* afirmaba que toda forma es ideológica en un sentido bajtiniano. Su contenido radical es su formalismo radical.

La oposición al cine dominante, entonces, surge de una deconstrucción crítica. En ese punto Fischerman se aproxima

Una escena de *The Players vs. Angeles caídos* (Alberto Fischerman, 1969)

al Godard anterior a *Vent d'est*, lo cual explica la apropiación de ciertas consignas modernistas acerca de la representación y la narración que el contra-cine definiría de manera más violenta y más abiertamente política (aunque también, a menudo, de una manera más esquemática que no lograría integrar su doble estrategia de radicalización). Hay, obviamente, un límite que Godard atraviesa en *Vent d'est* mientras que Fischerman permanece del lado de acá. *The Players vs. Angeles caídos* encuentra su modelo más atrás, en *Une Femme est une femme* (1961): el género musical, el sistema de citas, los mecanismos de interpretación actoral, el tono lúdico y desenfadado. Sin embargo, aun con ese desfase, interesa la opción por Godard porque indica un cambio notable frente al modelo de Antonioni que apenas unos años antes caracterizaba a muchas elecciones de los "films de arte" de la Generación de los 60. En Antonioni hay, ciertamente, un brusco cambio de estilo respecto del cine anterior; pero con Godard se produce una ruptura radical, como si el cine recomenzara desde otro lugar, apoyándose sobre nuevas premisas creadoras.

En cierto modo, los grandes temas de *La hora de los hornos* no le son ajenos a *The Players vs. Angeles caídos*; pero lo que en Solanas es una oposición binaria que el film procura transmitir como mensaje claro y preciso, en Fischerman es una discusión dramatizada en el nivel de la trama y de los materiales: en el enfrentamiento de los dos grupos de actores, en la disputa entre la libertad de la actuación y el control del montaje, en la manipulación tiránica que ejerce el cineasta. Mientras *La hora de los hornos* opone su *testimonio verdadero* sobre la opresión frente a la falsa imagen de la realidad impuesta por el imperialismo, *The Players vs. Angeles caídos*, en cambio, plantea el problema como una disputa entre dos formas de representación diferentes. Solanas utiliza las imágenes con fines políticos; Fischerman intenta construir una política de la imagen.

Aunque tanto Fischerman como Solanas incorporan ciertos mecanismos publicitarios y trabajan sobre formas abiertas, la relación entre estética y política es claramente diferente e, incluso, antagónica. Así como *La hora de los hornos* se presenta como un *film act* o una *film action*, *The Players vs. Angeles caídos* podría definirse –por oposición– como una *action filming*. Si bien ambos conceptos rescatan el carácter inconcluso, gerundial y participativo de la obra, la noción de *film action* pone el acento en la vocación abiertamente militante: se trata de un objeto en movimiento construido para derivar en una práctica política concreta. Hay, allí, entre ambos momentos, una continuidad activa que los involucra en una misma entidad. Lo que interesa no es la película sino el acto vivo de su proyección: "El film se niega como tal, se abre ante los participantes y se asume como acto"[9]. La *film action* no establece más que una distinción programática entre el objeto película, la toma de conciencia y los hechos revolucionarios que deberían sucederse como su consecuencia natural. Lo que denomino *action filming*, en cambio, resaltaría el modo en que el azar, la velocidad y la espontaneidad de la producción se incorporan al objeto: a la manera de la *action painting*, es una especie de derrame en donde la obra cede al repentismo de la inspiración. Hay un movimiento fluido que envuelve al artista con la obra. En lugar de desbordar la película hacia una acción posterior –como en el caso de la *film action*–, en la *action filming* el proceso de realización desborda sobre la obra. El resultado sigue siendo un objeto artístico cerrado sobre sí mismo aunque, a diferencia del cine clásico, hay algo del protocolo estético que se ha desplazado desde el film hacia el evento que constituye su realización.

La hora de los hornos y *The Players vs. Angeles caídos* participan, cada una a su modo, de ese difundido debate a fines de los 60 y principios de los 70 acerca del tipo de ruptura que el cine moderno debía instrumentar en contra del cine clásico. Y, en este punto, es tan significativo que Solanas y Fischerman establezcan un vínculo con el cine de Godard (que es la influencia más notable y frecuentada entre los jóvenes cineastas que procuran realizar un cine alternativo) como el hecho de que elijan dos momentos distintos de su producción. Entre el Godard modernista de *Une femme est une femme* o *Pierrot le fou* (1965) y el Godard brechtiano de *Vent d'est*, la cuestión es siempre la misma: ¿cuál es la relación que deberían mantener la vanguardia política y la vanguardia estética? Sin embargo, más que en Solanas o en Fischerman, esa tensión aparece escenificada de manera emblemática en los films de Glauber Rocha.

Glauber Rocha hace una breve aparición en *Vent d'est*, parado en una bifurcación de caminos e invitando a seguir la ruta del nuevo cine: "por allí está el cine desconocido de la aventura estética y la especulación filosófica; por aquí está el cine del tercer mundo, un cine peligroso, maravilloso". Si Solanas hace alianza con el Godard más combativo de comienzos de los 70 y Fischerman con el Godard iconoclasta de los 60, Rocha, en cambio, mantuvo siempre un intercambio conflictivo y crispado en el que permanentemente puso de manifiesto las diferencias entre Europa y Latinoamérica. Para el director brasileño, Godard no deja de ser un cineasta del mundo desarrollado y, más allá de la admiración que profesa por él, en algún momento sus destinos deben separarse. "Godard –escribió– resume todas los interrogantes del intelectual europeo de hoy en día: ¿vale la pena hacer arte? (…) La cuestión de la utilidad del arte es vieja pero está de moda y, en el cine, Godard es su propia crisis ambulante. Godard y nuestro Fernando Ezequiel Solanas, en Buenos Aires. La verdad, sin embargo, les guste o no a los intelectuales patricios, es que el cine europeo y americano entraron en un callejón sin salida y sólo es posible hacer cine en los países del tercer mundo"[10]. De manera significativa, Rocha marca sus diferencias incluso con Solanas, porque Solanas se alinea en un continuo con Godard: un cineasta latinoamericano que no ha podido desembarazarse de la herencia cultural europea, aunque se trate de la cultura europea de izquierda. Se entiende que un cineasta europeo pretenda destruir el cine y darlo por acabado; pero en Latinoamérica, dirá Rocha, el cine aún está por comenzar. No se puede destruir lo que todavía no existe. En cierto sentido, Glauber radicaliza las posiciones del propio Godard. Porque no se trata sólo del enfrentamiento entre un cine viejo y un cine nuevo, sino de una diferencia ineludible entre Europa y Latinoamérica, incluso entre aquellos cineastas europeos que podrían parecer más cercanos a la causa de la liberación latinoamericana.

Luego de *La hora de los hornos*, el cine de Solanas ha derivado hacia el sermón, el esteticismo y la espectacularidad (que –ahora es posible advertirlo– ya eran componentes estructurales no asumidos en aquel film). Es imposible saber hacia dónde hubiera evolucionado la poética de Rocha si no hubiera sido arrebatado por una muerte temprana. A veces, la perspectiva del tiempo tiende a adelgazar ciertas diferencias. Llamativamente, ahora que Godard es un artista indiscutido, ha pasado a ser un patrimonio de los críticos y los historiadores más que de los cineastas. Ese es, probablemente, el antídoto que ha encontrado la institución cinematográfica para contrarrestrar el influjo de un realizador que siempre se ha anticipado a todos. En la Argentina, al menos, los nuevos cineastas deberían ubicarse en una dimensión post-godardiana y sin embargo muy pocos lo incluirían en su panteón de directores preferidos. En parte, porque Godard ya es un clásico, una instancia de la historia del cine cuya ascendencia va de suyo; pero en parte, también, porque no cesa de proyectarse sobre un horizonte distante e inalcanzable. Acaso el cine se ha moderado hasta tal punto que excluye toda vanguardia o acaso el camino que abren los films de Godard resulta tan radical que no encuentra seguidores.

Como durante "los años Mao", sus films ya casi no se estrenan en Latinoamérica. Pero ahora que cierta renovación ha comenzado a adquirir una presencia innegable, el desafío de los nuevos directores será poner a prueba la capacidad para extremar sus propios presupuestos estéticos. O bien la renovación es sólo una estrategia para posicionarse dentro de la industria, o bien se defiende enconadamente la actitud independiente profundizando sus protocolos. En este punto, será preciso entender la independencia no sólo como oposición al cine industrial sino también en su sentido más abiertamente político. El problema sigue siendo el mismo que hace treinta años. Ante la pregunta "¿cómo hacer cine político en el tercer mundo?", la respuesta de Glauber Rocha fue: "la mayor contradicción del cine es su propio lenguaje". Se trata de poner todo en trance, de refundar los modos de la visión y empezar de nuevo. En esos balbuceos de un lenguaje diferente, Godard –como siempre– sigue en vanguardia.

*David Oubiña es guionista y crítico de cine. Es profesor en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad del Cine.

Notas:

1. Citado en Suzanne Liandrat-Guigues y Jean-Louis Leutrat, *Jean-Luc Godard*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 38.
2. Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (Tome 1 1950-1984)*, París, Cahiers du cinéma, 1998, p. 303.
3. Véase Peter Wollen, "Godard and Counter-Cinema: *Vent d'Est*", en Philip Rossen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, Nueva York, Columbia University Press, 1986.
4. Yvonne Baby, "Entrevista con Jean-Luc Godard", reproducida en Ramón Font (comp.), *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov: un nuevo cine político*, Barcelona, Anagrama, 1976, p. 172.
5. Fernando Solanas y Octavio Getino, "Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo", en *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, p. 57.
6. Jean-Luc Godard y Fernando Solanas, "Godard por Solanas, Solanas por Godard", *Cine del Tercer Mundo* n° 1, Montevideo, octubre de 1969, p. 15.
7. Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1972, pp. 160-161.
8. Alberto Fischerman, "Actor rebelado, actor revelado", *Film* n° 2, Buenos Aires, junio - julio de 1993, p. 32.
9. Fernando Solanas y Octavio Getino, "Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo", en op. cit., p. 42.
10. Glauber Rocha, *O século do cinema*, Río de Janeiro, Alhambra, 1985, p. 241.

Here and Elsewhere

GODARD IN LATIN AMERICA

Por David Oubiña*

At one point in *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), Godard explained: "In 1932 the Dutchman Jean Ort studied the stars / that strayed from the Milky Way / soon, as was expected, gravity retuned them to their places / studying their positions / and the speed of those repatriated stars / Ort could calculate the mass of our galaxy / imagine his surprise / on discovering that visible matter accounts for no more than fifty per cent of the mass necessary to exert / such a force of gravity / where had the other half of the universe gone / dark matter had been born / omnipresent / but invisible". This was not a recent concern. Many years earlier, when he was filming *À bout de souffle* (1960), he wrote: "On Wednesday we shot a scene in full sunlight with the Geva 36. Everyone thinks it's disgusting. For me it is quite extraordinary. It is the first time one has obliged film to show all its possibilities, making it do something for which it was not made. It is as if it suffered by being exploited to the limit of its possibilities"[1]. From one extreme to the other, Godard's cinema was always obsessed by illuminating the reverse of every discourse that authoritatively imposed its dominion. Since there is no hegemony without the exclusion of dissidence, the filmmaker's work consists of restoring that which the dominant cinema must erase in order to subsist. In effect, it is a matter of forcing the materials in order to

Notre musique, 2004
Courtesy: Pirámide Films

report that the supposed totality is in fact incomplete, and to find the dark matter that was lost along the way.

Such questioning is not aimed solely against the norms dictated by the Hollywood model but also against the coercion that European cinema itself, like the American cinema, has imposed on films from the Third World. In this discovery of the "otherness" of the Third World, *Ici et ailleurs* (1974) was a turning point: through video technology, that

La hora de los hornos, 1966-67 (Fernando Solanas and Octavio Getino)

film about the Palestinian cause calls into question the behaviour of a French documentary filmmaker in the Middle East and the use of images that don't belong to him. *Ici et ailleurs* rests on that necessary tension between counterpoised elements (one side vs. the other, France vs. Palestine, video vs. celluloid), so in keeping with Godard's style: "And from where does he come that we have been unable to see and hear these simple images and that we haven't said anything else, like everyone, about them, we haven't said anything besides what they, however, said? Without doubts, is it that we are unable to see or hear or that the sound is too loud and it drowns out reality? To learn to see here in order to listen elsewhere. To learn to listen to oneself speak in order to see what others do. The others are the *elsewhere* of our *here*."

In effect, Godard's films of the late 1960s and early 1970s view Europe with one of his eyes and with the other that other place that is the Third World. His influence and his support are evident in the Cuban Santiago Alvarez, the Brazilian Glauber Rocha and the Argentine Fernando Solanas, to name only the best-known. Godard is, plainly, the model of a modern, breakaway, anti-spectacular cinema. Rocha will say that he picked up cinema at the same point as which Joyce left the novel. Godard is as modern as cinema can be in the decade of the 1960s. But not only that: after the uprising of 1968, his films constitute the best example of an aesthetics of opposition. Paraphrasing Che Guevara, the filmmaker wrote in the press-book of *La Chinoise* (1967): "Fifty years after the October Revolution, American films reign over world cinema. Not much can be added to this state of affairs. Except that, within our modest scale, we must create two or three Vietnams within the bosom of the immense Hollywood empire –Cinecittá, Mosfilms, Pinewood. etc.– and both economically and aesthetically, which is to say, fighting on two fronts, to create national cinemas, free, brothers, comrades, and friends"[2].

In face of the dominant form of representation of classic realist cinema (but also in face of the Bazinian realism that relied on a supposedly photographic ontology), modernism chose a critical model that would lead to what Peter Wollen called *counter-cinema*. Thus he explained the emergence of a group of films committed to political radicalism and formal experimentation in open confrontation with conventional structures. In a play of oppositions, Wollen underlined *counter-cinema*'s critical questioning of the codes of the Hollywood canon: narrative transition (linear and teleological exposition); emotional identification with the characters; representational transparency (concealment of the means of production); simple, unified and homogeneous diegetic space; textual closure of a fiction that operates autonomously and harmoniously; the fostering of a narrative pleasure that lulls the spectator.[3]. There is no question that *Vent d'est* (1969) is here an excellent example although this same type of audiovisual reflection is plainly anticipated at

least in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966), in *La Chinoise*, and in *Week-end* (1967). While Godard repeated the image of an ersatz Indian and a soldier on horseback, he warned us: "First, Hollywood makes us believe that this reflection of a horse is a horse, and next, that this reflection of a horse is more genuine than a genuine horse. Hollywood makes us believe that this movie Indian is more real than a real Indian, and that on the horse there is an actor more real than a soldier." The question is: how can oppression be denounced without using its own mechanisms? How can revolutionary ideas be formulated without articulating a new language?

Godard had broken not only with the film industry but also with the *Nouvelle vague*, and had founded the cinema collective Dziga Vertov along with militants of a number of Maoist organisations. The group's programme consisted of making films that led to critical intervention questioning the cultural, social, and political apparatus. Its actions were aimed against the bourgeoisie and revisionism, on the one hand, and against conventional types of cinema, on the other. "Who speaks of content should say new forms, and who speaks of new forms should say new relations between content and form," Godard explained[4]. In Latin America, as in the rest of the world during the 1960s and 1970s, this problematic relation between art and politics was a burning cultural issue. In that context, *Nuevo Cine Latinoamericano* –influenced as much by the diverse Third World liberation movements as by the aesthetic experimentation of new European films– quickly became a continental phenomenon. The postulates of a *counter-cinema* embodied this movement in certain films: those that attempted to elude the restrictions of neo-realism as it was customarily translated in Latin America (approximating it to socialist realism, and thus transforming it into a reactionary form which justified itself as an instrumental impulse to testimony and denunciation) or, at the very least, to combine it with a more experimental style.

Within Argentine political cinema of this period (*Operación Masacre*, Jorge Cedrón, 1973; *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, Gerardo Vallejo, 1971; *Los traidores*, Raymundo Gleyzer, 1973), the celebrated film *La hora de los hornos* (Fernando Solanas, 1968) is, without a doubt, the one which achieved that programme of an aesthetically avant-garde and politically radical cinema. It was a "film essay" in which the documentary is made to interact with fiction and which mixes chronicles, testimonies, publicities, pamphlets, news bulletins, slogans, and fragments of other films orchestrated by means of an operatic editing. In face of the formal carelessness and even technical clumsiness of many agit-prop films, the singularity of *La hora de los hornos* resides in its impeccable functional matching of aesthetic strategies and political arguments. Since the film proposed an alternative to colonialism, it was obliged to experiment with a language that questions the dominant model of cinema.

In *Vent d'est* a false dilemma was exposed "If you don't shoot for Breznev-Mosfilm, then you're working for Nixon-Paramount. This means that you always do the same thing". The concept of "Third Cinema", coined by Solanas and his screenwriter Octavio Getino, showed a Latin Americanist version of this "counter-cinema" attitude postulated by the Dziga Vertov group: neither the conventional cinema that copied the Hollywood model nor the *cinéma d'auteur* that saw itself as an independent bourgeois model (and whose renewal remained inside the system's margins), but a third alternative: a cinema of decolonialisation that pits "craft cinema against industrial cinema; individual cinema against mass cinema; cinema by operative groups against *cinéma d'auteur*; information cinema against neo-colonial disinformation; cinema that rescues the truth against escapist cinema; aggressive cinema against passive cinema; guerrilla

Poster's Films of Jean-Luc Godard

Glauber Rocha and Jean-Luc Godard durante el rodaje de *Vent d'Est* (Jean-Luc Godard, 1969)

cinema against institutionalised cinema; the cinema of action against the cinema of spectacle; a cinema of both destruction and construction against cinema of destruction alone; cinema made to the measure of the new man against cinema made for the old man; the possibility that we are each one of ourselves."[5].

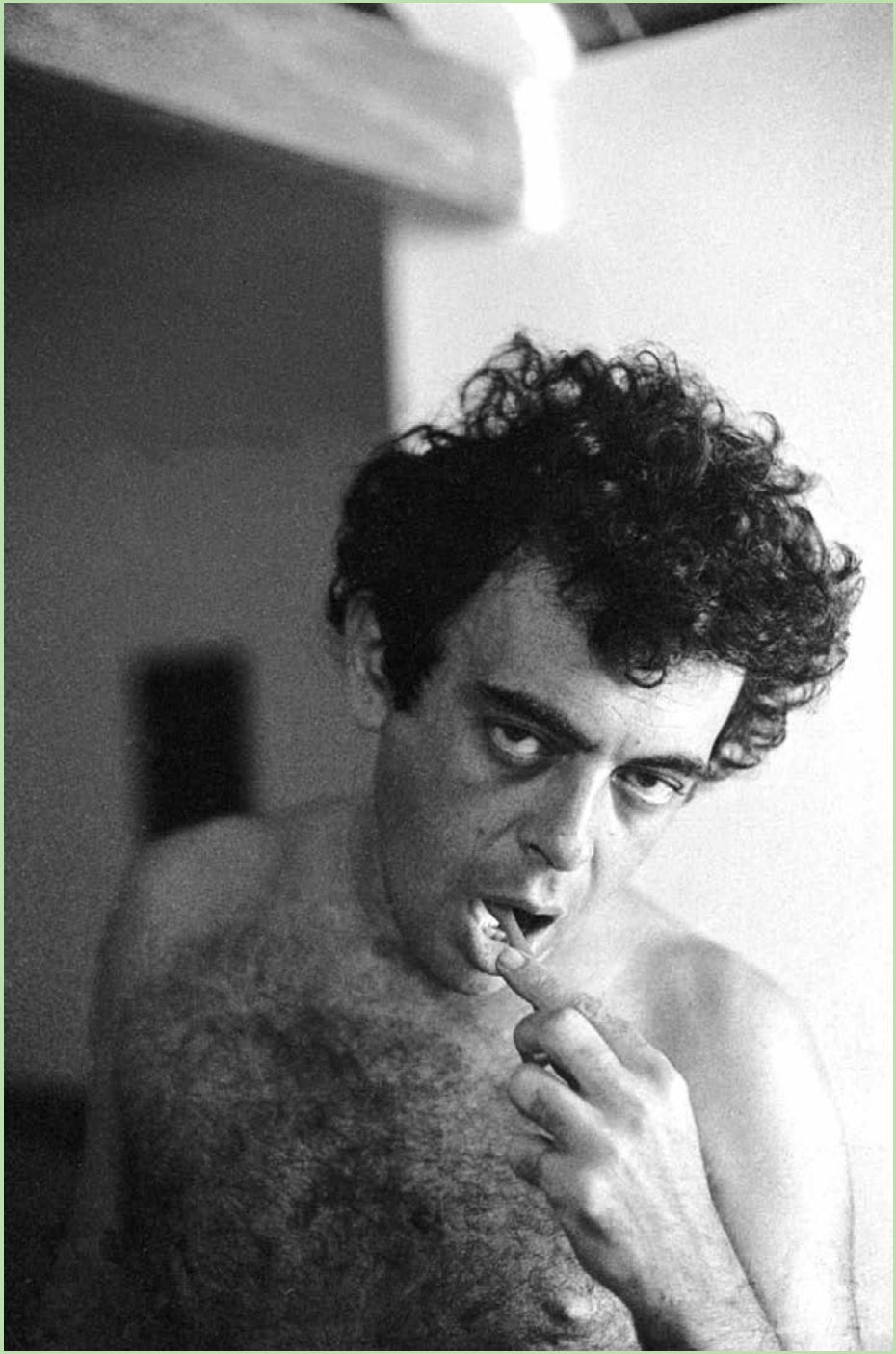
La hora de los hornos proclaimed a new concept of the function of cinema, audiences, and the relation between them. Just as it disparaged the notion of author and work, it called for audiences to abandon their passive attitude and to become participants in this ceremony of communion and consciousness-raising that the directors called the "film act" or "film action". In a dialogue between Godard and Solanas, the Argentine filmmaker said that the work should be used as a weapon in order to become a revolutionary act, and Godard replied that, in effect, the point was "to make fewer films and be more militant"[6]. Therefore Solanas would use any resource that enabled him to convey his message with clarity, and he used all the power of audiovisual experimentation to make avowedly propaganda films. His avant-garde aesthetics did not spring from expressive necessities but rather from the need to communicate: a concrete praxis at the service of a specific political project. Much of his drawing power stems from his talent for finding the perfect correspondence between formal devices and ideological arguments. It should also be said, however, that there is no equidistance in that relation: because while cinema assumes the function of an instrument of militancy, militancy refuses to be processed as a material to be used in art.

Through this new function (or mission) of the cinema, the film criticises the expressions of an apolitical avant-garde which, having forsworn all revolutionary impulses, embraces a vacuous formalism and shuts away its dissidence within the margin of protest that the System tolerates and even requires. For Solanas and Getino, the Instituto Di Tella is the emblem of that utterly harmless progressive and bourgeois aesthetic. In the 1960s, the Di Tella was the site of many of the more provocative aesthetic experiences and promoted the avant-garde artists that would come to prominence in years to follow. Attacked from the right in the name of tradition and good manners, its activities were regarded as irreverent, in poor taste, scandalous, or simply immoral. At the same time, for certain sectors of the radical left, this kind of experimentation, modern, sophisticated, and cosmopolitan, chasing after the European avant-garde, was nothing more than "the left of the System", and not a genuine break with colonial cultural tradition, but merely a snobbish and frivolous bid to update which might appear progressive but which remained unequivocally inside the margins of the System, which it validated

In 1968, coinciding with the end of the long process of making *La hora de los hornos*, a young filmmaker named Alberto Fischerman debuted with a film that would become another reference point for new directors. His film, *The Players vs. Angeles caídos*, was fully a part of the experimental atmosphere of the Instituto Di Tella but at the same time it proclaimed it had not repudiated political commitment. It should not surprise us, then, that *La hora de los hornos* and *The Players vs. Angeles caídos* became the two poles around which would cluster the diverse films that

maintained opposing positions over the relation between cinema and politics. In *The Players vs. Angeles caídos* two groups of actors fought for the possession of an abandoned film set. When "the Players" arrived (to rehearse Shakespeare's *The Tempest*) "the Fallen Angels" took refuge in the high balconies of the studio to consider strategies for reconquering the territory. Using this simple plot, Fischerman reflected on the limits of aesthetic creation and power relations. As in all film debuts, the influences on Fischerman were obvious: behind the tutorial presence of Jean-Luc Godard and the *nouvelle vague*, are ranked such cinematographers as John Cassavettes and the *New American Cinema*, Vera Chitilova, Jerzy Skolimowski, Antonioni, Fellini, Bergman –i.e. a heterogeneous collection of poetics which, in the late 1960s, comprised modernity in film. In this context, *The Tempest* operated as a theoretical ground, since what Fischerman read in Shakespeare was the conflict between the illusory realities conjured up for art and the vain desires of the artist to alter the world.

The Players vs. Angeles caídos established the parameters of a new model which would soon be used for other contemporary films: *Alianza para el progreso* (1971, Julio Ludueña), *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* (1971, Miguel Bejo), *Opinaron* (1971, Rafael Filippelli) and *Puntos suspensivos* (1971, Edgardo Cozarinsky). In contrast to the rigid structures of conventional films (the psychology of the characters, naturalistic acting style, linear narrative structures, realism in dramatic situations), but also to traditional Latin America political cinema (testimony,



Glauber Rocha fotografiado por su esposa Paula Gaitán circa 1978-1981

denunciation, agitation), Fischerman's film employed a different critical strategy. Here the battle of the cinema was waged with materials and techniques. The film subverts the mechanisms with which the realistic discourse achieves it fluency, not troubling to conceal the devices that sustain it and lend it continuity. That is the value of ideological criticism that makes use of such procedures as the interruption of the visual flow for internal cuts, the discontinuity of editing that breaks the cadence, the asynchrony between image and sound, the shattering of the psychological unity of the characters whose identities here become variable, the dramatic fragmentation that strips the actions of their logical cause-effect links, the non-linear and non-teleological story-telling, and the impossibility of distinguishing between the documentary bits and the fictional bits. "It is not a just image, but just an image," one reads in a sub-heading of *Vent d'est*: like Godard, Fischerman does not disown representation, but he values it not for its capacity to make us recognise an a priori but the distance that it exposes to our view. "The modern movement", wrote Wollen, "allowed the artist for the first time to interrogate his work, to see it as something problematic, to place in the foreground the material nature of the work"[7]. This same exploration sustains the criticism of the illusionism in *The Players vs. Angeles caídos*: what interests us here is not the capacity of the images to reproduce the world, but rather to construct a sense.

It is true that the film was not at all out of tune with the "petit bourgeois" avant-gardism associated with the Instituto Di Tella. But, at the same time, it was intended to question the commonplace of the time whereby the aesthetic avant-garde and political radicalism were regarded as necessarily separate phenomena, and a politically revolutionary aim could be served only by aesthetically subversive films. Thus did Fischerman: define it "Pessimist 'happening'". Obviously a reference to May, 1968, that was unfolding on the streets of France even as the film was being shot. Last film to be made in the Lumiton, the Island of the Tempest, the predestined scenic space. The Great Theatre of the World. Prospero, the demiurge, the absent director, omnipresent. Explicit discourse about the actor, who in his improvisations believes he is acting freely but the castrating staging will show this to be an illusion. Rival groups of actors/phantoms fighting for the title to the studio and to the emulsion"[8]. The "happening" idea establishes a fluid circuit between alternative forms of political intervention and forms of countercultural expression; the Paris revolt is seen in terms of an avant-garde aesthetic, just as the film is linked to an alternative way of making politics. In this regard, Fisherman could have said that his film was a product of the barricades. To the charges of empty formalism, *The Players vs. Angeles caídos* asserted that all form is ideological in a Bazinian sense. Its radical content is its radical formalism

Opposition to the dominant cinema, then, emerges from a critical deconstruction. Here Fischerman is close to the Godard of prior to *Vent d'est*, which explains the appropriation of certain modernist slogans having to do with representation and narration that the "counter-cinema" would define in a more violent and more openly political way (although often also in a more schematic way that would fail to integrate its dual radicalisation strategy). Obviously there is a boundary that Godard crosses in *Vent d'est* while Fischerman remains on the safer side. *The Players vs. Angeles caídos* is based on an earlier model, that of *Une Femme est une femme* (1961): the musical genre, the system of quotations, the mechanism of interpretation by the actors, the playful and cheerful tone. However, even with this gap, the option for Godard is interesting because it indicates a notable change from the Antonioni model which only a few years earlier characterised many choices of "art films" for the 1960s generation. In Antonioni there is certainly a brusque change of style with respect to earlier cinema, but with Godard there came a radical rupture, as if the cinema was starting all over again from a different place, and on new creative premises.

In a way, the principal themes of *La hora de los hornos* are not distant from *The Players vs. Angeles caídos*; but what in the Solanas film is a binary opposition that the film tries to convey as a clear and precise message, in Fischerman's work it is a dramatised discussion at the level of the plot and materials: in the confrontation of the two groups of actors, in the dispute between freedom of action and control via editing, the director's tyrannical manipulation. While *La hora de los hornos* pits its *true testimony* of oppression against the false image of reality that is imposed by imperialism, *The Players vs. Angeles caídos*, for its part, posed the problem as a dispute between two different forms of representation. Solanas uses images to political ends; Fischerman tries to construct a politics with images.

Although both Fischerman and Solanas make use of advertising devices and work with open forms, the relation between aesthetics and politics is plainly different, and even opposed. And so while La hora de los hornos is presented as a "film act" or a "film action", *The Players vs. Angeles caídos* could be defined –by opposition– as an "action filming". If both concepts retrieve the inconclusive, ongoing and participative character of the work, the notion of "film action" puts the accent on the openly militant aim: it

A bout de Souffle, 1959. Courtesy: Pirámide Films

is a moving object constructed to lead to a concrete political practise. There is an active continuity between the two moments that involves them in a same entity. What matters is not the film but the living act of its projection: "The film denies itself as such; it opens before the participants and is accepted as an act"[9]. The "film action" establishes nothing more than a programmatic distinction between the film object, the realisation and the revolutionary deed that should follow naturally. What I call "action filming", in contrast, would stress the manner in which chance, speed and the spontaneity of the production become part of the object: like action painting, it is a kind of spilling in which the work yields to off-the-cuff inspiration. There is a fluid movement that wraps the artist in the work. Instead of spilling into a later action, as "film action" does, in "action filming" the process of making the film spills onto the work. The end result continues to be a self-contained artistic object, although, unlike classic cinema, there is something of the aesthetic protocol that has been displaced from the film itself to the event in its making.

La hora de los hornos and *The Players vs. Angeles caídos* take part, each in its own way, in that widespread debate of the late 1960s and early 1970s over the type of rupture that modern cinema should implement against classical cinema. And here, it is as significant that Solanas and Fischerman should establish a link with the work of Godard (which is the most notable and oft-cited influence on the young filmmakers who were trying to invent an alternative cinema) as is the fact the they chose two different moments of his output. Between the modernist Godard of *Une femme est une femme* or *Pierrot le fou* (1965) and the Brechtian Godard of Vent d'est, the question is always the same: what kind of relation should exist between political and aesthetic avant-gardes? However, more than in either Solanas or in Fischerman, this tension is staged most emblematically in the films of Glauber Rocha.

3

Glauber Rocha makes a brief appearance in *Vent d'est*, standing at a crossroads and inviting us to walk a path to the new cinema: "over there is the unknown cinema of the aesthetic adventure and philosophical speculation; over here is the cinema of the Third World, a dangerous, marvellous cinema". If Solanas allied himself with the more combative Godard of the early 1970s, and Fischerman with the iconoclast Godard of the 1960s, Rocha, for his part, always maintained a conflictive and tense exchange in which he highlighted the differences between Europe and Latin America. For the Brazilian director, Godard was still a filmmaker from the developed world, and, beyond the admiration for him that he professed, at some point their roads had to diverge. "Godard," he wrote, "sums up all the questions posed by today's European intellectuals: is it worthwhile to make art? (...) The question of the utility of art is an old one but it is still in fashion, and, in the cinema, Godard is his own walking crisis. Godard and our Fernando Ezequiel Solanas, in Buenos Aires. The truth, however, whether the patrician intellectuals like it or not, is that European and American cinema walked into a blind alley as it is possible to make films only in the countries of the Third World."[10]. Significantly, Rocha set out his differences with Solanas, because Solanas aligned himself with Godard's continuums: a Latin American filmmaker who could not shed the European cultural legacy, albeit that of left-wing European culture. One can understand that a European filmmaker might wish to destroy cinema and call it a day. But in Latin America, Rocha would say, the cinema has yet to begin. One can hardly destroy what doesn't exist. In a sense, Glauber radicalises Godard's own positions. Because it is not just a question of the confrontation between an old cinema and a new cinema, but of the ineluctable difference between Europe and Latin America, even among those European filmmakers who might appear to have embraced the cause of Latin American liberation.

After *La hora de los hornos*, Solanas' films moved in the direction of the sermon, aestheticism, and the spectacular (which, in hindsight, we can see he had already used as structural components of that film). It can't be known for certain the direction Rocha's work would have taken had he not died a early death. Sometimes, the perspective of time tends to thin certain differences. It is striking that now that Godard's standing as an artist is beyond dispute, he belongs more to the critics and historians than to the filmmakers. This is probably the antidote that the institutional cinema has found to counteract the influence of a director who always stole a march on everyone. In Argentina, at least, the new filmmakers should situate themselves in a post-Godardian dimension and yet very few would list him among their favourite directors. To some extent this is because Godard is already seen as a classic, a chapter in the history of cinema in his own right; but it is also because his work still projects itself over a distant and unreachable horizon. Perhaps the cinema has become so tame that the avant-garde is excluded, or perhaps the path that Godard's films open up appears so radical that no one wants to tread it.

As was the case during "the Mao years", his films are rarely shown in Latin America. But now that a certain renewal has begun, his presence is again being felt, and new directors face the challenge of putting to test their own capacity to take their aesthetic proposals to the limits. This renewal is either just a strategy to position oneself within the industry, or it is a stalwart defence of an independent attitude, involving a deepening of its protocols. In this respect, it would be necessary to view independence not only as opposition to conventional cinema but also in the more openly political senses. The problem is still that same as it was thirty years ago. To the question "how to make political cinema in the Third World? Glauber Rocha's answer was: "the greatest contradiction of the cinema is its own language". It is a matter of putting everything in a predicament, of recasting the ways of looking and of beginning all over again. In these stammerings in a different language, Godard –as ever– is leading the avant-garde.

*David Oubiña is a scriptwriter and cinema critic. He is also a professor at Universidad de Buenos Aires and Universidad del Cine.

Notes:
1. Quoted by Suzanne Liandrat-Guigues and Jean-Louis Leutrat, *Jean-Luc Godard*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 38.
2. Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (Tome 1 1950-1984)*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 303.
3. See Peter Wollen, "Godard and Counter-Cinema: *Vent d'Est*", en Philip Rossen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York, Columbia University Press, 1986.
4. Yvonne Baby, "Entrevista con Jean-Luc Godard", reproduced in *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov: un nuevo cine político*, Barcelona, Anagrama, 1976, p. 172, an anthology of essays collected by Ramón Font.
5. Fernando Solanas and Octavio Getino, "Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo", in *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, p. 57.
6. Jean-Luc Godard and Fernando Solanas, "Godard por Solanas, Solanas por Godard", *Cine del Tercer Mundo* no. 1, Montevideo, October, 1969, p. 15.
7. Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1972, pp. 160-161.
8. Alberto Fischerman, "Actor rebelado, actor revelado", *Film* no. 2, Buenos Aires, June-July 1993, p. 32.
9. Fernando Solanas and Octavio Getino, "Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo", op. cit., p. 42.
10. Glauber Rocha, *O século do cinema*, Río de Janeiro, Alhambra, 1985, p. 241.

Glauber Rocha en un alto del rodaje de su film *A idade da terra* (1980)

NEW YORK

MONTAJE ESTRATIFICADO EN EL CINE DE JEAN-LUC GODARD:

texturas, colores, sonidos, textos, caligrafía.

Por **Miguel Marías***

Debo advertir que las páginas que siguen no aspiran al análisis de los aspectos de la obra de Godard enunciados en el título, para los que no cuento con espacio (ni tiempo), y para lo que, además, requeriría el apoyo de abundantes imágenes cuidadosamente escogidas, dispersas en su dilatada filmografía, y nada fáciles de conseguir. Sobre todo, porque muchas de las películas en las que estos rasgos se manifiestan de modo más patente se cuentan entre las menos vistas y hoy de más difícil acceso de cuantas ha hecho Godard: cortos, mediometrajes, encargos (nunca emitidos) de diversas televisiones, películas de muy escasa circulación, financiadas por fundaciones o museos...

Mi ambición es considerablemente más limitada, aunque temo que no por ello mis objetivos sean mucho más realistas: ya me conformaría con llamar la atención hacia ciertos elementos muy específicos y característicos de su labor creadora –que no han recibido la atención que, a mi modo de ver, merecen–, e incitar a otros a que, en esta línea, acometan por su

A bout de Souffle, 1959.
Cortesía Pirámide Films.

cuenta un estudio pormenorizado, para el que, por otra parte, tampoco cuento con el bagaje técnico-cultural que, intuyo, sería conveniente.

Sirvan estas líneas, pues, como meras pistas y como invitación implícita a emprender la exploración de múltiples elementos plásticos (en el sentido más amplio) –en gran parte de eso que algunos, los "puristas" más inmovilistas, podrían calificar de "extra-cinematográficos"– que encuentro particularmente significativos y productivos, no sólo por haber sido estudiados apenas, sino que pocos cineastas, incluso entre los que en algún momento han reivindicado una cierta filiación "godardiana" que hoy niegan, se han animado a prolongar o desarrollar pese a la existencia creciente de medios técnicos que, con costes muy reducidos, permitirían multiplicar este tipo de experiencias fundamentales para la ampliación y renovación del concepto de cine, y necesarias para su supervivencia como algo vivo e interesante, como arte y no como mero entretenimiento, como experiencia y expresión más que como puro negocio.

Ya sé que está casi "de moda" tratar a Godard como a una especie de "último dinosaurio", anacrónico superviviente irreductible de un modo de entender el cine del que pocos tienen nociones medianamente claras y otros parecen haberse empeñado en olvidar. Incluso un brillante novelista al que siempre he tenido por inteligente ha creído rendirle tributo, hace unos días, con una columnita que, leída con un mínimo de atención, resultaba involuntariamente despectiva, aparte de que revelaba cuán poco al corriente de la evolución de Godard estaba el autor de esas extemporáneas líneas, y con qué facilidad se cree en este país que en el resto del mundo se le hace el mismo caso omiso. Comprendo que a la mayor parte de los directores en activo, a los que yo más bien calificaría, a lo sumo, de "realizadores", les irrite que algunos consideremos que un viejo de casi 75 años –los cumplirá el próximo 3 de diciembre– siga siendo lo más nuevo y avanzado que ha dado el cine, pero podría replicárseles (si tuvieran algún mérito que hiciese obligatorio darles explicaciones por manifestar una convicción que para ellos constituye, por lo que se ve, una afrenta) que la culpa es estrictamente suya: es decir, de aquellos que, en lugar de avanzar a partir de sus hallazgos y de la libertad que conquistó, en principio para todos, se han empeñado en ignorar unos y otra, y han tendido a retroceder. Si Godard sigue encabezando la vanguardia, sin siquiera proponérselo, es porque los demás han tomado otros rumbos, muy divergentes, y avanzan como el cangrejo.

Aunque las primeras películas de Jean-Luc Godard, rodadas en blanco y negro y en escenarios naturales, le granjearon fama de "improvisador", cuando no –entre sus más fervientes detractores, que surgieron tan pronto como sus admiradores casi incondicionales– de inepto o "descuidado", reproche que no dudaban en sumar, unas líneas arriba o abajo, a la acusación de "formalista", sin advertir la contradicción ni molestarse en conciliar ambos calificativos. Todo esto a partir de su tercer largometraje, que fue el primero en color y formato Scope, el muy poco conocido *musical* "sui generis" *Une femme est une femme* (1961). Así es como su cine empieza a tener un tratamiento plástico mucho más elaborado y evidente o, si se prefiere, más patentemente deliberado, con casi brutales yuxtaposiciones de superficies de los colores primarios, y vago esquema cromático dominante burlonamente tricolor (rojo, blanco y azul), que se desarrolla y enriquece, con sucesivas matizaciones, en *Le Mépris* (*El desprecio*, 1963), *Pierrot le fou* (*Pierrot el loco*, 1965), *2 ou 3 choses que je sais d'elle* y *Made in U.S.A.* (1966), que se extrema en *La Chinoise* y *Week end* (1967), e incluso en *Le Gai Savoir* (1968), y luego se diluye durante la fase militante-colectivista, para resurgir, desde otras posiciones y con una gama mucho más rica y refinada, desde *Tout va bien* (1972). Tras el impacto reconocido que para Godard supuso el tratamiento "físico" e "irrealista" del color ideado por Michelangelo Antonioni en *Il deserto rosso* (*El desierto rojo*, 1964), Godard empieza a experimentar en esa línea "anti-naturalista" y manipuladora, quizá por vez primera en *Made in U.S.A.*, y de forma más constante en varias de sus obras más recientes, quizá sobre todo en la segunda parte (en color, tras una primera en blanco y negro) de *Éloge de l'amour* (*Elogio del amor*, 2001).

A partir de *Le Mépris*, todavía hoy su obra más "clásica" y serena, más cercana a la narración lineal, aparece un componente intermitentemente esencial durante años: el paisaje centrado en el mar, los bosques y matorrales, algunos ríos y –desde *Sauve qui peut (la vie)* (1979) y durante buena parte de la década de los 80– algún lago suizo, tratada su orilla como si fuese la de un mar, y también en algunas películas, aunque en otras permanezca casi invisible, el cielo a veces surcado por nubes, aviones, estelas de reactores.

Conviene no olvidar, sin embargo, que ya en *À bout de souffle (Al final de la escapada*, 1959), había hecho su aparición una característica particularmente distintiva e infrecuente en el cine, incluso en el muy posterior, que se revelaría curiosamente perdurable en Godard, puesto que, hasta la fecha, y tras sucesivos avatares, con cambios superficiales unos y casi subterráneos otros, nunca la ha abandonado: me refiero a su rara afición de jugar con la combinación de diferentes texturas, una herramienta nunca formulada teórica o programáticamente, y sobre la que no recuerdo que se le haya preguntado o que se haya comentado más que de pasada (por ejemplo el poeta Louis Aragon en su muy perceptivo texto de 1965 sobre *Pierrot le fou*).

A bout de Souffle, 1959. Cortesía Pirámide Films.

Dicha combinación de texturas es algo que el cine de todas las épocas y procedencias tiende a evitar y, cuando no le queda otro remedio, trata de minimizar o, cuando menos de disimular. De lo contrario, la mayoría de los cineastas, y no digamos los responsables de la fotografía y los productores, distribuidores y exhibidores, siempre más pendientes del acabado y la presentación, incluso del "envoltorio" de lo que ven, como un producto en venta, y del que parecen temer que el público note demasiado su significado o sentido, y que asuma que lo que está contemplando durante la proyección es una película, un artefacto, una construcción, y no la realidad vista y reproducida fielmente con un instrumento objetivo, neutral y transparente (o una obra de teatro desde una localidad buena, próxima y centrada).

A Godard, en cambio, no le ha importado o preocupado nunca, por no decirlo de modo más tajante, que el espectador tuviese tan presente como él mismo el hecho (para Godard incuestionable, y parte de su gracia) de que el cine no muestra, sin más, la realidad, sino que la "reproduce", selectivamente desde el momento mismo en que se encuadra –y al hacerlo, se elige una parte y se elimina otra, y se determinan las proporciones– y con una cierta distorsión, intencionada o inevitable incluso muy a pesar de deseos o propósitos de algunos de los artífices, y que esa supuesta "realidad", para colmo, es casi siempre algo colocado, dispuesto o creado ante la cámara, cuando no para ella, y por lo tanto no azaroso o casual, o en escasa medida, sino predominantemente fingido, a veces un

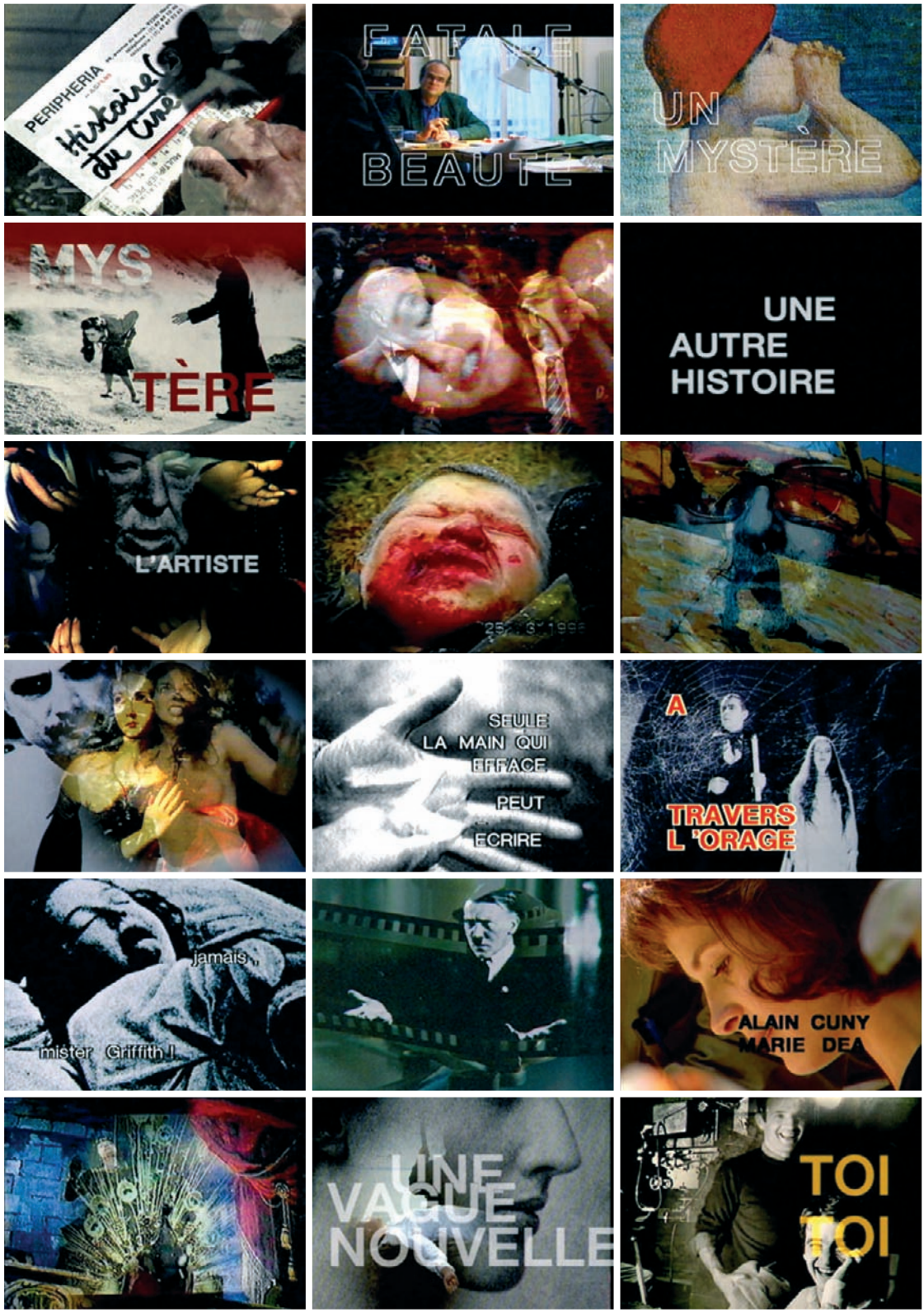
Notre musique, 2004. Cortesía Pirámide Films.

puro simulacro y una completa ficción. Es más, puede decirse que Godard a menudo ha deseado intensificar esta percepción, pese a que al público –deseoso de preservar la ilusión de mirar como si ante sus ojos desfilase la realidad– no suela agradarle, y ha puesto deliberadamente ante la mirada del espectador las huellas de la manipulación y del montaje (otro tanto puede decirse de la banda sonora de sus películas, llena de material preexistente, tomado en préstamo, fragmentado y reordenado, tanto de libros como de discos o de otras películas).

No se trataba, pues, de un error, un descuido o un defecto debido a la falta de medios, que le obligara a aprovechar fragmentos de películas de marcas y características técnicas diferentes y heterogéneas, o materiales de segunda mano, y entre ellos los peor conservados o de más imperfecto acabado, sino de una opción estética y moral sumamente radical, de la que no se ha apeado con la edad, y en la que nunca ha insistido. Aunque el título de uno de sus textos de los años 60, cuando ya era un cineasta que ocasionalmente escribía, *On peut tout mettre dans un film* –literalmente "se puede meter todo en una película"–, parece defender esta y otras prácticas inusuales,

más aún hoy que entonces, de las muchas iniciadas o recuperadas por Godard.

Por otra parte, es rara la película en color de Godard que es sólo o meramente "polícroma" en todo su metraje, y no contiene algún pasaje "monócromo" (curioso adjetivo, por cierto: de ser exacto no se vería nada, todo sería blanco o negro), o algún objeto que lo es, y que durante unos instantes nos hace preguntarnos si el color se ha "desvanecido" o si se ha producido un salto de montaje a otro tipo de material, en blanco y negro esta vez. Entre las rodadas en blanco y negro, frecuentes y mayoritarias hasta 1964, muy aisladas ya después, además de recorrer toda la (infinita) gama de los grises y tratar de acercarse cuanto fuera posible tanto al blanco brillante como al negro absoluto, mate o reluciente, contrastadísimos, de las viejas películas impresionadas en nitrato de plata, y que dejaron de emplearse unos diez años antes de que Godard empezase a realizar largometrajes, ha procurado imitar las diferentes clases de películas, ortocromáticas y luego pancromáticas, que se emplearon en los primeros años del mudo, con su variedad de intensidades del blanco, las primeras más contrastadas y tendentes al gris las segundas. También ha incluido con relativa frecuencia fotogramas o planos en negativo, muy especialmente en *Alphaville* (1965). En las filmadas en color, ya en *Le Mépris*,



Histoire(s) du Cinéma, 1999.

Alphaville, 1965.

y luego en *Pierrot le fou* o el episodio *Anticipation* de *Le Plus Vieux Métier du monde* (1967), Godard ha virado o tintado algunos planos en un solo color.

No siendo particularmente adicto a jugar con los cambios entre las diferentes distancias focales de los objetivos, las ha variado lo bastante como para que esa uniformidad que la mayoría persigue sea casi inencontrable en un film de Godard. Se notan las diferencias de foco, nitidez y profundidad de campo, de tonalidades y de "granulosidad" dentro de la supuesta "bicromía" del blanco y negro, del mismo modo que son frecuentes los "collages" de imágenes nuevas e imágenes antiguas, de archivo, de documentales o de obras de ficción, en variable estado de conservación, y cuando ha podido rodar en estudio, de decorados y escenarios naturales, exteriores e interiores.

Además, y también desde muy pronto, Godard ha incorporado –ampliándolos o no, en todo caso con nitideces y "granos" muy variables– a películas de 35mm fragmentos rodados en 16mm, a veces en super 8 u 8mm, o, ya más tarde, en vídeo Betacam, combinando igualmente imágenes tomadas con pequeñas cámaras Arriflex y con grandes y pesadas Mitchell, a mano o en grúa, en *dolly* o *traveling*, o instaladas sobre trípode, es decir, con diversos grados de temblor –siempre un recurso emotivo– o de estabilidad.

En los últimos tiempos se ha hecho frecuente que Godard mezcle cosas rodadas en soporte químico 35mm con otras filmadas en vídeo digital o con una mini-Aäton de 16mm. No recuerdo, en cambio, que hasta ahora haya usado nunca la steadycam (o ha procurado que no se notase, al contrario de lo que hacen los demás) y en pocas ocasiones (y siempre muy sensiblemente, sin el menor disimulo) ha recurrido al *zoom*.

Godard prefiere a ese tipo de distorsión, y a la que produce el cambio de foco dentro de un plano, hacer visible el montaje (no olvidemos que uno de los primeros artículos que publicó, en época en que se llevaba la tendencia contraria –Bazin había escrito *Montage interdit*, "Montaje prohibido"–, se titulaba *Montage mon beau souci*) y manipular –más ostensiblemente de lo que fue práctica normal durante el mudo, cuando la cámara y el proyector movían la película "a golpe de manivela"– la velocidad de filmación (y por tanto, en sentido opuesto, de proyección), como si tratara de descomponer las imágenes, de recordar que en el cine el movimiento es una mera ilusión creada, con ayuda de la persistencia retiniana y del dispositivo de los proyectores llamado la Cruz de Malta, y que en realidad consiste en una serie de fotos fijas, los fotogramas, que se suceden a una velocidad de 24 imágenes por segundo (en el cine) o de 25 (en la TV, en los vídeos, en los DVDs que meramente trasladan de soporte un *master* de vídeo). Este tipo de "descomposiciones" de la imagen en el tiempo aparecen cuando empieza a ensayar con vídeo (*Numéro Deux, 1975; Comment ça va?*, 1975-78), las introduce en el cine "comercial" en *Sauve qui peut (la vie)*, y tienen particular presencia en obras de diversos metrajes como las largas series de TV *6 fois 2* (1976) y France Tour Détour Deux Enfants (1977-80) o *Lettre à Freddy Buache à propos d'un court-métrage sur la ville de Lausanne* (1981), o los ensayos maqueta que prologan o analizan algunas de sus obras de los 80, como *Passion* (*Pasión*, 1982).

Pero no queda ahí la cosa. Desde muy pronto, Godard no sólo ha combinado fotografías fijas que simulan el movimiento, sino también fotos de verdad, o filmaciones de imágenes fijas, desde un cartel hasta un cuadro o una pared, una postal o un texto manuscrito con su inconfundible caligrafía, a veces con esquemas y flechas, con tachaduras, con un rotulador rojo, azul o negro que convierte una letra en otra, que enlaza dos ideas, que a su vez monta dentro de la imagen, unas veces ante nuestros ojos, mientras sucede, otras veces elidido ese momento, ya concluida la acción. Lo mismo ocurre con su máquina de escribir portátil, o eléctrica o, últimamente, con su ordenador personal, de los que se sirve desde mediados de los 80, como desde un decenio antes emplea el vídeo para las más variadas funciones, sin desaprovechar las posibilidades de desaturar o saturar el color, de ralentizar, detener o acelerar el paso de las imágenes, de superponerlas o combinarlas en una suerte de "encofrado" o montaje dentro del plano. El punto máximo de esta tendencia es su película más importante de las últimas décadas, *Histoire(s) du Cinéma* (1986-1998), gigantesca serie compuesta básicamente de material preexistente, no filmado por Godard.

Los textos, muchas veces manuscritos, a menudo filmados mientras los escribe, constituyen, como su voz en *off* o sus apariciones ante la cámara, esporádicas en sus primeras obras –desde *À bout de souffle*, hasta *Le Mépris* (*El desprecio*, 1963)– y en las de otros cineastas como Claude Chabrol (en *Les Cousins*, 1958), Jacques Rivette (*Paris nous appartient*,

Éloge de l'amour, 2001. Cortesía Pirámide Films.

1960) o Agnès Varda (*Cléo de 5 à 7*, 1962), o más dilatadas, como en *Soigne ta droite*, *Détective*, *For Ever Mozart*, *Notre Musique*, o, lógicamente, en *JLG/JLG (Autoportrait de décembre)*, e incluso alguna –ya más infrecuente– ajena, como en *Nous sommes tous encore ici* (1996) de Anne-Marie Miéville, en la que hace, además, no ya del Oncle Jean-Luc o del Tonto, o del Clown, a veces emulando a Jerry Lewis o a Jacques Tati, sino de sí mismo, Jean-Luc Godard, o de alguien relacionado y emparentable con él. Su voz interviene también a menudo, muchas veces confesadamente como la propia, otras de forma anónima, o atribuible a un supuesto narrador, como en *Bande à part* (*Banda aparte*, 1964), donde incluso se dirige al espectador y le hace comentarios o recordatorios sobre la película que está presenciando. Esta obsesión, por la que nadie parece atreverse a preguntarle nunca, es patente, llamativa y tan constante que llegó al límite de no ya "firmar" sino incluso autografiar (y titular de otro modo, *Film Tracts* en lugar de ciné-tracts) obras supuestamente anónimas y clandestinas, como los cortos que, básicamente Chris Marker y él, rodaron en Mayo del 68, o colectivas como *Loin du Viêt-nam* (1967),

donde, en un segmento titulado *Cinéma-Oeil*, puede verse a Godard rodando *La Chinoise*.

Todo esto confiere a las películas de Godard, sea cual fuera el periodo o la "época" a la que pertenezcan, no sólo un "aire de familia" inconfundible, sino una textura casi única en la historia del cine (incluso si se compara con las películas abiertamente encuadrables en lo que cabría denominar "cine documental de montaje de material de archivo"), y que parece aproximarse, en tono más modesto pero de forma más sistemática y constante, a ciertas tendencias del cine experimental o de vanguardia.

Es curioso, por ello, que Godard no se haya dejado tentar, hasta ahora, por la reciente moda de invitar a los cineastas a realizar videoinstalaciones y "exponerlas" en galerías o museos, aunque es posible, según mis noticias, que ya esté preparando algo de este tipo para dentro de unos meses, organizado por Dominique Païni. Desde luego, pocas filmografías se prestarían más a ello, sin siquiera necesidad de hacerle un encargo específico. Su consciente y creciente afinidad con el trabajo de compositores musicales contemporáneos (sus bandas sonoras hace mucho que emplean pistas múltiples de gran complejidad y con frecuente recurso al "sampling", con las voces –a veces sin diálogos inteligibles– empleadas del mismo modo que los ruidos y el silencio, como sonidos) y artistas plásticos en general –no sólo pintores, también escultores– parece evidente, "sintonía" que el propio Godard ha señalado en múltiples ocasiones durante los últimos decenios, y de la que pueden hallarse muestras abundantes en *Prénom Carmen* (*Nombre*: *Carmen*, 1982-83), *"Je vous salue, Marie"* (*Yo te saludo, María*, 1984), *Détective* (*Detective*, 1985), *Hard and Soft* (1985), *King Lear* (1987), *Puissance de la parole* (1988), *Nouvelle Vague* (1990), *Hélas pour moi* (1992), *For Ever Mozart* (1996), *The Old Place* (1999) o *Notre Musique* (*Nuestra música*, 2004), y sobre todo en la que creo su obra capital desde los años 60, la monumental reflexión sobre el cine y la historia que es *Histoire(s) du Cinéma*.

* Miguel Marías es un aficionado al cine que escribe.

About de Souffle, 1959.
Cortesía Pirámide Films.

THE STRATIFIED MONTAGE OF THE CINEMA OF JEAN-LUC GODARD:

Textures, Colours, Sounds, Texts, Calligraphy.

By **Miguel Marías***

The reader is advised that the following pages do not aspire to be an analysis of the aspects of Godard's work that are listed in the title, since I have neither the space nor the time, and also because such an analysis would necessitate support with abundant and carefully selected images, scattered through his copious filmography, and by no means easy to obtain, and above all, because many of the films in which these features are shown the most clearly are among those least exhibited and hardest to find of all Godard's work: shorts, medium-length features, works commissioned by television but never broadcast, and little-circulated films that were funded by foundations and museums, etc.

My ambition, therefore, is considerably more limited, though I fear that this does not mean that my aims are any more attainable: I would be content to focus the reader's attention on certain very specific and characteristic features of Godard's creative labours that, in my opinion, have not been duly appreciated, and to encourage others to undertake a more detailed study, since I possess neither the technical or cultural equipment my intuition tells me such a task would require.

Let these words serve, then, as mere indicators, and as an implicit invitation to launch into the exploration of many expressive (in its broadest sense) elements, in large part those that some –the most

unmovable "purists"– might label 'extra-cinematographic", but which I find particularly meaningful and productive, and which have not only been little studied, but which few filmmakers –even those who at some time have claimed a certain "Godardian" connection, which not a few would later repudiate or forget– have bothered to prolong or develop despite the availability of technical means which, at a very low cost, enable us to multiply this type of fundamental experience for the extension and renewal of the concept of cinema, and necessary for its survival as something living and interesting, as art and not as mere entertainment, as experience and expression more than as simply business.

I am aware that it is the fashion to treat Godard as a kind of "last of the dinosaurs", an irreducible anachronistic survivor of a way of understanding the cinema about which few people have a very clear idea, and which others seem determined to forget. A brilliant novelist that I had always regarded as an intelligent person even wrote a column that was intended as a tribute to Godard but turned out to be involuntarily insulting, while revealing how little the writer knew of Godard's career and development, and how willingly people in this country believe that Godard is also ignored elsewhere. I can understand how most directors –particularly the least brilliant– are annoyed to know that some of us regard an old man of 75 –the age Godard will reach next December 3– as the freshest and most advanced director that the cinema has ever given us, but I could reply to them –if they had some merit that made them worthy of an explanation of a conviction which they, it seems, regard as an affront, that it is entirely their fault; this is to say, of those who, instead of moving forward from his discoveries and the freedoms that he won, in principle for us all to enjoy, have tended to go backwards. If Goddard remains at the forefront of the avant-garde, it is because they have taken different, and very divergent paths, and they advance like crabs do.

Although Jean-Luc Godard's first films, made in black and white and set in real locations, afforded him a not entirely groundless reputation as an "improviser", or, in his most fervent detractors' opinion, a careless and inept director (a reproach to which they added, a few lines above or below, the charge of "formalist", unmindful of the contradiction, and not bothering to try to resolve it), from the making of his third feature film, and his first in colour and Scope format, which was the very little-known and *sui generis* musical *Une femme est une femme* (1961), his films began to show a much more evident and elaborate expressive treatment –or, if one prefers, more patently deliberate– with almost brutal juxtapositions of surfaces of the primary colours, and a vague chromatic scheme dominated mockingly by the *tricouleur* (red, white, and blue), which was developed and enriched, with successive clarifications, in *Le Mépris* (1963), *Pierrot le fou* (1965), *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, and *Made in U.S.A.* (1966), reaching an extreme in *La Chinoise* and *Week end* (1967), and even in *Le Gai Savoir* (1968), to become diluted later on during his militant-collectivist period, and to re-emerge from new positions and with a much richer and more refined palette, as of *Tout va bien* (1972). After the acknowledged impact on Godard of the "physical" and "irrealist" treatment of colour devised by Michelangelo Antonioni in *Il deserto rosso* (1964), Godard began to experiment with this "anti-naturalist" and manipulative approach, perhaps for the first time in *Made in U.S.A.*, and in a more constant manner in several more recent works, perhaps above all in the second part (in colour, the first having been in black and white) of *Éloge de l'amour* (2001).

After *Le Mépris*, even today his most "classic" and serene work, closer to linear narration, for several years there appeared an intermittently essential component, the landscape, centred on the sea, forest, and scrubland, certain rivers –as in *Sauve qui peut (la vie)* (1979) and for most of the 1980s– some Swiss lakes –treating their banks as if they were the sea– and also in some films –although in others it remained nearly invisible– the sky, sometimes marked by clouds, aeroplanes, vapour trails.

However, it should not be forgotten that even in *À bout de souffle* (1959), there had already appeared a characteristic that was particularly distinctive and unusual in the cinema, then and now, which would be curiously enduring in Godard's work, since, to this day and after a series of transformations, involving some superficial changes and others that were almost subterranean, he never abandoned it: I am referring to his odd predilection –never formulated theoretically or programmatically, and about which I can't recall anyone every asking him nor commenting except in passing or exceptionally, for example the poet Louis Aragon in his very perceptive 1965 text about *Pierrot le fou*– for playing with the combination of different textures, something which the cinema of all eras and locations has tried to avoid or at least to minimise or disguise; otherwise, the majority of filmmakers, not to mention directors of photography, producers, and exhibitors, who are all more concerned with a film's polish and presentation, and even the "packaging" of something they see chiefly as a product for sale, than with its meaning or sense, seem to be afraid that audiences will notice something that is not anticipated during the showing of a film, an artefact, a construction, and not reality seen and faithfully reproduced with an objective, neutral, and

Éloge de l'amour, 2001. Cortesía Pirámide Films.

transparent instrument (or a play from a good, central seat near the stage).

For Goddard, though, it never mattered at all –to say the least– that the spectator should be as aware as he was of the fact (for Godard unquestionable, and part of his charm) that the cinema did not show simply reality, but that it "reproduced" it selectively from the moment a shot was framed –and in doing so, one thing was chosen, and another eliminated, and the proportions were determined– and with some distortion, whether intended or inevitable and even very much in spite of the wishes and purposes of some of the people involved, and that the supposed "reality", to top it all, was almost always something placed, deployed or created in front of –if not for– the camera, hence not made by chance, or to a very limited extent, but mainly feigned, sometimes totally fake and completely fictional.

To go even further, it could be said that Godard often sought to intensify this perception despite the fact that the audience –wanting to preserve the illusion they were watching reality unfold before their eyes– was not normally pleased, and had deliberately placed in front of the spectator the signs of manipulation and staging (the same might be

Notre musique, 2004. Cortesía Pirámide Films.

said of the soundtracks of his films, full of pre-existing material, fragmented and re-ordered, taken from books or records or other films).

It was not, then, due to error, carelessness, or a fault due to the lack of resources that obliged him to make use of fragments of films, different and heterogeneous technical characteristics, or second-hand materials, among them the most poorly conserved or least polished, but rather a highly radical aesthetic and moral option that he did not abandon even in maturity, though neither did he stress it. Although the title of one of his essays from the 1960s, when he was already a filmmaker who occasionally wrote, "*On peut tout mettre dans un film*" –literally "you can put anything into a film,"–, appeared to defend this and other unusual practices (even more so today then they were at the time) of the many that Godard pioneered or retrieved.

At the same time, it is rare for a film of Godard's to be solely or merely "polychrome" all the way through, without some footage, or at least some object, in "monochrome" (an odd adjective to be sure, for if taken literally it would mean that a film was all black or all white, and that nothing could be seen), and for a few moments we wonder if the colour has somehow been "lost" or if the film has been cut to another type of material, this time in black and white. Among those films actually shot in black and white, which was most of them until 1964, but few afterwards, in addition to running the whole (infinite) gamut of greys and trying to come as close as possible to the brilliant white and absolute black, matt or glossy and in high contrast, of the old movies printed on silver nitrate film, which had fallen into disuse about ten years before Godard began to make feature films, Godard also tried to imitate the different kinds of film, first the orthochromatic and then the panchromatic type, that were used in the silent era, the former with a variety of intensities of white, and the latter in greater contrast and tending towards grey. He also included with some frequency shots or frames in negative, very particularly in *Alphaville* (1965). In those that were shot in colour, as early as Le Mépris, and later in *Pierrot le fou* or the *Anticipation* of *Le Plus Vieux Métier du monde* episode (1967), Godard toned or tinted some of his scenes in a single colour.

Not being particularly enamoured of playing with changes of the different focal distances of the lenses, he varied them enough so that the uniformity that most directors seek is scarcely to be found in any Godard film. One notices the differences in focus, sharpness and depth of field, of tonalities and of graininess within the supposedly "bichromatic" black and white, in the same way that he frequently uses "collages" of new and old images, from files, documentaries or works of fiction, in varying states of repair, and when he has been able to shoot in a studio, of natural exterior and interior sets.

In addition, and also beginning very early in his career, Godard used –enlarged or not, but always with highly visible sharpness and grains– in his 35mm films fragments shot in 16mm, sometimes in Super 8 or 8mm, or, later on, in Betacam, video, and also combined images taken with little Arriflex cameras with those taken by large and heavy Mitchells, hand-held, or from a crane, on a dolly or on travelling tracks, or on a tripod, which is to say, with differing degrees of tremor –always an emotional device– or steadiness.

In his last period it became common for Godard to mix things shot on chemical 35mm film with others taken in digital video or with a 16mm mini-Aäton. I can't recall, though, his ever using a Steadycam (if he did, unlike others, he took care that it would not be very noticeable), and on the rare occasion that he had recourse to the zoom, he used it very candidly and with great sensitivity.

Godard preferred that type of distortion, and the kind he obtained from changing the focus within a shot, rendering

A bout de Souffle, 1959. Cortesía Pirámide Films.

visible the artifice (we mustn't forget that one of his first published articles, at a time in which the trend was the contrary –Bazin had written *Montage interdit*, "Forbidden Staging"–, was entitled *Montage mon beau souci*) and he manipulated –more ostensibly than had been the practice during the silent era, when the camera and the projector were both crank-driven and thus jogged the film)– the speed of filming (and thus, in the opposite sense, of projection) as if it were a matter of decomposing the images, or remembering that in the cinema movement is a mere illusion created by retinal retention and the "Maltese cross" arrangement of the projectors and which in fact consists of a series of stills, shots or frames, which are projected at a rate of 24 images per second (in cinema) or 25 (in television, video, or DVD, which is merely a different support for video). This type of "decomposition" of the image in time appeared when Godard began to experiment with it (*Numéro Deux*, 1975; *Comment ça va?*, 1975-78), and introduced it into such "commercial" films as *Sauve qui peut (la vie)*, and it was especially evident in diverse works such as the long television series *6 fois 2* (1976), *France Tour Détour Deux Enfants* (1977-80), and *Lettre à Freddy Buache à propos*

Notre Musique, 2004. (Juan Goytisolo and Unnamed Actors)

d'un court-métrage sur la ville de Lausanne (1981), or the essay-demos that prolong or analyse some of his works of the 1980s, such as *Passion* (1982).

But he didn't stop there. From very early on, Godard combined not only still photographs to simulate movement, but also real stills, or films of still images, perhaps a poster, a painting, or a wall, or a postcard, or a piece of manuscript text in his unmistakeable handwriting, sometimes with sketches and arrows and corrections, using red, blue or black markers to change one letter to another, or to connect two ideas, which he then put into the frame, sometimes before our very eyes, and at others when the action had passed. The same thing happens with his portable typewriter, electric typewriter, or, as of the mid-1980s, his personal computer, which, like video a decade earlier, he used for a wide variety of tasks, without failing to avail himself of its possibilities to saturate or de-saturate colour, or to slow, stop, or accelerate the action, or to superimpose or combine the images in a kind of montage within the shot. He reached the apogee of this practise in his most important

films of the final decade *Histoire(s) du Cinéma* (1986-1998), the gigantic series made chiefly of pre-existing material, which had not been filmed by Godard.

The scripts, often manuscripts, and often filmed while he was writing them, constitute, like his off-camera voice or his sporadic appearances in front of the camera in his early works –from *À bout de soufflé* until *Le Mépris* (1963)– and in works by other filmmakers such as Claude Chabrol (*Les Cousins*, 1958), Jacques Rivette (*Paris nous appartient*, 1960) and Agnès Varda (*Cléo de 5 à 7*, 1962) –or at greater length, as in *Soigne ta droite*, *Détective, For Ever Mozart*, *Notre Musique*, or, logically, in *JLG/JLG (Autoportrait de décembre)*, and even –although less frequently– in works by other people such as *Nous sommes tous encore ici* (1996) by Anne-Marie Miéville, in which he plays, in addition, not just Oncle Jean-Luc, Tonto, or the Clown, at times imitating Jerry Lewis or Jacques Tati, but himself, Jean-Luc Godard, or someone related or much like him. His voice is also heard often, sometimes confessedly his own, and sometimes anonymously as the supposed narrator, as in *Bande à part* (1964), where he even addresses the spectator directly and makes comments or remarks about the film being shown. This obsession, about which apparently nobody ever dared to ask him, is obvious, striking, and so constant that he reached the limit by not just "signing· but also autographing (and entitling in a different way, as *Film Tracts* instead of *ciné-tracts*) supposedly anonymous works such as the shorts which he and –mainly– Chris Marker made in May 1968, or collective efforts like *Loin du Viêt-nam* (1967), where, in a segment entitled *Cinéma-Oeil*, Godard can be seen shooting *La Chinoise*.

All this confers on Godard's films, regardless of the period to which they belong, not only an unmistakably "family air", but also a texture that is almost unique in the history of the cinema (even when it is compared to the openly classifiable films that might be called "documentary films made up of file footage"), and which seems to approach, more modestly but also more systematically and consistently, certain trends of the experimental or avant-garde cinema.

Accordingly, it seems odd that Godard has not succumbed to the temptation, at least so far, to join the new trend in which filmmakers are invited to make video-installations and to "show" in galleries or museums, although I have heard that something of the sort, organised by Dominique Païni, may be in the works and may emerge in the next few months, It is certainly true that few film works would lend themselves as well to such an initiative, without the need to commission Godard to do anything specific. His conscious and growing affinity with the work of contemporary musical composers (his soundtracks have long used multi-tracks with frequent recourse to "sampling", with the voices –at time without intelligible dialogues –used like noises and silences used as sounds), and with visual artists in general –not only painters, but also sculptors– seems obvious, an affinity that Godard himself has pointed out on many occasions over the past few decades, and of which abundant evidence is to be found in *Prénom Carmen* (1982-83), *Je vous salue, Marie* (1984), *Détective* (1985), *Hard and Soft* (1985), *King Lear* (1987), *Puissance de la parole* (1988), *Nouvelle Vague* (1990), *Hélas pour moi* (1992), *For Ever Mozart* (1996), *The Old Place* (1999) and *Notre Musique* (2004), and above all in what I regard as his capital work since the 1960s, the monumental reflection on the cinema and the story that is *Histoire(s) du Cinéma*.

*Miguel Marías is an amateur cinema critic

Éloge de l'amour, 2001. Cortesía Pirámide Films

JUMP CUTS:

LA INFLUENCIA DE

JEAN-LUC GODARD

en artistas actuales de VENEZUELA

Por **Mónica Núñez Luis***

Pensar en el arte contemporáneo de Venezuela constituye en la actualidad una cuestión bastante difusa. Durante décadas estuvo clara la importancia de aportes abstractos y cinéticos que este país produjo a través de figuras como **Gego, Alejandro Otero, Carlos Cruz-Diez** o **Jesús Soto**. No obstante, a pesar de la relevancia geopolítica que posee Venezuela en el espacio de América Latina, hoy más que nunca por su eterno tópico del petróleo, a pesar de reunir, quizá, la mejor colección de arte moderno del continente, a pesar de poseer instituciones museísticas de primera línea y a pesar también de la desestabilización que ha vivido esta nación en los últimos años, los pocos nombres de artistas venezolanos que se han escuchado recientemente dentro del ámbito internacional se encuentran desenmarcados de un panorama claro en torno a qué es lo que constituye el arte contemporáneo venezolano. En este sentido la exposición ofrecida por la Americas Society en Nueva York resulta muy pertinente. Bajo el título *Jump Cuts: Venezuelan Contemporary Art. Colección Mercantil*, los comisarios de la muestra, Jesús Fuenmayor, Lorena González, Gabriela Rangel y Tahía Rivero, han partido del método desarrollado desde los años sesenta por Jean-Luc Godard en la edición de sus films, el *jump cut*, para estructurar un argumento curatorial sin duda alguna acertado frente a la naturaleza del arte venezolano de las dos últimas décadas.

Dentro de los múltiples aportes que realiza Godard al mundo del cine, uno de los más relevantes, conocidos y significativos

ALEXANDER APÓSTOL *Royal Copenhage*, 2001. Cortesía del artista. ▸

MEYER VAISMAN *Ciao*, 1990. © Reinaldo Armas/Charlie Riera. Cortesía: Americas Society

en su discurso cinematográfico es precisamente el *jump cut*. Si, como señala Gilles Deleuze, para el cineasta francés describir representa *formas de observar mutaciones*[1], éstas deben aparecer constantemente en la narración. Por ello para Godard un recurso como el jump cut, que corta de manera abrupta e inexplicable las secuencias en el proceso de edición, al yuxtaponer las nociones de tiempo y espacio, producir cambios de ritmo y estimular con todo esto la atención del espectador[2], logra un método para proponer una narración cargada de *artificialidad* a partir de la *conciencia de las imágenes*[3], más allá de cómo y dónde estén hechos los saltos dentro de la narración de las secuencias[4]. Es evidente que las implicaciones de los *jump cuts* son bastante amplias e importantes a nivel discursivo y para conocer sus diferentes posibilidades dentro del ámbito plástico, vale la pena prestar atención a la propuesta expositiva presentada en la Americas Society.

A través del trabajo de 28 creadores, *Jump Cuts: Venezuelan Contemporary Art*, dibuja una buena visión de lo que han sido las principales vertientes del arte venezolano desde los años noventa. La idea fundamental de la exposición, es mostrar el carácter totalmente discontinuo del arte venezolano reciente, discontinuidad que se une a la variabilidad de formatos y sus tratamientos, así como a aspectos que inciden en la producción artística local y en el personalismo, de carácter formal y conceptual, de los artistas. De esta manera, para perfilar los claros *jump cuts* presentes en estas expresiones artísticas, los comisarios de la exposición proponen cuatro ejes temáticos que se corresponden con una mirada hacia un momento histórico específico y que, en todos los casos, expresan *problemas de condicionamientos de producción*[5] que definen, de manera importante, el horizonte artístico de un país que para muchos sólo se reduce al oro negro, reinas de belleza, telenovelas y paisajes exóticos.

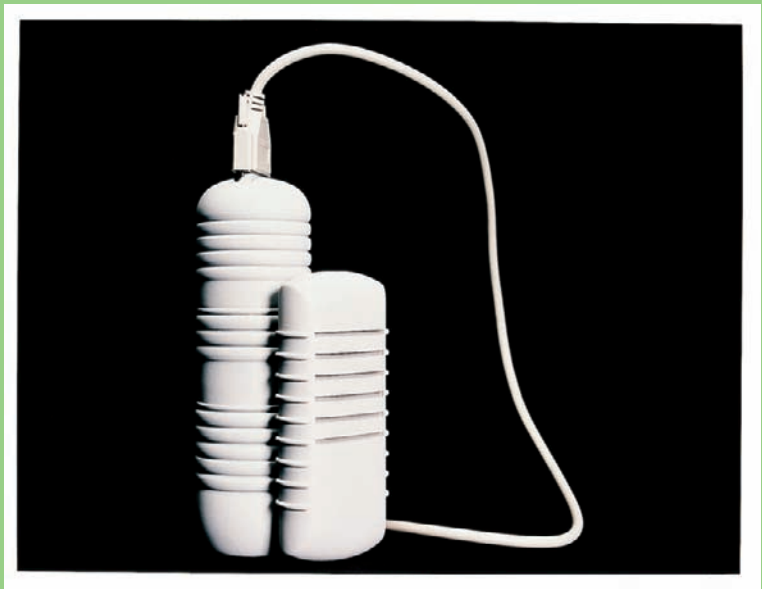
Los ejes definidos en la muestra son: *Necrofilia, Del objeto al modo de representación*, *Arte Pensamiento* y *Lo vernáculo moderno*. Cada uno de estos conceptos pretende ilustrar los *saltos* más representativos en el arte contemporáneo venezolano reciente, y al igual que en el discurso narrativo de los films de Godard, la discontinuidad en dichas expresiones plásticas no excluye cierta continuidad en el discurso[vi]. Esto es así porque la sucesión de *saltos* debe entenderse en realidad, como un cambio en el punto de vista de la mirada y una nueva perspectiva del asunto en desarrollo. Además, como señala Deleuze, en los films de Godard ...” la percepción se organiza en forma de obstáculos y distancias a salvar, mientras que la acción inventa la manera de salvarlos, de superarlos”[7]. De esta manera, los cuatro conceptos bajo los cuales se ha estructurado la muestra responden a la idea indicada, al ofrecer una percepción del arte venezolano contemporáneo que tiene pen-

diente enfrentar y revisar asuntos empleando formas de encuentro y reflexión.

En el apartado *Necrofilia*, se presentan piezas de aquellos creadores que trabajan en torno al cuerpo como espacio *comprometido* de representación pero desde un distanciamiento de las poéticas que sobre esto, se desarrollan en los años sesenta. En este eje temático se puede citar a: **Emilia Azcárate, Aziz + Cucher, Mariana Bunimov, Héctor Fuenmayor, José Antonio Hernández-Diez, Diana López, Alfredo Ramírez** y **Sandra Vivas**. Todos ellos siguen un *compromiso* que está guiado, de alguna manera, por las ideas del grupo *El Techo de la Ballena*[8] que tuvo una notable influencia en el ámbito cultural del país durante los años sesenta. De hecho, los intereses de algunos de los artistas ubicados en *Necrofilia* también se orientan hacia el cuestionamiento de ideas fundacionales en el arte, al igual que el grupo mencionado. López con *Desaparecida* (2000), por ejemplo, presenta una pieza que surge como dibujo matriz para una alfombra que constituyó anteriormente otra obra de la artista, *Muchacha* (1994). La imagen inicial de una mujer abaleada, algo frecuente en el contexto de la violenta Caracas y tomada de una fotografía de un periódico amarillista local, pasa a usarse como modelo en *Desaparecida* (2000). Ésta colgada de la pared, propone una mirada crítica desde lo artístico a un suceso sociológico y en este caso, temporal, que se inicia con una *Muchacha* que primero fue apreciada muerta sobre el suelo, desde una visión fetichizada como alfombra, pero que ahora es *contemplada*, tal como una pintura, como *Desaparecida*. Aquí, al igual que en Godard, la elipsis establecida entre las dos obras pretende potenciar las consecuencias de un suceso que responde y expresa, como en muchos personajes del cineasta, el punto de vista que asumen estos frente a una situación en dos momentos y perspectivas diferentes.

Bajo la idea *Del objeto al modo de representación*, se pueden observar los trabajos de: **Alexander Apóstol**, **José Gabriel Fernández**, **Magdalena Fernández**, **Alexander Gerdel**, **Juan Iribarren**, **Luis Molina-Pantin** y **Javier Téllez**, que apelando a la imagen como recurso y desde una lectura contextualizada en lo local, han explorado diversos modos de representación en torno al objeto o cuestiones relativas al lenguaje abstracto de los años cincuenta. En el caso de Apóstol, las fotografías exhibidas ofrecen, tras su manipulación digital, una visión de edificios modernistas caraqueños despojados de elementos de acceso como puertas y ventanas. Al igual que Godard y a partir de la *conciencia* en la naturaleza de la imagen que propone, Apóstol nos enfrenta con una *narración falsificante*[9], con un *jump cut* de orden gramatical, con el cual el artista falsea las referencias de la imagen convencional de un edificio frente al tratamiento que lo presenta como un simple objeto.

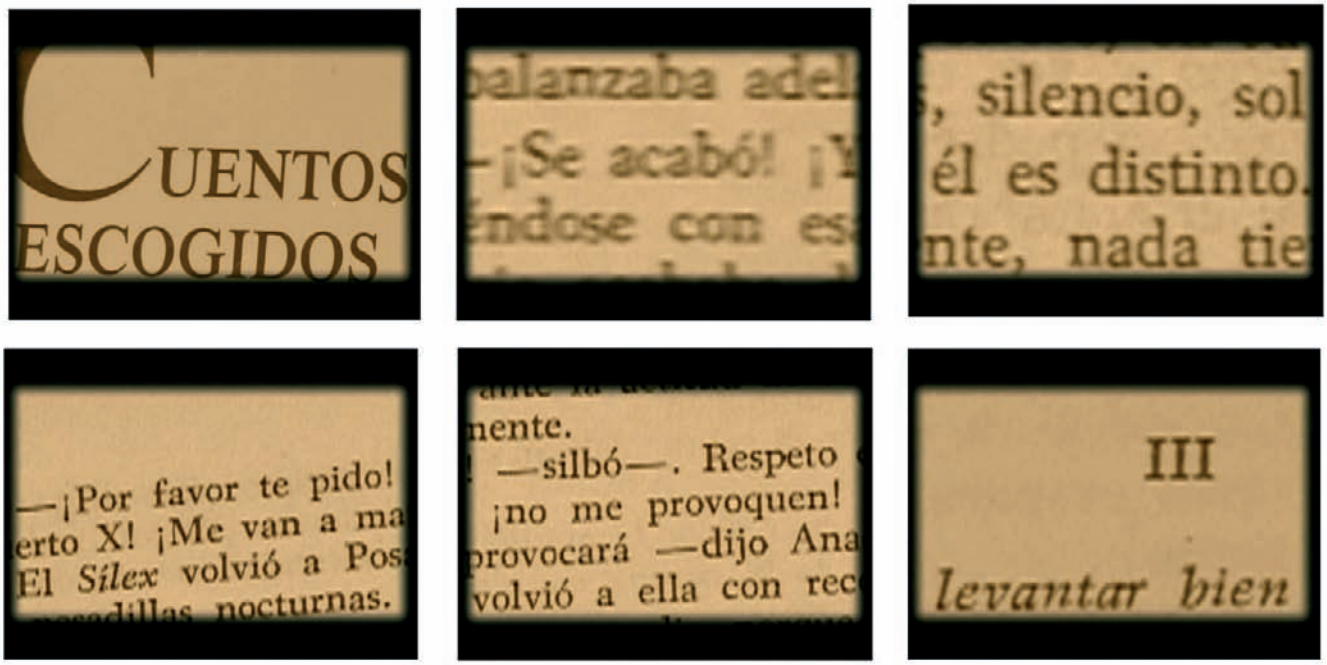
En la categoría *Arte Pensamiento*, se recogen los trabajos de aquellos artistas centrados en reflexionar sobre las contingencias discursivas actuales pero desde una mirada que respira ideas del discurso conceptual de los años setenta. Se presentan aquí obras de: **Sigfredo Chacón, Alí González, Roberto Obregón, David Palacios, Juan Carlos Rodríguez, Alfred Wenemoser** y **Julia Zurilla**. Esta última propone en el vídeo *Cuentos escogidos*, fragmentos de historias de Horacio Quiroga con los que construye un discurso que enfatiza ciertas frases y



AZIZ + CUCHER *Discontinued... Now* (fragmento), 1996
© Reinaldo Armas/Charlie Riera. Cortesía: Americas Society

diálogos, a través de un juego con el tiempo de la narración. Zurilla reconstruye así un nuevo relato que le permite elaborar nuevas lecturas sobre los textos, tal como Godard lo hace con los *jump cuts* de una secuencia. Esto es producido por el cineasta francés, cuando al insertar una dislocación narrativa estimula muchas veces en el espectador una nueva lectura, por el tratamiento gramatical de la secuencia, al emplear recursos como el cambio de angulación del plano o la alteración del ritmo de esos cambios de la imagen

Ahora bien, como expresión del color local frente a la fuerte presencia que posee en Venezuela lo no local, se ha reunido en *Lo vernáculo moderno* el trabajo de: **Juan Araujo, Carla Arocha, Eugenio Espinoza, Arturo Herrera, Luis Romero** y



JULIA ZURILLA *Cuentos escogidos* (de la serie *Territorios videográficos*), 2003. © Reinaldo Armas/Charlie Riera. Cortesía: Americas Society

Meyer Vaisman, quienes han desarrollado obras que abordan formas muy diferentes de asumir y entender la producción cultural desde lo moderno. En el caso de Vaisman, a partir de un pendón realizado con una tela y estructura de estilo antiguo, propone un cruce de contenidos. Para ello mezcla dicha tela con otra moderna y pintoresca que, colocada a modo de texto, incita una lectura donde se contraponen dos referencias diferentes que hacen de su cruce la construcción del contenido. Esto se corresponde en buena medida, con el sentido que Godard busca en ocasiones con el uso de un *jump cut*, ya que la contraposición del sentido en una secuencia, por ejemplo dramática, frente al recurrente empleo de planos detalles de elementos insignificantes, trastocan el sentido inicial que se supone mantiene el diálogo escuchado de fondo a la imagen y por tanto, se deslegitima el sentido inicial del contenido de la conversación.

Es importante indicar que Godard, antes que pretender estimular asociaciones entre imágenes para construir la insinuación de un significado, busca más bien, estimular la lectura del espacio entre imágenes. Por ello en los films, no opera la ..."asociación sino... [la] diferenciación... o... desaparición... Ya no se trata de seguir una cadena de imágenes, incluso por encima de los vacíos, sino de salir de la cadena o de la asociación."[10] Esta idea, logra una traducción en propuestas artísticas como las mencionadas, donde el tratamiento del cuerpo como espacio de representación, el cuestionamiento de conceptos fundacionales del arte, la reflexión entorno al objeto, las experimentaciones discursivas apegadas al conceptualismo o la exploración de lecturas de lo local, desde una visión moderna y con propuestas formales no necesariamente modernas, han perfilado un panorama que ya no establece una imagen difusa en torno a la naturaleza del arte contemporáneo venezolano. Ante un recorrido presentado como un conjunto de *continuidades dislocadas*, determinadas por *condicionamientos de producción* conceptuales y locales, los *jump cuts* quedan demostrados como pertinentes no sólo como propuesta curatorial, sino como un tipo de procedimiento útil para leer el funcionamiento de la disposición semántica e incluso gramatical, que muchos de estos artistas quieren estimular en el arte contemporáneo venezolano. No obstante, más allá del peso que se ha otorgado al *jump cut* de Godard, su aplicación en los films está combinada en muchas oportunidades con otros recursos que ayudan a lograr un mejor efecto en su funcionamiento. De ello que al trasladar, como se ha intentado, su operatividad a la semántica y la gramática del discurso plástico dicho recurso no alcance la dimensión que posee en el lenguaje cinematográfico. Sin embargo, ha quedado demostrada su potencialidad como método para expandir la comunicación y la producción de significados en un discurso.

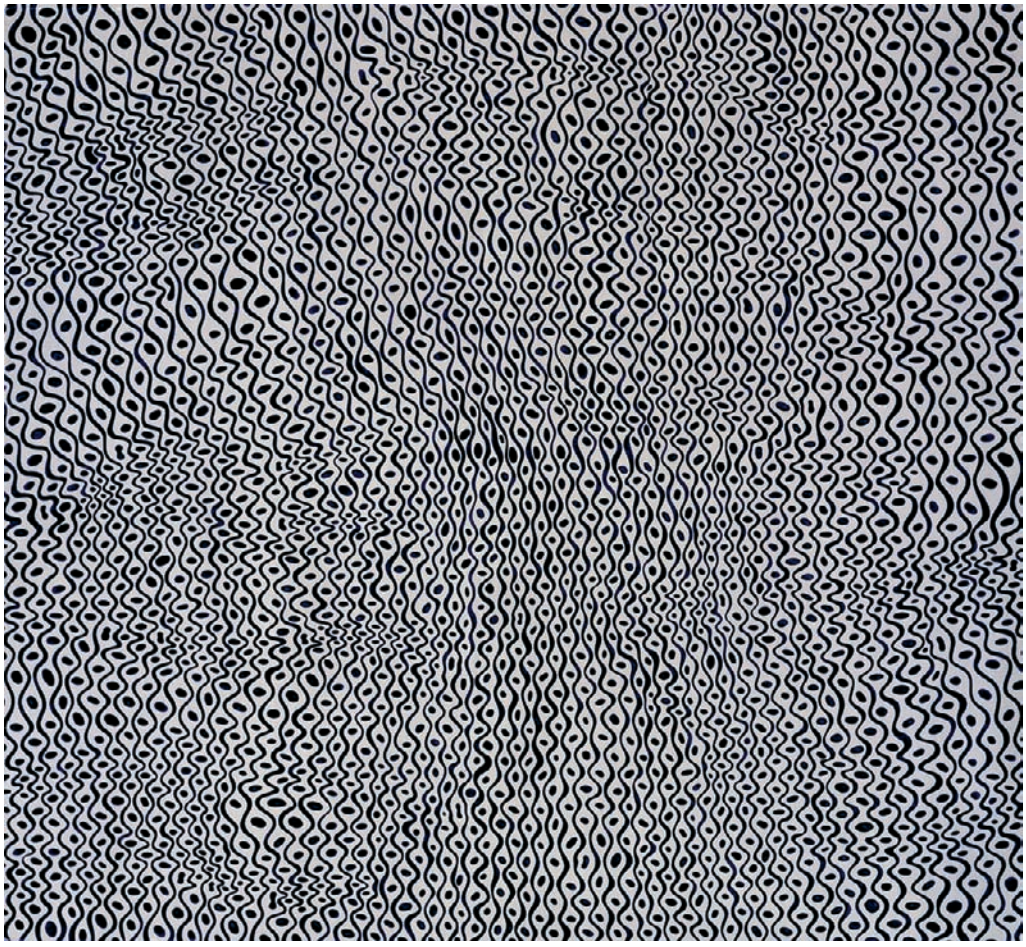
DIANA LÓPEZ *Desaparecida*, 2000. © Reinaldo Armas/Charlie Riera. Cortesía: Americas Society. ▸

*Mónica Núñez Luis es Doctora en Estética y Teoría del Arte, especializada en arte contemporáneo latinoamericano.

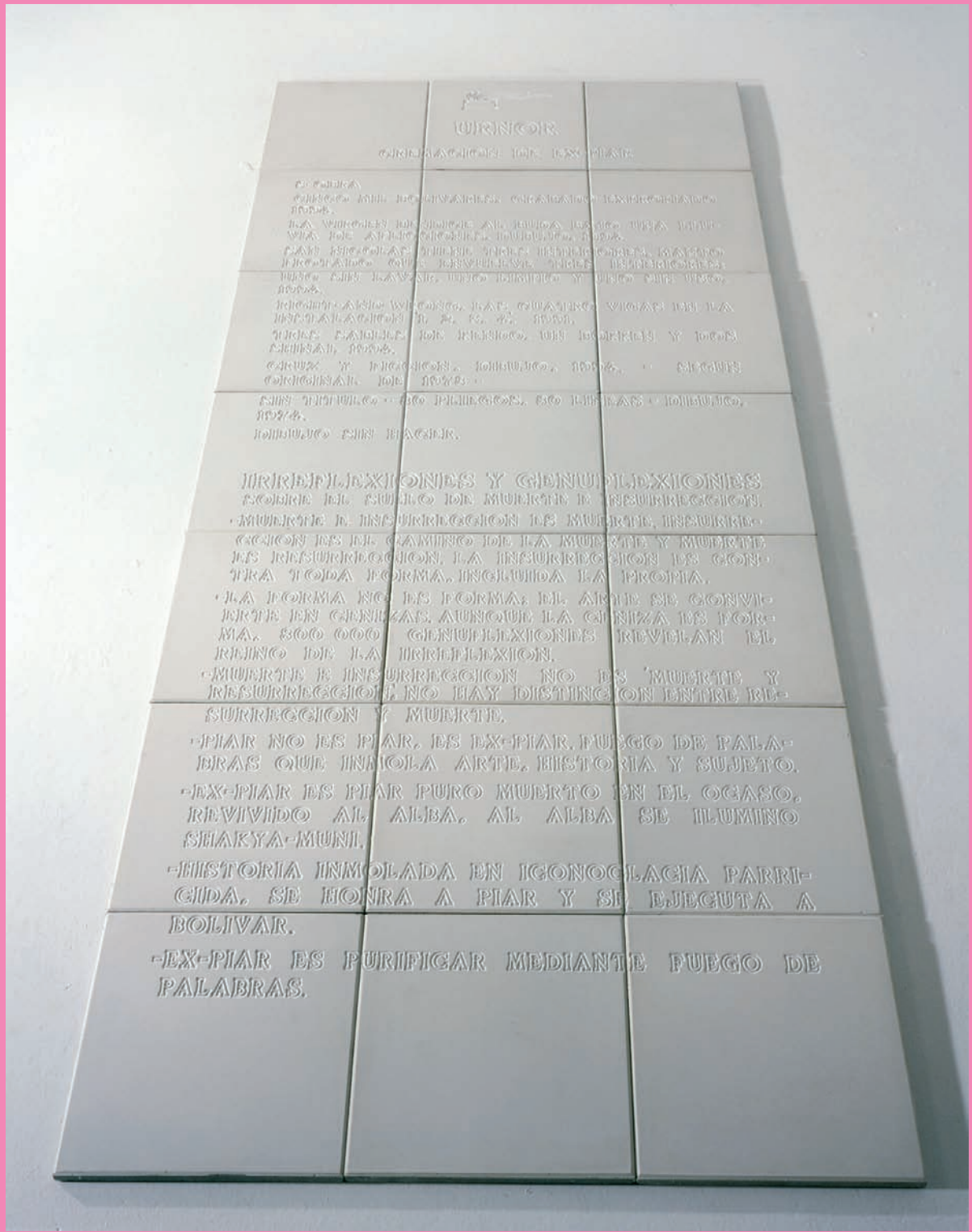
Notas

1. DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1986, pp. 24.
2. WARD, Peter. *Picture composition for film and television*. 2nd Edition. Oxford, Focal Press, 2003, pp. 18.
3. PEZZELLA, Mario. *La estética del cine*. Madrid, Antonio Machado Libros, La Balsa de la Medusa, 2004, pp. 97.
4. HENDERSON, Brian and Ann Martin (Eds). *Film quaterly. Forty years. A selection*. London, University of California, 1999, pp. 64.
5. FUENMAYOR, Jesús. "Jump Cuts: continuidades dislocadas". En: *Jump Cuts: Venezuelan Contemporary Art. Colección Mercantil*. New York, Americas Society, February 24-May 21, 2005, pp. 144.
6. DELEUZE, Gilles. *Op. cit*. pp. 242.
7. DELEUZE, Gilles. *Op. cit*. pp. 62.
8. Es fundamental el valor que posee dentro de las artes plásticas venezolanas de la segunda mitad del siglo XX, *El Techo de la Ballena* (1961-1968). Un grupo de artistas que marca una brecha histórica dentro del espacio cultural venezolano a partir de una *poética de la subversión,* donde ..."la ironía, el humor, la farsa, la irreverencia, el escándalo, la agresión y lo grotesco se convirtieron en paradigmas de lo ballenero, un golpe frontal de rechazo, denuncia y exigencia de transformación". Félix Hernández. 'Una propuesta radical en tiempos de convulsión, 1961-1968'. En: *El Techo de la Ballena*. Caracas, Galería de Arte Nacional. Noviembre 2002 – Abril 2003, pp. 8.
9. DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios de cine 1*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1984, pp. 183.
10. DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Op. cit. pp. 240.

CARLA AROCHA *Náusea*, 2001. © Reinaldo Armas/Charlie Riera. Cortesía: Americas Society.



HÉCTOR FUENMAYOR
Glosa crematoria, 1994
© Reinaldo Armas/Charlie Riera
Cortesía: Americas Society


IRREFLEXIONES Y GENUFLEXIONES
SOBRE EL SUELO DE MUERTE E INSURRECCION.
-MUERTE E INSURRECCION ES MUERTE, INSURRECCION ES EL CAMINO DE LA MUERTE Y MUERTE ES RESURRECCION. LA INSURRECCION ES CONTRA TODA FORMA, INCLUIDA LA PROPIA.
-LA FORMA NO ES FORMA. EL ARTE SE CONVIERTE EN CENIZAS, AUNQUE LA CENIZA ES FORMA. ESOS OOO GENUFLEXIONES REVELAN EL REINO DE LA IRREFLEXION.
-MUERTE E INSURRECCION NO ES MUERTE Y RESURRECCION, NO HAY DISTINCION ENTRE RESURRECCION Y MUERTE.
-PIAR NO ES PIAR, ES EX-PIAR. FUEGO DE PALABRAS QUE INMOLA ARTE, HISTORIA Y SUJETO.
-EX-PIAR ES PIAR PURO MUERTO EN EL OCASO, REVIVIDO AL ALBA. AL ALBA SE ILUMINO SHAKYA-MUNI.
-HISTORIA INMOLADA EN ICONOCLACIA PARRICIDA, SE HONRA A PIAR Y SE EJECUTA A BOLIVAR.
-EX-PIAR ES PURIFICAR MEDIANTE FUEGO DE PALABRAS.

JUMP CUTS:

JEAN-LUC GODARD'S

INFLUENCE IN CURRENT

Venezuelan artists

By **Mónica Núñez Luis**

Pondering contemporary Venezuelan art is at present a rather vague endeavor. For decades, the importance of the abstract and kinetic contributions that this country produced through figures such as **Gego**, **Alejandro Otero**, **Carlos Cruz-Diez** and **Jesús Soto** was clear. Nevertheless, despite the geopolitical relevance that Venezuela possesses in Latin America, which due to the eternal topic of oil, is now more than ever, despite bringing together perhaps the best collection of modern art on the continent, despite boasting first-class museum institutions and despite the destabilization that this nation has weathered in recent years, the few names of Venezuelan artists that have been heard recently on the international scene have not arranged into any sort of clear panorama of contemporary Venezuelan art. In this sense, the exposition offered by the Americas Society in New York turns out to be very pertinent. Under the title of *Jump Cuts: Venezuelan Contemporary Art. Colección Mercantil*, the exhibit organizers, Jesús Fuenmayor, Lorena González, Gabriela Rangel and Tahía Rivero, have parted from the method that Jean-Luc Godard developed in the '60s while editing his films, the jump cut, to structure a curatorial argument that hits right on the mark in regard to the nature of Venezuelan art during the last two decades.

Among the many contributions that Godard made to the film world, the jump cut is one of the most relevant, well-known and significant in his cinematographic discourse. If, as Gilles Deleuze points out, description for the French filmmaker is an act that represents *forms of observing mutations*,[1] these should appear constantly in a narration. For Godard, then, a resource like the jump cut, which cuts the sequences in the editing process in an abrupt and inexplicable way, produces, by juxtaposing the notions of

ARTURO HERRERA *The night before last 6R*, 2002. © Reinaldo Armas/Charlie Riera. Courtesy: Americas Society

time and space, changes in rhythm that stimulate the viewer's attention,[2] thus achieving a method that puts forward a narration charged with *artificiality* and that parts from a *consciousness of the images*[3] that goes beyond how and where the jumps are made within the narration of the sequences.[4] It's evident that the implications of jump cuts are rather wide and important on a discursive level, and to learn their different possibilities within the plastic realm it's worth checking out the expository project presented by the Americas Society.

Through the work of 28 creators, *Jump Cuts: Venezuelan Contemporary Art* sketches a good picture of the principal branches of Venezuelan art since the '90s. The fundamental idea of the exposition is to show the totally discontinuous character of recent Venezuelan art, a discontinuity that fuses with the variability of formats and their treatments, as well as with aspects that have a bearing on local artistic production and on the formal and conceptual individualism of the artists. In order to profile the clear *jump cuts* present in these artistic expressions, then, the exposition organizers have put forward four thematic axes that correspond to a gaze toward a specific historic moment and that in each case express problems of production conditionings[5] that define, in an important way, the artistic horizon of a country that for many is reduced to black gold, beauty queens, soap operas and exotic vistas.

The axes delineated for the exhibit are Necrophilia, From the Object to the Mode of Representation, Art Thought and The Modern Vernacular. Each of these concepts aims to illustrate the most representative *jumps* in recent contemporary Venezuelan art, and like in the narrative discourse of Godard's films, the discontinuity in said plastic expressions doesn't exclude a certain continuity in the discourse.[6] This is so because the succession of *jumps* should be understood, in reality, as a change in the gaze's point of view and a new perspective on the developing topic.

JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ-DIEZ *Soledad Miranda II*, 1999. © Reinaldo Armas/Charlie Riera. Courtesy: Americas Society

Furthermore, as Deleuze notes about Godard's films, "[…] perception is organized in the form of obstacles and distances to cover, while action invents the way to cover them, to overcome them."[7] In this manner, the four concepts beneath which the exhibit has been structured respond to the indicated idea, by offering a perception of contemporary Venezuelan art that has a duty to confront and review topics by employing forms of meeting and reflection.

Pieces by those creators that work around the body as a politically engaged space of representation are presented in the *Necrophilia* section, but at a distance from the poetics that were developed about this in the '70s. On this thematic

JOSÉ GABRIEL FERNÁNDEZ *Naturaleza muerta II*, 1999. © Reinaldo Armas/Charlie Riera. Courtesy: Americas Society

axis we find **Emilia Azcárate**, **Aziz** + **Cucher**, **Mariana Bunimov**, **Héctor Fuenmayor**, **José Antonio Hernández-Diez**, **Diana López**, **Alfredo Ramírez** and **Sandra Vivas**. They all follow a political commitment that's guided in some way by the group *El Techo de la Ballena*,[8] who had a notable influence on the cultural sphere of the country during the '70s. In fact, the interests of some of the artists placed in *Necrophilia* are also oriented toward the questioning of art's foundational ideas, just as in the aforementioned group. López's *Disappeared* (2000), for example, is a piece that emerges as a blueprint for a rug that comprised an earlier work of the artist, *Girl* (1994). The initial image of a woman who's been shot, something common in violent Caracas and taken from a photograph in a local sensationalist newspaper, ends up being used as a model for *Disappeared*. The latter, which hangs from the wall, suggests a critical gaze from the artistic to a sociological and, in this case, temporal occurrence, initiated by a *Girl* who was first perceived as dead on the ground in a vision fetishized as a rug, but who is now *contemplated*, like a painting, as *Disappeared*. Here, as in Godard, the ellipsis established between the two works attempts to strengthen the consequences of an occurrence that responds to and expresses the point of view that many of the cineaste's

characters assume when facing a situation in two different moments and perspectives.

Under the heading *From Object to Mode of Representation*, one can observe works by **Alexander Apóstol**, **José Gabriel Fernández**, **Magdalena Fernández**, **Alexander Gerdel**, **Juan Iribarren**, **Luis Molina-Pantin** and **Javier Téllez** that by appealing to the image as a resource and working from a reading contextualized in what's local, have explored diverse modes of representation regarding the object and questions relating to the abstract language of the '50s. In the case of Apóstol, the exhibited photographs offer, through digital manipulation, a vision of modernist Caracas buildings scrubbed clean of points of access such as doors and windows. Like Godard and parting from the *consciousness* of the nature of the suggested image, Apóstol confronts us with a *falsifying narration*,[9] with a jump cut of a grammatical order, with which the artist falsifies the references of the conventional image of a building through a treatment that presents it as a simple object.

In the *Art Thought* category, the works collected are by those artists focused on reflecting on current discursive contingencies, but from a gaze that harnesses ideas from the conceptual discourse of the '70s. Works are presented here by **Sigfredo Chacón**, **Alí González**, **Roberto Obregón**, **David Palacios**, **Juan Carlos Rodríguez**, **Alfred Wenemoser** and **Julia Zurilla**. In the video *Selected Stories*, Zurilla puts forward fragments of stories by Horacio Quiroga and plays with the timing of their narration to construct a discourse that emphasizes certain phrases and dialogues. She thus reconstructs a new tale that permits her to elaborate new readings on the texts, like Godard does by jump cutting a sequence. The French filmmaker employs techniques like changing the angles of shots or altering the rhythm of the changing images to insert a narrative dislocation that often stimulates, thorough the grammatical manipulation of the sequence, a new reading in the spectator.

As an expression of local color in the face of the strong presence the non-local has in Venezuela, works by **Juan Araujo**, **Carla Arocha**, **Eugenio Espinoza**, **Arturo Herrera**, **Luis Romero** and **Meyer Vaisman** have been brought together in *The Modern Vernacular*. These are artists who have developed works that take on very different forms of assuming and understanding cultural production from the

General view. Americas Society, Nueva York

modern perspective. In the case of Vaisman, parting from a banner made from fabric and structured in the old style, he aims for a cross of contents. He mixes the fabric with another that's modern and picturesque and that, placed like a text, incites a reading in which two different counterposed references make the content of their construction from their cross. This corresponds in good measure with the meaning that Godard searches for occasionally with the use of a jump cut, since the contraposition of meaning in a sequence, for example a dramatic one, in the face of the recurring use of detailed shots of insignificant elements, changes up the initial meaning that the dialogue heard behind the image is supposed to maintain, thus delegitimizing the initial meaning of the conversation's content.

It's important to point out that Godard, before attempting to stimulate associations among images in order to build the insinuation of a meaning, seeks rather to stimulate readings of the spaces between images. That's why in his films there operates not "[…] associations but rather […] differentiations […] and […] disappearances. It's no longer about following a chain of images, even above the empty spaces, but rather going outside the chain or the association."[10] This idea is translated in artistic undertakings like the aforementioned ones, where the treatment of a body as a space of representation, the questioning of concepts foundational to art, reflections on objects, the discursive experimentations attached to conceptualism or the exploration of local color, from a modern vision and with not necessarily modern formal proposals, have revealed a panorama that offers a clear view of the nature of contemporary Venezuelan art. Before an exposition presented as a collection of *dislocated continuities*, determined by local and conceptual *production conditionings*, the *jump cuts* are shown to be pertinent not only as a curatorial project, but also as a type of procedure useful for reading the functioning of the semantic and even grammatical disposition that many of these artists hope to stimulate in contemporary Venezuelan art. Nonetheless, beyond the weight awarded to Godard's jump cut, its application to films is combined on many occasions with other resources that help to achieve a better effect on their functioning. However, upon transporting its operativity to the semantics and grammar of the plastic discourse, as attempted here, said resource does not reach the dimension it possesses in the cinematographic language. Nevertheless, its power as a method to expand communication and the production of meanings in a discourse has been demonstrated.

*Mónica Núñez Luis. Doctor of Aesthetic and Art Theory, specialized in Latin American contemporary art

Notes:

1. DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1986, p. 24.
2. WARD, Peter. *Picture composition for film and television*. 2nd Edition. Oxford, Focal Press, 2003, p. 18.
3. PEZZELLA, Mario. *La estética del cine*. Madrid, Antonio Machado Libros, La Balsa de la Medusa, 2004, p. 97.
4. HENDERSON, Brian and Ann Martin (Eds). *Film Quarterly. Forty Years. A Selection*. London, University of California, 1999, p. 64.
5. FUENMAYOR, Jesús. 'Jump Cuts: continuidades dislocadas'. In: *Jump Cuts: Venezuelan Contemporary Art. Colección Mercantil*. New York, Americas Society, February 24 - May 21, 2005, p. 144.
6. DELEUZE, Gilles. Ibid., p. 242.
7. DELEUZE, Gilles. Ibid., p. 62.
8. The importance that *El Techo de la Ballena* (*The Roof of the Whale*) (1961-1968) has in Venezuelan plastic arts of the latter half of the 20th century is fundamental. A group of artists that marks a historic break within the Venezuelan cultural space parting from a *poetics of subversion* in which "[…] irony, humor, farce, irreverence, scandal, aggression and grotesqueness became paradigms of the *ballenero*, a frontal blow of rejection, denunciation and a demand for transformation." Félix Hernández. 'Una propuesta radical en tiempos de convulsión, 1961- 1968.' In: *El Techo de la Ballena*. Caracas, Galería de Arte Nacional. Noviembre 2002 – Abril 2003, p. 8.
9. DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios de cine 1*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1984, p. 183.
10. DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios de cine 1*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1984, p. 183.

LUIS MOLINA-PANTIN *Caracas*, 1997. Courtesy of artist

PUNK, FEMINISMO, MUSICA, REVOLUCION

LE TIGRE

Fotografías: Cortesía Le Tigre

Por Ana Carceller*

> Hey we want a universal healthcare deal
> And we want Kissinger on trial for real
> We got a right wing king making third world war
> *A**holes, oil-guys*[1]

La música va bien. A través de los sonidos que escuchamos habitualmente se nos envían mensajes tranquilizadores. Los grupos musicales se reproducen genealógicamente imitando a sus predecesores en una línea patrilineal que nos permite reconocer fácilmente melodías y actitudes. ¿Pocos cambios? *No problem*. Se supone que los públicos precisamos de la identificación con los nuestros y cuando la fuente se agota se hace renacer otra de similares características. En el mundo de la música los beneficios del mercado priman sobre cualquier otra circunstancia y ello parece obligar a pisar sobre seguro y ofrecer un panorama fuertemente clasificado en el que es difícil introducir novedades, por imprevisibles. Este contexto comercial conlleva la repetición de fórmulas y el intento de alejar de los medios de difusión las propuestas más controvertidas. Es esta una situación que resulta especialmente interesante desde el punto de vista sociológico, ya que el mercado musical basa su funcionamiento en publicitar una imagen transgresora y juvenil en constante renovación, a la vez que impide el desarrollo de una trasgresión que suponga una renovación conceptual. ¿Imagen rupturista y crítica? Sí, siempre y cuando sea tan sólo imagen y no contenga mensajes que en última instancia supongan un peligro para la estabilidad de un sistema coyuntural que camina de la mano de los intereses políticos. Gracias a esta contradicción la música cumpliría una función social cuanto menos inquietante: generar un efecto placebo y convencernos de la posibilidad real de llevar existencias alternativas.

Pero ¿se puede sostener una trasgresión de fondo cuando se produce música desde dentro del sistema comercial? Esta pregunta forma parte de lo que ya empieza a ser un viejo debate extrapolable también al campo de las artes visuales: por un lado, la alianza entre capital y radicalidad es casi siempre vista

como algo sospechoso, pero, en el otro extremo, las posiciones puristas a menudo conducen hacia actuaciones sectarias demasiado cercanas a los totalitarismos. Usualmente en este tipo de debates suele olvidarse que los resultados del hecho creativo van intrínsecamente unidos a sus creadores; si aquellos se quieren comprender en toda su extensión, ambos factores no pueden separarse. Y cuando la autoría surge de mentes pertenecientes a grupos sociales ajenos al sistema de creación hegemónico, los cambios suceden por sí solos y terminan impregnando a todo el sistema. *Le Tigre* es un grupo de música cuya irrupción en el panorama musical constituye algo que podríamos detectar como un cambio de tendencias, pero que va mucho más allá. Precedidas por el movimiento Riot Grrrl que durante los noventa volcó sobre la música alternativa el pensamiento y, sobre todo, las actitudes feministas políticamente más radicales, *Le Tigre* ha encontrado una manera de continuar manteniendo posiciones incómodas a la vez que investiga en nuevos caminos. De hecho, una de sus componentes **Kathleen Hanna**, conducía *Bikini Kill*, uno de los grupos más reconocidos del movimiento. Sus componentes se definen a sí mismas como un grupo que realiza una música voluntariamente calificada como punk electrónico feminista, a pesar de que esta última ha sido probablemente la etiqueta más denostada en los últimos tiempos por el mercado musical.

"Feminist theorists take as their primary object of investigation and intervention the gender systems wich continue to generate and reproduce relations of domination. No other movement or mode of thinking has taken as its central commitments the analysis and elimination of their oppressive effects."[2] Consciente de la misoginia que impera en el mundo de la música y conocedor de la teoría feminista, este grupo ha decidido adoptar posturas antisistema en las que la lucha en contra de la discriminación de género es protagonista. Y para ello era necesario no sólo dar una imagen diferente, sino mantener una radicalidad conceptual que les permitiera dejar claros los objetivos sin abandonar por ello la búsqueda de un lenguaje propio en el campo de la música. El cóctel explosivo que el grupo ofrecía desde luego no auguraba ni el éxito comercial ni su salida de las discográficas independientes. Pero los tiempos cambian y, en este terreno, el retraso que lleva la música pop con respecto a otros ámbitos de la sociedad resulta incongruente y un claro ejemplo de la

reacción conservadora que Estados Unidos, país que lidera los diferentes mercados artísticos, ha sufrido en los últimos años. “Por supuesto que hay aún machismo en el mundo del rock, y en todos los géneros musicales. Es difícil de erradicar porque los hombres controlan todas las grandes industrias del mundo, y el negocio musical no se escapa de esto. De unas doscientas bandas en un festival en que tocamos este invierno, sólo tres de ellas tenían mujeres. No hay ninguna razón para que esto ocurra. No es que no haya mujeres en grupos, es que a veces no se las toma en serio como músicos. Creo que a veces la gente asume que no hacemos nuestra propia música, pero de hecho la producimos toda y nos enorgullecemos de ser unas ‘nerds’ de la música y hablar en términos técnicos todo el rato.”[3]

Junto a y al mismo nivel que **Kathleen Hanna**, **JD Samson** y **Johanna Fateman** componen el resto del grupo. Sus conciertos muestran un equipo muy compenetrado y consciente de la necesidad de ser políticamente combativas sin necesidad de dejar de divertirse. El grupo mantiene posturas *queer* que se potencian con la presencia de JD, dign@ representante de lo que en términos de Judith Halberstam denominaríamos como *female masculinity*, transgrediendo los discursos tradicionalistas de género y enfatizando unas vivencias habitualmente rechazadas o ridiculizadas en los escenarios musicales. De hecho, en sus letras, apuestan claramente por potenciar la visibilidad lesbiana, otro de los temas tabú en la música rock, donde a menudo se juega con la ambigüedad de género de sus vocalistas masculinos, pero se esconde la homosexualidad y se mantiene la hegemonía de la heteronorma. *Le Tigre* son un grupo plural que ha mantenido claramente una postura anti-Bush y de oposición a la invasión militar de Iraq. Su último éxito “New Kicks” ilustra claramente esta postura, el tema se ha realizado sampleando declaraciones antimilitaristas en las manifestaciones que reclamaban el fin de la invasión y el vídeo que se muestra en sus conciertos y que acompaña a la canción muestra imágenes de las mismas. En sus directos, se apoyan en la tecnología y los sonidos pregrabados para liberarse en el escenario y fomentar la comunicación con el público, rechazando, como buenas músicas punk, demostraciones de virtuosismo técnico. Las bases pop se mantienen, acompañadas de coreografías que recuerdan los mejores tiempos de The B-52s *transgenerizados* no sólo electrónicamente.

*Ana Carceller es artista integrante del equipo Cabello/Carceller y crítica de arte.

Notas

1. Le Tigre, “Punker Plus” , álbum *This Island*, Universal Records, 2004
2. Flax, Janet: “The End of Innocence” en Butler, Judith y Scott, Joan W.: *Feminists Theorize the Political*, Routledge, Nueva York, 1992.
3. Font Rius, Adrià, entrevista con Le Tigre, http://www.muzikalia.com, abril 2005.

PUNK, FEMINISM, MUSIC, REVOLUTION

LE TIGRE

Photographs: Courtesy of Le Tigre

By **Ana Carceller***

> Hey we want a universal healthcare deal
> And we want Kissinger on trial for real
> We got a right wing king making third world war
> *A**holes, oil-guys*[1]

The music is fine. Through the sounds we habitually listen to they send us tranquillising messages. Musical groups reproduce genealogically, imitating their predecessors in a patrilinear progression which makes it easy for us to recognise melodies and attitudes. Few changes? No problem. It is supposed that we audiences need to identify with our own and when the well runs dry another group is spawned with the same characteristics. In the world of music profit is king and this seems to mean remaining on safe ground supplying a panorama that is strongly classified and into which it isn't easy to introduce real innovations, whose results are by definition uncertain. This commercial context entails the repetition of formulas and the attempt to drive away the most controversial proposals. This is an interesting situation from a sociological viewpoint, since the music industry is based on the communication of a transgressive youthful image being constantly renewed, while at the same time it blocks all genuine transgression that would imply a conceptual novelty. A schismatic and critical image? Yes, as long as it is only an image and does not contain messages which at the end of the day might threaten the stability of a system that plays hand in hand with political interests. Thanks to this contradiction, music fulfils a social function that is disturbing to say the least: it engenders a placebo effect and convinces us of the real possibility of carrying on alternative existences.

However, can a genuine transgression occur when music is produced within the commercial system? This question is part of what is now becoming an old debate which can be extrapolated also to the field of the visual arts: on the one hand, the alliance between money and radicalism is nearly always seen as rather suspicious, but, at the other extreme, the purists' positions often lead to social actions that are too close to totalitarianism. What is usually forgotten in this debate is that the results of the creative act are intrinsically linked to the creators; to be understood fully, the two cannot be separated. And when the artists are people who belong to social groups outside the hegemonic creative system, the changes come automatically and end up leaving their imprint

on the entire system. *Le Tigre* is a musical group whose launch on the music scene represents something that we can recognize as a change of trend, but also much more than that. Preceded by the Riot Grrrl movement that in the 1990s dumped feminist thought and the most politically radical feminist position on the alternative music scene, *Le Tigre* has found a way to persist in maintaining uncomfortable positions while probing new paths. Indeed, one of its members, **Kathleen Hanna**, was the leader of *Bikini Kill*, one of the best-know groups of the movement. Its members define it as a group that made music that was voluntarily termed feminist electronic punk, even though this label may have been the one that has been the most insulted in recent times by the music market.

"Feminist theorists take as their primary object of investigation and intervention the gender systems which continue to generate and reproduce relations of domination. No other movement or mode of thinking has taken as its central commitments the analysis and elimination of their oppressive effects."[2] Aware of the misogyny that rules the music work, and familiar with feminist theory, this group decided to take anti-system positions in which the struggle against gender discrimination is foremost. And for this it is necessary not only to give off a different image, but also to uphold a conceptual radicalism that enables them to show their aims clearly without detriment to their search for a musical language of their own. The explosive cocktail that the group was proffering heralded neither commercial success nor their escape from the world of independent record companies. But times change, and here, the backwardness of pop music with respect to other spheres of society seems incongruent and a obvious example of how the United States, traditionally a pioneer in musical movements, has suffered from the conservative reaction of recent years. "Of course there is still male chauvinism in the world or rock, and in all the musical genres. It's hard to eradicate because men control all the world's major industries, and the music industry is no exception. Of about two hundred bands at a festival we played this winter, only three had women in them. There is no reason for things to be this way. It's not that there are no women in groups, but that often they are not taken seriously as musicians. I think sometimes people assume that we don't make our own music, when the fact is that we produce it all and we are proud of being music nerds, and we talk in technical terms all the time."[3]

Working with –and on the same level as– **Kathleen Hanna**, **JD Samson** and **Johanna Fateman** make up the rest of the group. Their concerts show a great mutual understanding and an awareness of the need to be politically combative which does not mean renouncing fun. The group evinces queer positions that are boosted by the presence of JD, a worthy representative of what, borrowing Judith Halberstam's terminology, we might call *female masculinity*, which infringes traditionalist gender

discourses and underlines experiences customarily rejected or ridiculed on the concert stage. Indeed, their lyrics are plainly intended to promote lesbian visibility, which is another of the taboos in rock music, which often plays with the gender ambiguity of male vocalists, but hides from homosexuality and maintains the hegemony of the heteronorm. *Le Tigre* is a pluralistic group that has adhered to its anti-Bush position and its opposition to the military invasion of Iraq. Their latest hit, "New Kicks", plainly illustrates this position. The song was produced by sampling statements made at anti-war demonstrations demanding the end of the invasion and the video shown at their concerts while they perform the song shows images of demonstrations. Their live performances rely on technology and pre-recording sounds which frees them on the stage and promotes communication with audiences. Like good punk musicians, they scorn exhibitions of technical virtuosity. Their pop roots remain in evidence, and are accompanied by choreographies that recall the golden age of The B-52s, though transgenderised –and not just electronically.

*Ana Carceller is an artist, art critic and member of the group Cabello/Carceller.

Notes

1. Le Tigre, "Punker Plus" , *This Island* album, Universal Records, 2004
2. Flax, Janet: "The End of Innocence" in Butler, Judith y Scott, Joan W.: *Feminists Theorize the Political*, Routledge, New York, 1992.
3. Font Rius, Adrià, interview with Le Tigre, http://www.muzikalia.com, April 2005.

DOCUMENTOS ÍNTIMOS

Entrevista con Bertien van Manen

Por **Patricia Mayayo***

Bertien van Manen empezó su carrera profesional como fotógrafa de moda, pero en torno a 1976 decidió dedicarse a la fotografía documental. En 1977, gracias a una beca del ayuntamiento de Amsterdam, realizó un extenso reportaje sobre mujeres inmigrantes en Holanda y en el 78, por encargo del Rijskmuseum, tuvo ocasión de fotografiar el desarrollo del Movimiento de Liberación de la Mujer en su país. En los años siguientes, Van Manen trabajó para varias revistas holandesas donde publicó reportajes acerca del movimiento de liberación del Sahara occidental o de los mineros y trabajadores del metal del oeste de Yorkshire.

En 1987, viajó a la cordillera de los Apalaches (Kentucky, E.E.U.U.) para documentar la vida de los mineros. Su estadía se prolongó por más de cinco meses durante los cuáles vivió en las casas de los propios trabajadores: sus fotos adquirieron así un tono de intimidad y de cercanía al modelo que ha sido, desde entonces, el signo distintivo de su trabajo fotográfico. Mas tarde en 1991, emprendió una serie de viajes a Rusia que le permitieron retratar desde dentro el hundimiento del estado soviético, el resultado de esta serie se publicó en un libro titulado *A Hundred Summers, A Hundred Winters* que le otorgó una creciente notoriedad. En 2002 publicó otro libro, *East Wind, West Wind*, en el que reunía gran parte de las fotografías realizadas entre 1997 y 2002 en el transcurso de varias estancias en China. A diferencia del fotoperiodismo tradicional, sus imágenes se centran en el registro de lo doméstico, de las experiencias cotidianas, huyendo del exotismo o del paternalismo de raigambre colonial.

Con motivo de su participación en *Viaje alrededor de mi casa*, exposición que tiene lugar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el marco de PHotoEspaña 2005, hemos tenido la oportunidad de entrevistarla.

München, 2004. © Bertien van Manen

Muchos críticos han atribuido su acercamiento a la fotografía documental en torno a 1976 a la influencia de Robert Frank. ¿Está de acuerdo con esta apreciación? ¿En qué medida su interés por la fotografía documental se vio reforzado por el clima de intensa politización de los años 70?

Fue un cambio debido básicamente a la influencia de Frank. Un fotógrafo amigo mío me descubrió su obra, que me produjo una enorme impresión. Pensé: "Esto es lo que quiero hacer". También influyeron otras circunstancias: había empezado a trabajar para varias revistas y periódicos y tenía mucho trabajo, pero ese tipo de vida resultaba demasiado caótica para mí. No me gustaba estar todo el día corriendo de un sitio para otro, haciendo retratos y encargos de esa índole. Quería trabajar en proyectos de mayor alcance. Por aquella época, leí un libro de John Berger, que me impactó mucho, acerca de los trabajadores inmigrantes en Europa: fue así como, a finales de los setenta, decidí emprender un proyecto sobre la situación de las inmigrantes en Holanda.

◂ *Rome*, 2005. © Bertien van Manen.

Por esa misma época el Rijksmuseum de Amsterdam le encargó también una serie de fotos sobre el Movimiento de Liberación de la Mujer en Holanda. ¿Cómo describiría la situación del movimiento feminista en su país en aquellos años?

Creo que fue un movimiento muy necesario. Las generaciones posteriores de mujeres han de estarle muy agradecidas. Muchas mujeres eran discriminadas, no se les permitía trabajar o trabajaban por salarios muy bajos…

Desde entonces varios de sus reportajes se han centrado en documentar la situación de las mujeres en algunos países del mundo. ¿Le interesa el movimiento feminista tan sólo desde una perspectiva activista o también teórica? ¿Hasta qué punto, por ejemplo, la atención que presta en sus fotografías a la esfera personal está relacionada con el famoso lema feminista "lo personal es político"?

Me interesó el Movimiento de Liberación de la Mujer en aquellos años, sobre todo debido a ese encargo que recibí. Pero ahora estoy trabajando en una dirección muy diferente. No me considero una feminista "por naturaleza": mi interés por lo íntimo obedece a la curiosidad que me produce la humanidad en general, no sólo las mujeres sino también los hombres. Eso no quiere decir que no sienta simpatía hacia el movimiento feminista en su conjunto. Creo que es muy necesario.

Toulouse, 2003. © Bertien van Manen

Durante su estancia en los Apalaches en 1987-88, modificó radicalmente su método de trabajo. Empezó a alojarse con la población local, integrándose en las comunidades que fotografiaba hasta llegar a disolver los límites entre su trabajo fotográfico y su propia vida. ¿Qué le indujo a ese cambio?

En los Apalaches, empecé a hacer fotos de mineros. Había planeado quedarme tres semanas, pero al final me terminé quedando seis meses en casa de una familia. No creo que exista una división entre la fotografía y la vida: la fotografía es tu vida, todo lo demás ocupa un segundo plano.

¿Cómo consigue que la gente se sienta a gusto con su presencia? ¿Cómo logra evitar el clásico papel del fotógrafo como depredador?

En primer lugar, ser una mujer facilita las cosas. Además, a mí no me resulta difícil trabar contacto con la gente. Nunca llevo un equipo aparatoso: uso sólo cámaras automáticas de pequeño tamaño, que no tienen un aspecto amenazante. Me da la impresión de que no me ven como a una fotógrafa, sino como a una amiga o a una turista, a la que resulta que le gusta hacer fotos. Nunca empleo cámaras grandes, objetivos sofisticados o trípodes. No creo que sea necesario. Lo que importa es la mirada del fotógrafo, no el equipo técnico del que éste pueda disponer.

Hace años leí una biografía muy interesante de Diane Arbus y me sorprendió ver cómo muchos de sus modelos se sintieron traicionados por ella, convertidos en objetos de delectación morbosa. ¿Ha tenido ocasión de mostrarle alguna vez sus reportajes a alguno de sus modelos? ¿Qué reacciones han suscitado en ellos sus fotos?

Ése es un asunto delicado. Por supuesto, yo hago fotos desde mi propio punto de vista, desde el lado en el que me encuentro. En Rusia (y también en China) la gente era muy orgullosa y no quería contemplar su propia pobreza. Vivían en condiciones muy difíciles. Una vez un fotógrafo ruso me lo explicó en estos términos: "No queremos ver nuestras propias penurias. No podemos verlas desde el mismo punto de vista que tú. De lo contrario no podríamos sobrevivir, nos deprimiríamos".

En realidad, yo no hago fotos para ellos, las hago para que se vean en Occidente. No quiero decir con ello que pretenda demostrar o denunciar algo ("mirad cómo

malvive esta pobre gente", o algo de ese estilo). Simplemente voy allí y fotografío lo que veo. Y por supuesto, en Rusia había (y todavía hay) mucha pobreza, pero también mucha riqueza y eso también lo tienes que plasmar.

Ha dedicado mucho empeño a documentar la situación de países como Rusia o China, que han pasado de un régimen comunista a una creciente asimilación de los valores occidentales. ¿A qué obedece esa fascinación por el antiguo universo del comunismo?

En realidad no tiene mucho que ver con el pasado comunista de estos lugares. Algunas personas se sienten atraídas por México o por la India; a mí lo que me atrae es la Europa del Este. Me gusta la gente, me siento parte de ellos. También está relacionado con mi historia familiar.

En China fue diferente. Tuve más problemas. De hecho no fue idea mía trabajar allí. Tuve que volver diez veces hasta que conseguí encontrar lo que estaba buscando. Al principio hacía fotos que no tenían nada que ver conmigo: imágenes muy pintorescas y folclóricas que hubieran funcionado muy bien como postales o fotos de calendario, pero no era lo que yo quería. Me costó mucho tiempo hallar mi propio camino.

Algunos de esos viajes implicaron un proceso de inmersión total. Antes de ir a Rusia, por ejemplo, tuvo que aprender ruso.

Sí, por supuesto, nadie hablaba ningún otro idioma allí. Quería conocer la Rusia rural y además, por aquella época, incluso en Moscú nadie hablaba inglés. Tan sólo los intelectuales hablaban francés y a veces alemán.

En cuanto a China, empecé a estudiar chino y la primera vez que fui, me sentía orgullosísima de las cuatro frases en chino sacadas de mi libro de texto que era capaz de pronunciar. Sin embargo la gente se quedaba mirándome perpleja como pensando: "¿Qué estará diciendo esta mujer?". No querían entenderme. Luego descubrí que a los chinos no les gusta que los extranjeros hablen su idioma a no ser que lo dominen totalmente. Piensan que eres un espía. Yo hubiera necesitado al menos tres años de estudio intensivo para aprenderlo correctamente y soy fotógrafa, no lingüista. Decidí recabar la ayuda de un guía y también trabajé con estudiantes. Tuvo muchas ventajas: me llevaron a pueblos remotos en los que vivían familiares suyos, me explicaron peculiaridades de la cultura y de las costumbres chinas. Aún así, lamento mucho, por supuesto, no haber podido trabar contacto directo con la gente. El lenguaje corporal ayuda, pero a veces decían cosas que no comprendía en absoluto y es una pena.

En los últimos tiempos muchos artistas han rechazado las trampas que, a su juicio, entraña la fotografía documental, abogando por un tipo de imagen postdocumental que deconstruya la propia noción de documento y mezcle ficción y realidad. ¿Dónde se sitúa usted en este debate?

Voy a mi aire. Sigo haciendo lo que me gusta y no le concedo mucha atención a la moda o a las teorías de última hora. Creo en lo que hago y espero que la gente lo aprecie. Eso es todo. En realidad, no me gustan las etiquetas: por ejemplo, a pesar de la simpatía que siento hacia los movimientos de mujeres, no quiero que me clasifiquen como "feminista". Tampoco quiero ser descrita como una "fotógrafa documental" o como una "fotógrafa social" o cualquier otra etiqueta por el estilo.

¿Podría hablarnos un poco acerca del proyecto que presenta en PHotoEspaña?

Se trata de un proyecto que fue creciendo a lo largo del tiempo. Ya en mi libro sobre Rusia, *A Hundred Summers, A Hundred Winters*, se podían ver aquí y allá algunas fotos de fotografías que estaban dentro de alguna casa. Entonces recibí un encargo y poco a poco la idea fue surgiendo: recorrí toda Europa haciendo fotos de las fotografías privadas que la gente suele guardar en sus casas. Creo que se ha convertido en una serie interesante porque, de algún modo, constituye un recorrido a través de la historia cultural de Europa y nos permite, asimismo, percibir las diferencias culturales que existen dentro del territorio europeo.

Rome, 2005. © Bertien van Manen

* Patricia Mayayo es Profesora de Historia del Arte de la Universidad Europea de Madrid.

PRIVATE DOCUMENTS

interview with Bertien van Manen

By **Patricia Mayayo***

Bertien van Manen began her professional career as a fashion photographer, and became a documentary photographer around 1976. In 1977, thanks to a grant she received from Amsterdam's council, she carried out a large documentary on immigrant women in Holland, and in 1978, commissioned by the Rijskmuseum, she had occasion to photograph the development of the Women's Liberation Movement in her country. Later on, Van Manen worked for many different magazines in Holland in which she published several documentaries on such subjects as the liberation of Western Sahara or the steel miners in West Yorkshire. In 1987, she travelled to the Appalachian Mountains (Kentucky, USA) so as to document the life of miners. Eventually, she stood there for five months living in miners' homes: as a result, her photos attained a warm, intimate tone that afterwards has been a distinctive sign of her photographic work. Later, in 1991, she started travelling to Russia, which permitted her to portrait the soviet wreckage from inside. The result of this series was a book titled *A Hundred Summers, A Hundred Winters*, which made her quite renowned. In 2002, she published another book called *East Wind, West Wind*, in which she collects a big part of the series she made between 1997 and 2002 during several stays in China. Unlike traditional photojournalism, her images are focused on recording the domestic, everyday life experience, far from any colonial exoticism or paternalism. On the occasion of *Viaje alrededor de mi casa (A voyage around my house*), the exhibition hosted by Madrid's Círculo de Bellas Artes as part of PHOTOESPAÑA 2005, we had the opportunity to have an interview with her.

Many critics have attributed your shift to documentary photography around 1976 to the influence of Robert Frank. Do you agree with them? Do you think your interest in documentary photography was also due to the heavily charged political climate of the 1970's?

It was mainly because of the influence of Frank. One of my friends, a photographer, introduced me to his work, which I didn't know, and it made a tremendous impression on me. I thought: "This is what I want to do". This was my main reason, but other circumstances contributed too: I started working for magazines and newspapers, and I had a lot of work, but this kind of lifestyle was too chaotic for me. I did not like to run constantly from one place to another, making portraits and so on. I wanted to work on longer projects. Then, I read a book by John Berger on migrant workers in Europe and I felt very much inspired by it: this is why in the late 70's I undertook a project on migrant women in Holland.

By that time, you received, as well, a commission from the Rijksmuseum in Amsterdam to portray the women's movement in Holland. How would you describe the situation of the women's movement in your country in the 1970's?

I think the development of the women's liberation movement was very necessary. Later generations of women are definitely indebted to it. Many women were still discriminated, they were not allowed to work or had to work for very low wages...

Albania, 2003. © Bertien van Manen

Since then, some of your reportages have focused on the situation of women around the world. Are you simply interested in feminist activism or do you also feel attracted towards feminist theory? For example, does your insistence on the personal sphere have anything to do with the feminist slogan "the personal is political"?

I was interested in the women's movement at that time, because of this assignment I had to carry out. I am now oriented in another direction. I am not a feminist "by nature": my concern with intimacy has much more to do with a general interest in humanity, not only in women but also in men. However, I favour the whole women's movement, of course. I think it's very necessary.

◂ *Madrid*, 2004. © Bertien van Manen

During your stay in the Appalachian Mountains in 1987-88, you radically changed your working method. You remained at people's homes, becoming a member of the community, so that photography became inextricably linked to your own life process. What lead you to that change?

In the Appalachian Mountains, I started to take photographs of miners. I had planned to be there for three weeks, but then I decided to stay for half a year, living with a family. I do not think there's a division between photography and life: photography *is* your life, everything else comes after it.

How do you make people feel at ease with your presence? How do you manage to avoid the classical position of the photographer as a sort of predator?

First of all, it's always an advantage to be a woman. Besides, for me, it's not difficult to have social intercourse with people. I never take heavy equipment with me; I only use very small automatic cameras that don't look threatening. I guess people don't think of me as a photographer -rather, I look more like friend or a tourist, who happens to take pictures. I never use big cameras, sophisticated lenses or tripods. I don't think it's really necessary. What makes the difference is the gaze of the photographer, not the technical equipment he or she may have.

I read, some years ago, a fascinating biography on Diane Arbus and I was struck by the fact that her models felt very often betrayed by her, deceived or submitted to a voyeuristic look. Have your ever shown your pictures to your models after finishing your reportages? What type of reactions have you encountered?

This is a difficult point. I am, of course, taking pictures from my point of view, from my side. In Russia (and also in China) people were very proud and they didn't want to see poverty, they lived in very difficult conditions. A Russian photographer explained to me: "We don't want to see our penuries, we can't see them the way you do; otherwise, we wouldn't be able to go on living, we would be totally depressed".

As a matter of fact, I don't take pictures for them; I do it for people in the West. However, this doesn't mean that I intend to prove or to show something (something in the line of "look at how poor this people are"). I just go there and photograph what I see. And of course, in Russia there was (and there still is) a lot of poverty, but there's also a lot of richness and that's something one has to talk about as well.

You have devoted a lot of effort to documenting the situation of countries, like Russia or China, which were evolving from communism to an assimilation of Western influences. Why this persistent fascination with the former communist world?

It has not very much to do with communism, as a matter of fact. Some people are attracted to Mexico or to India. I'm attracted to Eastern Europe. It has to do with my family history, as well. I like people who live there, I feel part of them.

Touluse, 2003. © Bertien van Manen

Albania, 2003. © Bertien van Manen

In China, it was different. I had more trouble. Actually, it was not my own idea to work there. I had to go ten times before I managed to find what I was looking for. At the beginning, I took pictures that didn't resemble me at all: very picturesque and folkloric images, which could serve as postcards or calendar pictures, but not what I was looking for. I needed a lot of time to find my own way.

Some of these trips entailed a process of full immersion. In order to go to Russia, for example, you had to learn Russian.

Yes, of course, no one there could speak any other language. I wanted to visit the countryside, but even in Moscow at that time people would not speak English. Only intellectuals spoke French or sometimes German.

As far as China is concerned, I started to learn Chinese, and the first time I went there I felt very proud of being able to pronounce a few sentences from my book... But people would stare at me like thinking: "What is this woman saying?" They didn't want to understand. Then I found out that Chinese don't like foreigners to speak their language unless you know it very well. They think you're a spy. To learn it properly would have required at least three years of intense work, and I'm a photographer, I'm not a linguist. So I decided to take a guide and I also worked with students. It had many advantages: they took me to very remote villages where some of their relatives lived; they introduced me to Chinese culture and social customs. Nevertheless, I regret very much, of course, not having been able to have direct contact with people. Body language helps a lot, but sometimes they said things I didn't understand, and that was a pity.

Many artists recently have rejected what they feel are the traps of documentary tradition, arguing for a post documentary photography which deconstructs the very concept of document and mixes fiction and reality. Where do you stand in this debate?

I go my own way. I keep doing what I'm doing and I don't pay attention to fashion or the newest critical debates. I believe in what I do and I hope people like it. That's all. You see, I don't like labels: for example, even if I favour the women's movement, I don't want to be labelled "a feminist". In the same way, I don't want to be "a documentary photographer", or a "social photographer", or whatever.

Could you talk a little bit about the project you are exhibiting in PHOTOESPAÑA?

This is a project that grew over time. Already in my book about Russia, *A Hundred Summers, A Hundred Winters*, you could see here and there some pictures of a picture inside a house. Then I got an assignment and little by little the final idea came out: I went all over Europe taking photographs of the private photographs people had in their homes. I think it has become a fine collection, because I am aware that, in a certain way, you can peep into the cultural history of Europe through these pictures. They also give an idea of the cultural differences between European countries.

* Patricia Mayayo teaches Art History at the Universidad Europea in Madrid.

Yorkshire U.K. 2003. © Bertien van Manen

LOS PLIEGUES DE LA HERIDA

Sobre violencia, género y accionismo en la obra de GINA PANE

Por Juan Vicente Aliaga*

En la trayectoria de **Gina Pane** (1939-1990), tanto en las acciones como en las piezas concebidas a partir de 1979, cuando abandona el accionismo corporal, se dan unas constantes temáticas y conceptuales que nutren su concepción artística. La valoración de las experiencias cotidianas, de la infancia, el componente simbólico, la dimensión política y económica[1], el bagaje psicoanalítico[2], las referencias a la iconografía cristiana, son algunas de ellas.

En la mayoría de textos escritos sobre esta artista formada en Francia pero con fuerte impronta italiana, se insiste en dividir su obra en tres etapas.

La primera gira en torno a las acciones realizadas en plena naturaleza –con una vaga relación con el *land art*– y a sus instalaciones de carácter social (1968-1970). De esta etapa inicial la acción denominada *Deuxième projet du silence, 1970*, entronca con acciones posteriores por hacer del riesgo, del peligro y del pavor tres ejes capitales de la experiencia de la artista. El segundo periodo se centra en las acciones que lleva a cabo en su taller y ante el público en donde la herida se convierte en un motivo frecuente. En él voy a basar este artículo. El tercer periodo incluye las denominadas particiones e iconos (1980-89), reflexio-

A Hot Afternoon, 1977. Detalles de la acción.
Documenta IV Kassel. Colección Anne Marchand.

nes sobre lo sagrado y lo cristológico por lo que ha sido bastante criticada[3] y que también están vinculadas a la realidad de la desaparición del cuerpo y de la propia enfermedad que padecía Gina Pane y de la que murió.

El Centre Georges Pompidou le ha dedicado una exposición resumen (16 febrero-16 mayo, 2005) instalada en un espacio apretado del propio museo, en vez de aprovechar el largo olvido en que se tenía a esta artista para compensarle ofreciendo una de las salas o galerías principales de exposición. La falta de un catálogo ensombrece todavía más esta tentativa mal orquestada sobre una artista todavía poco conocida a pesar de sus enormes aportaciones. A ellas voy a referirme.

La primera aclaración que conviene hacer es que Gina Pane no era una *performer*. Sus acciones, un término que compartía con Michel Journiac y que suscitó reflexiones en la revista Artitudes (1971-1972), dirigida por François Pluchart, están preñadas de un lacerante contenido simbólico pero evitan la teatralización.

Según Robert Fleck Pane empleaba un conjunto de recursos para quebrar la narratividad: a saber, la lentitud, las pausas entre los gestos, la duración, la luz blanca: todo ello interrumpía el relato, la posible confesión autobiográfica, la acción teatral.

"Gina Pane fue probablemente la artista que supo liberarse mejor del expresionismo y del vocabulario confesional, liberador y espectacular, tradicionalmente asociados, desde los años sesenta, a la acción realizada delante del público"[4]

Conviene hacer una salvedad debido a que algunas de las imágenes más difundidas de acciones de Gina Pane, fotografiadas por Françoise Masson, pueden inducir a pensar en un carácter espectacular de las mismas. Los primeros planos son engañosos como el tan conocido del rostro de la artista cubierta de gusanos, procedente de *Death Control*, 1974, el primer plano del vientre con cuatro cortes en *Psyché*, 1974 o, anteriormente, el de la mano de la artista en la que está cortándose con una cuchilla de afeitar, de *Azione Sentimentale*, 1973.

En su planteamiento artístico es preciso subrayar que cada acción conlleva un tiempo de preparación y de mentalización metódica y rigurosa como así lo indican los croquis y dibujos que bosquejan cada parte de cada acción. A esta preparación ella la denominaba *"se mettre en condition "* [5].

En sus acciones no hay griterío, no hay aspavientos, apenas algunas palabras susurradas o la lectura de una carta. La dureza de las acciones, las heridas infligidas no presuponen un enfoque teatral. Las heridas, algunas superficiales, otras más profundas (*Escalade non anesthésiée*, 1971) no responden a un deseo de automutilación ni a una fruición masoquista que pueden ser perfectamente válidas, por otra parte, pero que no constituyen la finalidad de la artista.

La práctica de las incisiones, de los cortes ha sido leída a menudo como una actividad plagada de influencias sagradas. Así, lo expresó Anne Tronche: (...) el cuerpo fue para Gina Pane un lenguaje que, de cierta manera, respondía al pensamiento teológico: "Y el verbo se hizo carne". La lengua herida, los labios cortados traducen una energía, que explota por su exceso, que parece expresar tanto un inconsciente físico como una conciencia psíquica. Lo que Gina Pane ha hecho visible mediante sus actos, son espacios de oposición conflictiva entre tormentos físicos y purificación a través del sufrimiento, entre abertura al otro y ascesis de la creación."[6]

Laure, 1977. (detalle). Galerie Isy Brachot, Bruxelles.

Las acciones de Gina Pane revisten una gran carga simbólica y política. Desde la primera que realizó en su taller hasta la última, en 1979. Veámoslo.

En *Escalade non anesthesiée*, llevada a cabo en su estudio entre 1970 y 71, Pane quiso llamar la atención sobre la narcotizada y anestesiada sociedad contemporánea que no se inmu-

taba ante la escalada de violencia de las tropas americanas en Vietnam. En un texto que acompañaba la acción lo dice claramente: el dolor interno se une al dolor físico, el sufrimiento deviene dolor moral. Esta acción, una de las más reproducidas, rezuma una extraordinaria violencia que la artista quiso infligirse al subir por un armazón con peldaños erizados de púas metálicas. Es difícil sopesar la incidencia de este trabajo y hasta qué punto esta acción ayudó a despertar a la dócil sociedad francesa, amansada y reprimida tras las revueltas de 1968.

El corte, la herida producida en la planta de los pies y en la palma de las manos equivalía a una advertencia sobre la despolitización y también a un autosacrificio que suponía simultáneamente una crítica política a la pasividad de la sociedad contemporánea. En otras acciones, las incisiones, verbigracia en la lengua y los labios, respondían a otra necesidad, la de remarcar que esa parte del cuerpo estaba ligada a la emisión de sonidos y de palabras, cuya emisión se impedía mediante la herida.

El lenguaje de Gina Pane, que algunos consideraban brutal, implicaba la reiteración de las heridas –nunca producidas en el mismo lugar del cuerpo– y el uso de elementos primordiales, como la ropa blanca que solía ponerse, metáfora de la neutralidad, y de otros como la leche, la sangre y, en menor medida, el chocolate. Amén de estos materiales, otros servían para evocar el tiempo de la infancia (las pelotas de tenis, el maniquí o muñeca usada en la acción *Laure*, 1977…) de manera que sería una simplificación catalogar sus acciones de dramáticas o trágicas.

La trabazón del vocabulario indicado puede deparar algunas sorpresas interpretativas. Me refiero a la aparición de signos que favorecen una lectura de género. Me centraré en dos acciones del mismo año, 1973, y en otra de 1974.

En *Autoportrait(s*), realizada en la galería parisina Stadler, que era un *haut-lieu* del denominado arte corporal y el lugar en donde se editó el catálogo *Art corporel*, en enero de 1975, Gina Pane se puso a prueba, sometiéndose a penalidades físicas. Escribió: “la destrucción de algo mediante la actualización de un nuevo lenguaje: el de la mujer”[7]. Nunca hasta entonces Gina Pane había hecho hincapié en la especificidad de un lenguaje femenino propio y, por ende, distinto al del hombre.

La acción constaba de tres partes: en la primera, denominada “*mise en condition*” (puesta a punto), aparecía acostada sobre un armazón metálico a través del cual pasaba el calor de un rimero de velas. Sólo se levantó cuando el calor procedente de éstas resultaba insoportable[8]. A continuación, empezaba la *contraction* (contracción). De pie, en una postura incómoda, contra la pared, se cortó en el labio mientras murmuraba con el micro[9]: “No quiero dejar que nada se perciba”, una frase enigmática que aludía a la presión de la apariencia cosmética que sufren las mujeres. Acto seguido se cortó las cutículas que rodean las uñas. En ese momento unas diapositivas en la pared proyectaban la imagen de las manos de una mujer mientras se barnizaba las uñas de color sangre. A la vez una cámara captaba rostros de mujeres del público que aparecían simultáneamente en una pantalla, una forma de implicarlas en la acción.

Gina Pane, como también haría en *Psyché*, 1974, evidencia que el uso de maquillaje, de la manicura y de otros afeites son fruto de una construcción social y cultural y no de una elección

Pierres déplacées, 1968. Acción in situ, Vallée de l’Orco, Italia.
Frac des Pays de la Loire, deposito de los fondos de la artista. Colección Anne Marchand, París. © Anne Marchand. © ADAGP, 2005, París

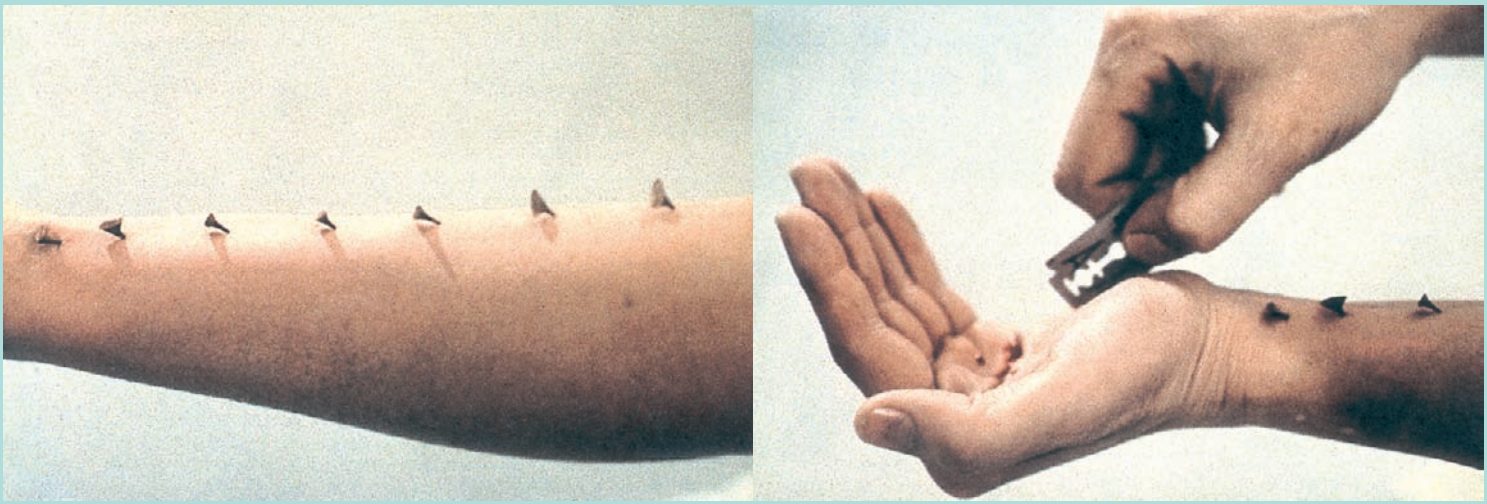
voluntaria. Por eso conlleva violencia, de ahí que lo asociara con la sangre, con la herida. Sin hablar literalmente de feminismo estaba proponiendo una lectura de género concomitante con algunas propuestas del feminismo de los setenta pues venía a decir que la imagen de la mujer, asociada a la apariencia y a la futilidad que se han querido ver como atributos naturales, no es sino una fabricación para componer un lugar común sobre lo femenino. En la tercera fase, la del rechazo, una de las más intensas, Pane bebía leche y hacía gárgaras mientras la sangre que brotaba del corte se mezclaba con el líquido nutritivo, para acabar, finalmente, siendo expulsadas ambas. ¿Sería legítimo interpretar que la artista estaba echando de sí tanto la imagen estereotipada de la madre como la de la mujer seductora (de ahí el afeite)? Ni madre, ni objeto de belleza: sujeto ante todo.

Ese mismo año, en consonancia con un discurso feminista[10] que no se enuncia explícitamente como tal, Gina Pane lleva a cabo su acción más conocida. Se trata de *Azione sentimentale*, realizada el 9 de noviembre de 1973 en la Galeria Diagramma de Milán. De nuevo tres etapas, aunque en este caso propiciadas por la existencia de tres espacios en la galería milanesa.

En el primero, el suelo está cubierto de terciopelo negro en cuyo centro, cosida, descuella una rosa blanca; en las paredes se perciben tres fotos de una rosa en un búcaro plateado cada una dedicada por una mujer a otra. En la segunda sala, una proyección muestra a la artista con un ramo de rosas rojas. En el último espacio, donde transcurrirá la acción, se han dibujado en el suelo unos círculos hechos con tiza, que rodean la palabra *Donna* en italiano.

Ante un público femenino, Pane, con un ramo de rosas rojas en el regazo, ejecuta una serie de vaivenes que concluyen en un gesto fetal como si aludiese a la maternidad (una problemática que también interesaba a otras artistas de la época como la austriaca Valie Export). Probablemente, al decir de la propia artista, estos gestos simbolizaban una tentativa de rebeldía en relación al control social del cuerpo. Algo inusual en aquellos años, Gina Pane, mostraba que el contacto, la relación de afección entre madre e hijo, podía volverse asfixiante para la progenie. En 1975 afirmó que la madre simbolizaba la constricción, el ahogo, la muerte. Es difícil medir el alcance de estas palabras, tal vez la artista hubiera debido ahondar más en ello.[11]

Tras cambiar de postura Pane alargó su brazo y se clavó algunas espinas para, después, cortarse la palma de la mano hasta perfilar la forma de una flor ensangrentada que ofrecía a la audiencia femenina. A la par dos voces de mujer leían cartas intercambiadas en francés e italiano, las dos principales lenguas de la infancia y los afectos para Pane. A continuación, esta vez con un ramo de rosas blancas, repitió las posturas anteriores mientras sonaba *Strangers in the night* de Frank Sinatra, una canción de amor romántico para una acción plagada de sentimientos que no sería disparatado leer en clave lésbica. La homosexualidad de Gina Pane era conocida pero cabría preguntarse si, en este caso, se trataba de una propuesta que acarreaba una pulsión sexual o más bien, apelaba a un *continuum* lesbiano, a un lesbianismo político sustentado en la existencia de una comunidad de mujeres con afinidades electivas, como explicaría años después Adrienne Rich.



Azione Sentimentale, (detalle) 1973.
Frac des Pays de la Loire, deposito de los fondos de la artista. Colección Anne Marchand.

Azione sentimentale fue una acción pensada sólo para las mujeres (en 1975 Carolee Schneemann hizo *Interior Scroll* para un público femenino; dos años más tarde repitió la performance para una audiencia mixta) como era frecuente en la estrategia del feminismo de la diferencia y de otros que promovieron los denominados *consciousness-raising groups* que tenían como objetivo, entre otros menesteres, la exploración del propio cuerpo (el uso del espéculo es significativo de ello) y que permitían a las mujeres adquirir la valentía suficiente para enfrentarse en la arena pública a la dominación machista.

El simbolismo manejado en esta acción reitera la importancia del derramamiento de sangre visto como sacrificio (en otras acciones puede indicar sangre menstrual) y del color rojo de las flores para designar el sexo femenino, aunque una lectura más piadosa preferiría la del cáliz[12], alusivo al recipiente usado por Cristo en la última cena. Esto avalaría la hipótesis de que no hay un único sentido en la producción de la herida que oculta diversos pliegues, distintos recodos, diversos significados.

En *Psyché*, una acción llevada a cabo en 1974 en la Galerie Stadler se plantean cuestiones de identidad. Su rostro, reflejado en un espejo, se duplica mediante el dibujo que la artista realiza empleando una barra de labios. El dibujo es una construcción sintética, imperfecta de la cara que el espejo devuelve. Mientras se contemplaba practicó incisiones en los párpados, de modo que una suerte de "lágrimas de sangre, luz de una vista doble sobre el otro" se plasman en su rostro[13]

En esta acción Gina Pane juega con dos pelotas de tenis y con plumas, una evocación del mundo de la infancia, presente también en otras acciones como en *Discours mou et mat*, 1975. A continuación se colocó una venda blanca sobre los ojos facilitando que la herida traspasase el paño dejando traslucir dos puntos rojos. En ese momento apoyaba su cuerpo sobre un armazón metálico.

En esta compleja acción, compuesta de distintas fases, Gina Pane, vestida con camisa blanca, mostraba un seno que acariciaba y besaba. Piénsese que en aquellos años no era tan frecuente la exhibición del cuerpo o de alguno de sus órganos vetados y menos todavía que una mujer exhibiese un placer autónomo. Después de lo descrito Gina Pane, con una hoja de afeitar, practicaba cuatro cortes en torno al ombligo como si se tratase de cuatro líneas que forman una cruz. Si se tienen en cuenta los estudios que la artista realizó sobre arte sagrado (*Atelier d'art sacré*, 1961-1963 en Arnoldi, París) no es extraño encontrar huellas alusivas a la presencia del simbolismo religioso. Un texto de la época de la propia artista apunta a la evocación del cordón umbilical como concepto de centro ligado al de cosmos[14]. Se podría deducir asimismo que Pane apunta a una unión entre el origen de la vida, aludido mediante el *omphalos* y el cordón umbilical, y la muerte simbolizada mediante la cruz. Y podría ser una lectura válida pero no la única, de lo contrario no se entendería el título de la acción y las referencias a las constricciones somáticas y psíquicas y a las regulaciones sociales.

A lo largo de casi un decenio Gina Pane hirió su cuerpo en distintos puntos, llevada no por un afán masoquista[15] o por un disfrute de la experiencia de la violencia sino más exactamente para poner en evidencia que el cuerpo está sujeto a imposiciones de tipo psicológico, educativo, familiar, sexual, social, económico, a valores de género que a Pane, como mujer indómita, le afectaban sobremanera al reducirla a un estereotipo pasivo, anestesiado. La herida, con sus diversos pliegues, era, por tanto, la epifanía dolorosa y punzante de una rebeldía.

*Juan Vicente Aliaga es Profesor de la Facultad de Bellas Artes en la Universidad Politécnica de Valencia.

Notas

1. El impacto de lo económico en la vida y la generación de desigualdades está también en el punto de mira de alguna de sus acciones, verbigracia en *Nourritures, actualités télévisés, feu* , 1971, en la que la artista pedía al público que depositara en una caja fuerte un 2% de su salario para que, de ese modo, comprendiera la importancia de la falta de recursos y de la pobreza en el mundo.
2. Por ello entiendo no una transposición exacta de las teorías freudianas o lacanianas sino la necesidad de "desvelar en sí los estados naturales pero que están reprimidos", "Extrait d'un entretien inédit", 1975, realizado por Irmeline Lebeer, *L'art au corps*. MAC/Reunión des musées nationaux, Marseille, 1996, p. 349. Kathy O'Dell en *Contract with The Skin. Masochism, Performance Art and the 1970s*, University of Minnesota Press, 1998, emplea conceptos psicoanalíticos (fase oral, estadio del espejo…) para interpretar las acciones de Gina Pane.
3. Véase el texto de Elisabeth Lebovici, "Gina Pane, femme d'actions" en *Libération*, París, 28 de febrero de 2005.
4. Robert Fleck, "Cette femme singulière" en *Gina Pane*, Ecole Supérieure des Beaux Arts, Le Mans,, 2000, p.41
5. "Extrait d'un entretien inédit. Gina Pane-Irmeline Lebeer", Catálogo, *L'art au corps*, p. 347
6. Anne Tronche, *Gina Pane, Actions*, París, Fall éditions, pp. 93-94
7. Citado por Anne Tronche, *Ibidem*, p. 80
8. Kathy O'Dell afirmó que Gina Pane, mediante el frotamiento y retorcimiento de sus manos, conseguía transmitir al público el dolor que sentía, *Ibidem*, p. 47.
9. Gina Pane apuntó que el micro y la televisión estaban ahí en tanto que medios de comunicación de una sociedad de hombres, que no reproducen el sufrimiento de las mujeres. Véase la entrevista con Irmeline Lebeer, *Ibidem*, p. 351. En esta misma entrevista Pane considera que tanto los hombres como las mujeres eran criticables por no querer desvelar una realidad opresiva. En el caso de las mujeres ello se debía a la manipulación que habían recibido. Pane no proponía, sin embargo, un revanchismo femenino que substituya el poder masculino tradicional.
10. Sobre esta problemática, referida a sus discrepancias en relación al feminismo, véase "Gina Pane", un texto de Glòria Picazo en *Huesca imagen*, 2001, p. 44. Glòria Picazo fue también la introductora de la obra de Pane en España como comisaria de la exposición dedicada a la artista francesa en el Palau de la Virreina, Barcelona, 1990.
11. Así lo recoge Irmeline Lebeer, *Ibidem*, p. 349
12. Es obligatorio referirse continuamente a Anne Tronche, p. 86 al ser su libro lectura fundamental para interpretar el sentido de las acciones. Otros estudios que han seguido le son deudores, verbigracia el de Blandine Chavanne en *reConnaître Gina Pane*, Musée des Beaux-Arts, Nancy, 2002.
13. Citado por Anne Tronche en *Ibidem*,, p. 87
14. Reproducido por Anne Tronche, *op. cit*, p. 88
15. Esta es la tesis que defiende Kathy O'Dell en Contract With The Skin, 1998.

THE FOLDS OF THE WOUND

On Violence, Gender, and Actionism in the Work of GINA PANE

By **Juan Vicente Aliaga***

In the career of **Gina Pane** (1939-1990), both in her actions and in the pieces conceived after 1979, when she abandoned body art, certain thematic and conceptual constants nourish her artistic approach. The appreciation of everyday experience, childhood, the symbolic component, the political and economic dimension[1], the baggage of psychoanalysis[2], and references to Christian iconography are some of these.

In most of the texts written about this artist trained in France but with a strong Italian cast, her work is insistently divided into three stages.

The first centres on her actions carried out in a natural setting -vaguely linked to land art- and her installations of a social character (1968-1970). From this initial stage the action called *Deuxième projet du silence, 1970*, led to later actions in which risk, danger, and terror become the central features of the artist's experience. The second period –on which my article will be based- centres on the actions she carried out in her studio and before the public in which the wound is often her motif. The third period includes the so-called partitions and icons (1980-89), reflections upon the sacred and the Christological which drew harsh criticism[3] and which are also linked to the reality of the disappearance of the body and the disease from which Gina Pane suffered and of which she eventually died.

The Centre Georges Pompidou gave her an extensive retrospective (16 February-16 May, 2005) in a somewhat

Action Autoportrait(s): mise en condition / contraction / reset (detalle), 1973
Documento de la obra realizada en la Galerie Stadler Paris. Foto: Françoise Masson
Achat 1999. Colección Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou.
© Jacques Faujour, 2005. © ADAGP, 2005, París

cramped space within the museum, instead of compensating for its long neglect of this artist by showing her work in one of the main rooms or exhibition galleries. The absence of a catalogue further darkened this poorly orchestrated show of an artist still little known in spite of her enormous contributions, which I will discuss here.

The first clarification that should be made is that Gina

Pane was not a performance artist. Her actions, a term she shares with Michel Journiac and which inspired reflection in the magazine *Artitudes* (1971-1972), edited by François Pluchart, were replete with lacerating symbolic content but did not lapse into theatricality.

According to Robert Fleck, Pane employed a number of resources to forestall narrativity. These included slowness, pauses between gestures, duration, and white light, and they served to interrupt the story, the possible autobiographical confession, and the theatrical action.

"Gina Pane was probably the artist who knew best how to free herself of the expressionism and the confessional, liberating and spectacular vocabulary traditionally associated, from the 1060s, with actions performed in front of the public."[4]

Azione Sentimentale, 1973.
Frac des Pays de la Loire, deposito de los fondos de la artista. Colección Anne Marchand.

An exception should be noted, since some of the best-known images of Gina Pane's actions, photographed by Françoise Masson, can lead us to think they were spectacular in nature. The close-ups are deceptive, as is the famous one of the artist's face covered with worms, taken from *Death Control*, 1974, the close-up of her belly with four bleeding cuts in *Psyché*, 1974, or the earlier one of the artist's hand cutting the other with a razor blade, from *Azione Sentimentale*, 1973.

In her artistic approach it must be underlined that each action involved a period of preparation and of methodical and rigorous thought as is indicated by the sketches and drawings she made of every aspect of every action. She called these preparations *"se mettre en condition"*[5].

In her actions there is no shouting, no exaggerated displays, but only a few whispered words or the reading of a letter. The harshness of the actions and the wounds inflicted do not presuppose a theatrical focus. The wounds, some of them superficial, and others deeper (*Escalade non anesthésiée*, 1971) do not represent an impulse of self-mutilation nor a masochistic enjoyment; as legitimate as these may be, they are not what the artist was seeking.

The practice of cutting herself has often been read as an activity replete with sacred influences, as we are told by Anne Tronche: "For Gina Pane the body was a language which, in a certain sense, had to do with the theological notion; 'And the Word was made flesh'. The wounded tongue and the cut lips entail an energy that explodes with its own excess, that seems to express a physical unconscious as well as a psychological consciousness. What Gina Payne made visible with her actions are spaces of conflictive opposition between physical torture and purification through suffering, between opening to the other and the *ascesis* of creation"[6]

Gina Pane's actions carried a large symbolic and political charge, from the first action that she carried out in her studio, to the last in 1979. Let us look at them.

In *Escalade non anesthesiée*, performed in her studio in 1970 and 1971, Pane wanted to point a finger at the narcoticised and anaesthetised contemporary society that did not budge before the escalation of violence by American forces in Vietnam. In a text accompanying her action she said it plainly: internal pain joins physical pain, suffering becomes moral pain. This action, one of the most widely known, exudes an extraordinary violence that the artist wanted to inflict on herself when she climbed up a frame with steps studded with sharp metal barbs. It is not easy to assess the impact of this action and the extent to which it helped to awaken the docile French, subdued and repressed after the uprisings of 1968.

The cut, the wound to the soles of the feet and the palms of the hands amount to a warning about de-politicisation and also a self-sacrifice that was at the same time a political slap at the passiveness of contemporary society. Other actions, such as those in which she injured her tongue and lips, met another need: that of remarking that those parts of the body were linked to the emission of sounds and of words, and that utterance is impeded by the wounds.

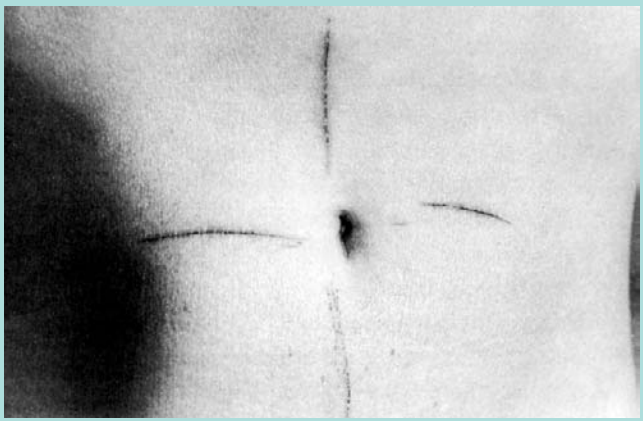
Gina Pane's idiom, which some people found brutal, involved the reiteration of the wounds –though never on the same part of the body– and the use of primordial elements such as the white clothing she usually wore, a metaphor for neutrality, and others like milk, blood, and, to a lesser extent, chocolate. In addition to these materials, other were employed to evoke childhood (tennis balls, the mannequin or doll used in the 1977 action *Laure*, 1977, etc.), so it would be a simplification to catalogue all her actions as dramatic or tragic.

The coherence of this vocabulary may bring some interpretative surprises. I refer to the appearance of signs to suggest a reading in the reading of gender. I will mention just two actions performed in 1973, and another in 1974.

In *Autoportrait(s*), staged in the Stadler gallery in Paris, which was a *haut-lieu* of so-called body art, where the catalogue *Art corporel* was published, in January 1975, Gina Pane put herself to the test, subjecting herself to physical punishment. She wrote: "the destruction of something via the bringing up to date of a new language; that of the woman"[7]. Until then Gina Pane had never stressed the specificity of a feminine idiom as such, and which was, therefore, different from that of men.

The action has three parts. In the first, called "*mise en condition*" ("getting ready"), she appeared reclining on a metal frame through which the heat of a number of candles rose. She got up only when the heat became unbearable.[8] Next came the *contraction*. Standing, in an uncomfortable posture, against the wall, she cut her lip while murmuring into the microphone[9]: "I don't want anything to be perceived", an enigmatic sentence that alluded to the cosmetic appearance suffered by women. Immediately afterwards she cut the cuticles around her fingernails. At that moment slides were projected on the wall that showed the hands of a woman painting her nails a blood-red colour. At the same time a camera picked up faces of women in the audience and projected them also on the wall, a way of involving them in the action.

As she would do again in *Psyché*, 1974, Gina Pane showed that the use of make-up, manicures and other cosmetic practices stemmed from a social and cultural construction, and not an individual choice. That is why they implied violence, and why she associated them with blood, with wounds. Without speaking literally about feminism she was proposing a gender approach concomitant with certain feminist proposals of the 1970s, since she was saying that the image of the woman, associated with superficial appearance and the trivial as supposedly natural attributes, is nothing more than a fabrication used to compose a stereotyped notion of the feminine. The third part, that of rejection, was one of the most intense. Pane drank milk and gargled while blood welled from the cut and mixed with the nourishing fluid, until, at the end, the mixture was expelled. Would it be legitimate to think that the artist was divesting



Psyché (détail), 1974. Galerie Stadler, Paris.

herself both of the stereotyped image of the mother and that of the seductress (hence the cosmetics)? Neither a mother, nor a beautiful object: above all, a subject.

That same year, in consonance with a feminist discourse[10] that she did not explicitly proclaim as such, Gina Pane carried out her best-know action. This was *Azione sentimentale*, on 9 November, 1973, at the Diagramma gallery in Milan. Again there were three parts, but on this occasion three different spaces of the Milanese gallery were used.

In the first, the floor was covered in black velvet, in the centre of which a white rose was sewn. On the walls were three photographs of a rose in a silver vase, each one dedicated by a woman to another woman. In the second room an image is projected showing the artist holding a bouquet of red roses. In the third space, where the action takes place, chalk circles were drawn on the floor around the Italian word *donna*.

A Hot Afternoon, 1977. Detalles de la acción. Documenta IV Kassel. Colección Anne Marchand.

Facing a female audience, Pane, with a bouquet of red roses on her lap, rocked back and forth a few times before assuming a fetal position as if in allusion to maternity (a concern she shared with other artists of the time such as the Austrian Valie Export). The artist herself hinted that these gestures symbolised a bid at rebellion against the social control of the body. Going somewhat against the grain of the times, Gina Pane showed that the contact and the affection between mother and child could become asphyxiating for the latter. In 1975 she said that the mother symbolised constriction, smothering, and death. It is not easy to assess the scope of these words, and it is a pity the artist did not delve more deeply into the issue.[11]

After changing position Pane extended her arm and stuck in some thorns, proceeding then to cut the palm of her hand to make the shape of a bloody flower which she offered to the female audience. Next two women's voices alternated reading letters in French and Italian, the languages of Pane's childhood and affections. Next, this time holding a bouquet of white roses, she repeated her earlier postures to the sound of Frank Sinatra singing "Strangers in the Night", a song of romantic love to an action brimming with sentiments that it would not be outrageous to interpret in a lesbian key. Gina Pane's homosexuality was known but one might wonder whether, in this instance, it was a proposal that bore a sexual urge or whether it was more an appeal to a lesbian *continuum*, and political lesbianism based on the existence of a community of women with affective affinities, as Adrienne Rich would explain years later.

Azione sentimentale was an action intended for women only (in 1975 Carolee Schneemann performed *Interior Scroll* for a female audience, repeating it two years later for a mixed audience), as was common under the strategy of the feminism of the difference and of others that were promoted by the so-called consciousness-raising groups whose agendas called for, among other duties, the exploration of one's own body (using a speculum) and which enabled women to summon the courage to confront male chauvinist domination in the public arena.

The symbolism used in this action reiterates the importance of spilling blood, viewed as a sacrifice (in other actions it might indicate menstrual blood) and of the colour red of the flowers to designate the female genitals, although in a more pious reading it could be a chalice[12], an allusion to

the one used by Christ at the last supper. This would substantiate the hypothesis that there is more than one meaning in the inflicting of the wound that conceals several folds, several twists, several meanings.

In *Psyché*, an action carried out in 1974 in the Stadler gallery, questions of identity were posed. Her face reflected in a mirror, is duplicated by a drawing that the artist makes with a lipstick. The drawing is a synthetic, imperfect construction of the face that the mirror returns. As she looked at it she made incisions in her eyelids, so that a sort of "tears of blood, light of a double view of the other" is reflected in her face[13].

In this action Gina Pane played with two tennis balls and some feathers, in an evocation of the world of childhood, which was also present in other actions such as *Discours mou et mat*, of 1975. Next she placed a white bandage over her eye, and the blood appeared on it in spots as it soaked through. At that moment she leaned her body against a metal frame.

In this complex action, made up of different stages, Gina Pane, dressed in a white blouse, showed a breast, which she caressed and kissed. Remember that in those years the exhibition of the body or some of its banned organs wasn't so common and less common still was if for a woman to exhibit an autonomous pleasure. After all this, Gina Pane took a razor blade and made four incisions to draw the shape of a cross around her umbilicus. If one considers the artist's studies of sacred art (*Atelier d'art sacré*, 1961-1963 at Arnoldi, Paris), it will not seem strange to find allusions to religious symbolism. At the time the artist wrote of the evocation of the umbilical cord as a concept of a centre linked to that of the cosmos[14]. One may also infer that Pane was pointing to a union between the origin of life, conjured by the *omphalos* and the umbilical cord, and death, symbolised by the cross. And while this may be a valid reading, it is not the only one, for otherwise we would not understand the title of the action and the references to the somatic and psychological constrictions and to social regulations.

In the course of nearly a decade Gina Pane injured her body in different spots, impelled not by masochism[14] or by any enjoyment of the experience of violence, but more exactly to show that the body is subject to psychological, educational, family, sexual, social, and economic impositions and gender values which affected the indomitable Pane a great deal by reducing her to a passive, anaesthetised stereotype. The wound, with its several folds, was thus the painful and poignant epiphany of a rebellion.

Juan Vicente Aliaga is a professor at the Fine Arts Department in Valencia`s Universidad Politecnica.

Notes

1. The impact of the economy on life and the engendering of inequalities is also the target of some of her actions, such as *Nourritures, actualités télévisés, feu*, of 1971, in which the artist asks members of the audience to deposit 2% of their salaries to help them understand the importance of the lack of resources and of poverty in the world.
2. This is why I understand it not as an exact transposition of Freudian or Lacanian theories but rather the need to "uncover in themselves states that are natural but repressed", "Extrait d'un entretien inédit", 1975, by Irmeline Lebeer, in *L'art au corps*. MAC/Reunión des musées nationaux, Marseille, 1996, p. 349.
Kathy O'Dell, in *Contract with The Skin: Masochism, Performance Art and the 1970s*, University of Minnesota Press, 1998, uses psychoanalytical concepts (oral stage, mirror state, etc.) to interpret Gina Pane's actions.
3. See Elisabeth Lebovici, "Gina Pane, femme d'actions", in *Libération*, Paris, 28 February, 2005.
4. Robert Fleck, "Cette femme singulière" in *Gina Pane*, Ecole Supérieure des Beaux Arts, Le Mans, 2000, p. 41
5. "Extrait d'un entretien inédit. Gina Pane-Irmeline Lebeer", Catalogue, *L'art au corps*, p. 347
6. Anne Tronche, *Gina Pane, Actions*, Paris, Fall éditions, pp. 93-94
7. Quoted by Anne Tronche, *ibid.* p. 80
8. Kathy O'Dell asserted that Gina Pane, by rubbing and twisting her hands, managed to convey to the public what she felt, *ibid.* p. 47.
9. Gina Pane noted that the microphone and the television were there as communications media in a society of men, and did not address the suffering of women. See the interview with Irmeline Lebeer, *ibid.* p. 351. In this same interview Pane said that both men and women deserved do be criticised for not wanting to reveal an oppressive reality. In the case of women this was due to the manipulation to which they had been subject. However, Pane did not advocate female score settling to replace traditional masculine power.
10. For her discrepancies with feminism, see "Gina Pane", by Glòria Picazo in *Huesca imagen*, 2001, p. 44. Glòria Picazo first brought Pane's work to Spain as curator of the show of the French artist's work in the Palau de la Virreina, Barcelona, 1990.
11. Irmeline Lebeer reports this, *ibid.*, p. 349
12. Continual references to Anne Tronche, p. 86, are obligatory since her book is fundamental to the understanding of the sense of Pane's actions. Their debt to Tronche is acknowledged by later writers about Pane, such as Blandine Chavanne in *reConnaître Gina Pane*, Musée des Beaux-Arts, Nancy, 2002.
13. Quoted by Anne Tronche in *ibid.*, p. 87
14. Reproduced by Anne Tronche, *op. cit*, p. 88
15. This is the thesis defended by Kathy O'Dell, op. cit.

Situation idéale: terre – artiste – ciel, 1969.
Action in situ, Ecos, Eure, France. Photo: Anne Marchand.
Collection Frac des Pays de la Loire. © Anne Marchand. © ADAGP, 2005, Paris.

La Biennale di Venezia
51. Esposizione Internazionale d'Arte

El escaparate de Venecia

Santiago B. Olmo

La Bienal de Venecia funciona como un extraño termómetro: a pesar de su ancianidad y de su modelo, definido como caduco, en ella se reflejan muy claramente los parámetros y contrastes que condicionan la actualidad. Modelo de bienales, lejos de entrar en crisis frente a otras propuestas (bienales) más jóvenes y dinámicas, asume los síntomas de los tiempos, integrándolos, por encima de obras y artistas: desde la privatización del espacio público al triunfo del mercado del arte, pasando por cómo las relaciones sociales adoptan los términos de las dinámicas corporativas. Sobre la impronta curatorial se impone una estructura burocrática ligada al poder y a su proyección mediática. La bienal se ha convertido en una extraordinaria vitrina que consagra aquello que unos días más tarde se vende en la Feria de Basilea: como si se tratara de un preview. A la vez, una feria como Basilea, se ha convertido en un acontecimiento donde el mercado presenta sus costados más imaginativos y arriesgados, ofreciendo su propio escaparate como si fuera un espacio experimental, a la altura de los grandes eventos artísticos. Feria y Bienal han encontrado un fluido engarce como etapas sucesivas de un *glamouroso tour* internacional cada dos años.

En un momento en el que el espacio público es privatizado, la Bienal puede convertirse en una prestigiosa vitrina de alquiler, si es que no lo es ya de manera encubierta. Entre tanto para suplir las deficiencias de financiación pública, las galerías intervienen cada vez más en la producción de obras o son los propios artistas quienes buscan entre sus coleccionistas el patrocinio necesario. Para reafirmar críticamente la compleja interrelación entre mercado del arte, poder político y economía Barbara Kruger realizó una intervención sobre la fachada del pabellón Italia cuyas columnas expresan alternativamente, en inglés e italiano, *Dinero y Poder*. Mientras, sobre otro fragmento de fachada una frase conecta la entrada en la historia con el éxito en los negocios.

Hacer frente a este panorama de sutiles y frágiles equilibrios en constante transformación y desde unas condiciones muy adversas para salir airosas, ha sido el reto de María de Corral y Rosa Martínez. Como si fuera una obra de Guerrilla Girls, por primera vez en su historia la dirección artística de la

THOMAS RUFF *jpeg ka01*, 2004. © Francesco Vezzoli

◂ **ANTONI MUNTADAS** *On Translation: Stand by*, 2005. © Muntadas

RACHEL WHITEREAD *Untitled (Domestic)*, 2002
Cortesía del artista, Gagosian Gallery, Luhring Augustine. Foto: Mike Bruce

Bienal ha sido confiada a dos mujeres de reconocido prestigio internacional, pero con una enorme precariedad de tiempo, apenas un año y frente a una estructura burocrática complicada y muy poco flexible. En cualquier caso no es una Bienal centrada en una perspectiva feminista o en reivindicaciones de género. Tampoco hay temas específicos desde los que delinear un recorrido general.

El núcleo de la Bienal oficial, aparte de los pabellones nacionales, se ha dividido en dos secciones diferentes, presentadas bajo la forma de exposiciones cerradas: *La experiencia del arte* comisariada por María de Corral y *Siempre un poco más lejos* comisariada por Rosa Martínez. Dos visiones desarrolladas de manera independiente que tienen mucho de autobiográfico y que expresan, cada una en su espacio, una forma personal de entender el arte hoy, con talantes, giros y expresiones muy distintas entre sí.

Así, la idea de una Bienal con una cierta unidad (que ha sido siempre discutida y discutible) se ha quebrado al menos como propuesta teórica. En este sentido parece haber ganado en flexibilidad, aunque quizás haya perdido ese impulso de ir un poco más allá de la exposición.

Son dos muestras con un impecable montaje, claro y diáfano. Pero es especialmente en el Pabellón Italia donde la exposición *La experiencia del arte* de Maria de Corral asume un definido carácter museístico. El retorno al orden del museo no es ni arbitrario ni caprichoso: no aparece como una premisa, es la necesidad de crear espacios de claridad para la mirada frente a la obra. Este carácter museístico está determinado sobre todo por insistir en obras de peso, por evitar farragosas instalaciones que recrean las atracciones de un parque temático, y por establecer conexiones en las que la historia se disuelve en la sintonía de referencias o en el diálogo formal. El espacio para las obras permite ejercer la contemplación

como placer y la visualidad es un hilo conductor. Sin embargo hay que destacar la ausencia de un discurso teórico que en paralelo dé cuerpo y permita una reflexión de rigor, precisión y fundamentación. La opción de Maria de Corral ha sido dejar que las obras establezcan diálogos entre sí y que de ahí surja, como una evidencia, el posicionamiento o la reflexión. Pero este recurso que funciona en muchas ocasiones de una forma sutil y sugerente, en muchas otras deja en el aire el discurso teórico.

La muestra propone un recorrido de episodios y su estructura puede leerse como un rompecabezas de conexiones y contrastes. En el espacio central del pabellón se despliega con intensidad el diálogo de sintonías y contradicciones entre una pieza escultórica de **Rachel Whiteread**, gigantesco molde de una escalera donde el vacío se transforma en volumen y una selección de piezas de la serie *jpeg* de **Thomas Ruff** en las que las fotografías se disuelven en un pixelado volumétrico, demostrando que la construcción digital de imágenes es un proceso muy cercano a la pintura. La muestra discurre por el diálogo fecundo entre pintura, video y cine, así como con el ambiente y el volumen, tal y como muestran las obras de **Tania Bruguera**, **José Damasceno** o **Jorge Macchi**. El video de **Perejaume** *Gustave Courbet*, propone una crítica pictórica de las imágenes: una cámara fija recoge ciervos pastando con la firma del pintor francés insertada en el margen inferior derecho de la pantalla. En esta línea de tensión entre pintura y video es muy sugerente poner en relación los cuadros de cabezas yacentes de **Marlene Dumas** con primeros planos de rostros de *Flex*, video de **Zwelethu Mthethwa**.

El momento culminante de la muestra lo ofrece *Journey to the Moon and Fragments for George Méliès* de **William Kentridge**, una lúcida visión de las condiciones de la representación y la narración. La preocupación por roles y figuras simbólicas, por la fricción entre identidad y apariencia es el núcleo de *Mother* y *Father*, dos videoinstalaciones en seis canales de **Candice Breitz**: a partir de escenas de películas de Hollywood seis actrices y seis actores encarnan las figuras del padre y la madre, pero el montaje nos ofrece algo más que un collage, un nuevo guión trufado de humor y de horror.

Dumas, Kentridge, Mlthethwa y Breitz son artistas sudafricanos, conocidos internacionalmente desde hace años, pero su visibilidad aquí es una llamada de atención hacia el panorama artístico de aquel país.

La exposición refleja una situación de incertidumbre, con cambios profundos en el horizonte inmediato. Las apuestas han ido sobre valores seguros y contrastados: la Bienal ha reunido lo mejor de los últimos años en una nueva lectura ordenada y museística.

Autonomía de la obra artística

Juan Antonio Álvarez Reyes

El debate sobre si el concepto expositivo está en decadencia, ya que no serviría a buena parte de la producción artística del presente, ha sido, en esta última Bienal de Venecia, obviado y desterrado de las discusiones sobre el presente. No se plantea ni siquiera como posible o pertinente.

Las dos comisarias, María de Corral y Rosa Martínez, han apostado por otro sistema, profusamente ensayado y que ellas han sabido resolver con notable maestría. Un modelo expositivo que reivindica la autonomía de la obra de arte y una vuelta a ella como lo realmente fundamental, más allá de otros adornos, ya sean documentales, procesuales, relacionales o teóricos. Es toda una opción que no debería pasar desapercibida, más allá de si ha estado motivada por una elección (y la trayectoria de las dos comisarias, sobre todo la de María de Corral, lo confirmaría) o por otras circunstancias (escasez de tiempo y dinero) que hayan obligado a hacer de la necesidad virtud.

Realmente, los nuevos medios han rebasado ese tradicional modelo expositivo, al igual que las estéticas relacionales, sociológicas y/o políticas de la última década han cuestionado esa autonomía de la obra artística. El vídeo y el cine expandido, junto a propuestas derivadas del Net.art (por cierto, ausente por completo de esta Bienal) vienen desde hace tiempo reclamando otros modelos expositivos, cuando no su paulatina disolución. En este sentido, dentro de la lógica integradora, el cine de exposición aparece en esta Bienal completamente asumido por el sistema artístico y, lo que es aún más llamativo, por el mismo modelo expositivo que su mera existencia ya parece de por sí cuestionar. Las pantallas –desterradas de la caja negra, sobre todo en el Arsenale–, la otra cara de la moneda del cubo blanco, aparecen así como ventanas pictóricas o fotográficas en movimiento, medios tradicionales que encuentran de este modo una reactualización. Esta integración del vídeo y/o equiparación en su exhibición con el resto de las obras omite ciertos problemas de producción, distribución y conceptuales, además de propiciar la integración total a la que la institución arte es tan aficionada. Así y todo, este medio, generalizando, se muestra como el más vital a la hora de narrar historias o como productor de imágenes.

Así, conviene destacar, en la sección de María de Corral, la

instalación de **William Kentridge**, que plantea el proceso de la animación, en su particular homenaje a Méliès, como metáfora del creativo, capaz de dar vida a lo inanimado y a las fantasías y pensamientos del artista. De igual modo, el film de 16 mm de **Stan Douglas** es otro de los puntos fuertes con su remake de temática cubana. En el Arsenale, al cuidado de Rosa Martínez, las piezas de **Kimsooja**, **Adrian Paci** o **Shahzia Sikander** vuelven a señalar al vídeo, ya sea postdocumental o de animación, como ese lugar propiciador de la comprensión del presente y de la memoria.

Ya en los pabellones nacionales, se tiene la oportunidad de presenciar tres estrenos (cosa no muy abundante, dicho sea de paso, en esta bienal) de otras tantas obras de mediana duración: la teatralizada del dúo holandés **De Rijke/De Rooij** sobre las relaciones sociales y de pareja, el experimento carcelario sobre la condición humana del polaco **Artur Zmijewski** o el film de media hora de duración del luxemburgués **Antoine Prum** con falso decorado veneciano y cuyos actores recitan fragmentos de textos de literatura artística (correspondientemente indizados en los créditos).

Esta no es una Bienal conservadora. Ni mucho menos de retorno al orden, pese a lo clara y ordenada que se nos muestra. En esa primacía de la obra artística en sí, antes señalada, y despojada de los complementos que nos han venido acompañando últimamente no está ausente, sin embargo, lo político, lo relacional, lo personal, lo sociológico o lo performativo. Pero ni cuestionan la obra en sí misma, sino que la realzan, ni permiten el desbordamiento de lo expositivo. Están ahí tan discretamente que algunos han creído ver su *ausencia*. Tan bien montado está todo, o casi, que el espectador lo nota y lo aprecia, quizás en demasía. Pero están ahí. Lo relacional en el trabajo de **Rivane Neuenschwander** y The Centre of Attention o lo performativo en la obra de **John Bock** y **Tino Sehgal**, por ejemplo. Lo sociológico, ya desde las respectivas entradas con las **Gerrilla Girl** y **Barbara Kruger**, pasando por **Rem Koolhaas** o **Muntadas**, y lo político, con **Büchel-Motti** o **Diango Hernández**. Pero es el feminismo y el postfeminismo, especialmente en la sección de Rosa Martínez (que ha seleccionado a un número similar de hombres y mujeres), lo que pudiera decantar levemente esta Bienal, la primera comisariada por dos mujeres. Desde **Louise Bourgeois**, pasando por recuperaciones como **Semiha Berksoy**, hasta artistas actuales como **Pilar Albarracín**, **Berni Searle** o **Candice Breitz**. Quizás ésta pudiera haber sido una opción que mereciera haberse priorizado aún más.

Cóctel suave, esta Bienal, que entra muy bien, no resulta ni cargada (ya sea espacialmente o de contenidos), ni excesivamente estimulante. Se deja tomar de manera relajada e incluye abundantes notas de buen gusto, ya sea pictórico (memorable la sala de **Marlene Dumas**), escultórico (estupendo el pabellón de **Dan Graham**) o instalativo (con la bella línea luminosa del horizonte de **Olafur Eliasson**).

En esa concepción del trabajo artístico ya finalizado y expuesto, casi aislado y ausente, museal cabría decir, es donde ya han entrado y han tomado asiento casi todos los aspectos de la contemporaneidad artística. Si, como se decía, existe la creencia de que todo está en los libros, las dos comisarias, quizás por caminos distintos pero no opuestos, creen firmemente que no, que todo está en las obras, de ahí la importancia absoluta que se les concede en esta edición de la Bienal de Venecia. Más allá de las posibles fisuras de este discurso, subyacente en las propuestas de las comisarias, el acento cabría ponerlo entonces en el respeto que manifiestan por el trabajo artístico.

Pabellones nacionales: Crear, habitar, proyectar

Pedro Medina

El modelo de Bienal basado en las representaciones nacionales hace tiempo que emana un olor rancio. De hecho, el argumento de las nacionalidades como clave para definir las identidades ha sido desplazado por un juego de alteridades sin jerarquía alguna, como ya hizo Harald Szeemann en la Documenta V, siendo 1993 el año en el que la cita veneciana se convirtió en un encuentro "post-colonial" donde cobraban fuerza las posturas globalistas y postmodernistas, contando con el histórico pabellón de Alemania, que invitó a **Nam June Paik**.

En efecto, son las exposiciones de tesis del Pabellón de Italia y el Arsenal las que dan carácter a la Bienal planteando un proyecto internacional; el sentimiento nacional sólo surge cuando la prensa italiana reivindica una mayor cota de representación para sus artistas. Aun así, resulta interesante ver qué propone cada nación y en qué dinámica se mueven aquellos países que siempre estuvieron *ahí* y aquellos otros que luchan por ser visibles en un momento histórico en el que la globalización es el horizonte económico, político y cultural.

Rem Koolhaas, presente en el Arsenal, hace tiempo que enseña una *estética de lo real* volcada hacia una función social de creación mientras se convierte en un laboratorio donde la modernidad es reafirmada como un material. Ello entroncaría

GUERRILLA GIRLS *Benvenuti alla Biennale Femminista*, 2005. Cartel

FRANCESCO VEZZOLI Trailer for a Remake of *Hore Vidal's Caligula*, 2005.
Foto: Matthias Vriens. Courtesy Galleria Giò Marconi, Milano; Galleria Franco Noero, Torino.

con cierta *estética de la resistencia* –como la entiendió Susan Sontag– gracias a la que el arte posibilitaría una nueva sensibilidad crítica a través de un espacio de reflexión que conduzca a nuevas propuestas formales y sociales.

Esta correspondencia entre formas y valores de época no puede obviar la dificultad que entraña diseñar un proyecto únicamente a través del concepto de Estado-nación, aunque el populismo en auge, enraizado en el ensalzamiento del orgullo patrio y el desarrollo de localismos concretos, se empeñe en transformar las dinámicas ciudadanas en sentido contrario.

¿Cómo se traduce todo esto en el contexto de la Bienal?

En gran parte de I Giardini se observa una relajación de muchas de las posturas más militantes, que opta por ciertas tibiezas a favor de un espectáculo conciliador y que muestra un carácter excesivamente neutro o *amable*. Algo que, por otra parte, no es nuevo ya que los pabellones históricos apuestan frecuentemente por una sola figura de prestigio internacional con el fin de ganar el León de Oro, lo que contrasta con la postura de otros países en los que el comisariado es más arriesgado y diverso, o en los que prima la intención de construir un discurso social principalmente encaminado a impulsar una identidad nacional.

Esta opción por valores seguros y sobradamente conocidos es la que han tomado países como Francia, que ha conseguido su objetivo con **Annette Messager**, o Estados Unidos que, al apostar por **Ed Ruscha**, demuestra más bien la comodidad y falta de iniciativa de la comisaria. Sin embargo, lejos de la generalizada complacencia de este armonioso campo de las naciones donde todas compiten pacíficamente, el Pabellón de España viene reconsiderando precisamente el sentido de las nacionalidades, como ya hizo en la edición anterior **Santiago Sierra**. En esta ocasión Bartomeu Marí ha elegido a **Antoni Muntadas**, con el que ya colaboró en el Witte de Witt de Rótterdam, reivindicando una iniciativa política y reflexiva sobre la misma Bienal.

Si bien a primera vista adquiere la forma de una retrospectiva, ésta es una propuesta a la altura de los tiempos, analizando I Giardini como espacio en el que reside la Bienal. Y lo hace desde el 'no-lugar' en el que convierte el pabellón nacional –en sintonía con la teoría de su cercano **Marc Augé**– como única posibilidad para hablar del espacio de representación. Tenemos así una zona donde experimentar fronteras, cuestionando lenguas, territorios y culturas en un incesante juego de representaciones y traducciones ante el desafío de esa nueva ideología que es la globalización.

Se exponen así varios de los elementos de la ecuación: artistas, público, industria del espectáculo, mercado del arte y aparato institucional bajo el lema "Atención: la percepción requiere participación", que guarda en su interior una voluntad de concienciación ya evidente en piezas integradas en *On traslation*, como *El aplauso*, que en la exposición *Laocoonte devorado* se mostraba dentro de una posibilidad de utopía desde la base –de la obra al espectador anestesiado–, una vez que sabemos que no son posibles las grandes narraciones.

A pesar de ello y de pabellones en los que hay obras interesantes, como el danés, el planteamiento de una Europa crítica, en el rumano, o la recreación de experimentos sociales, en el polaco, muchos proyectos se quedan a medio camino. Otros parten de unas tesis con pretensiones, pero con unos resultados que lejos de ser logrados llegan a perderse en el puro efectismo, como ocurre en Austria y Alemania, por no hablar de ciertas miradas al pasado un tanto absurdas, como es el caso de Islandia o Egipto. Ello, en conjunto, produce cierta desilusión cuando se sale de I Giardini.

Pero la Bienal de arte hace tiempo que excedió el antiguo jardín de las naciones pudientes de antaño, y encontramos desperdigados por la laguna pabellones muy sugerentes como los de Luxemburgo, Irán, Turquía, el Italo-latinoamericano y el centroasiático, más frescos y sorprendentes, al igual que propuestas como la de **Francesco Vezzoli**, en la Fundación Prada, o el asombroso *chill-out* montado en S. Stae por **Pipilotti Rist** como parte del pabellón suizo.

Asimismo, son significativas las primeras presencias en la Bienal de algunos países, como son las discretas de Albania y Bielorrusia, o la tan anunciada y esperada, aunque decepcionante, presencia de China, que, no obstante, también implica

ANTONI MUNTADAS *On Translation: El aplauso*, 1999
Exposición llevada a cabo en Laboratorio Arte Alameda, Ciudad de México, 2004. © Magdalena Martínez Franco

cierto examen sobre la naturaleza de los pabellones nacionales, intentando plantear cómo deberían ser en el siglo XXI; posiblemente es este interrogante su aportación principal a la Bienal. Entre estas irrupciones y operaciones de marketing internacional, una de las más interesantes es la de Irán, con las dos jóvenes artistas, **Mandana Moghaddam** y **Bita Fayyazi**, que proyectan una imagen atractiva y contemporánea de su país. También la Central Asian Academy of Art, en la que repúblicas ex soviéticas reflejan su nueva identidad, reivindicando su presencia desde lugares como Kazajstán, Kirguistán y Uzbekistán. Aun así, de la realidad post-soviética les preocupa no tanto el aspecto social como los mitos y las fantasías sociales, tal como manifiestan **Roman Maskalev** y **Maksim Boronilov**, con su obra *París*, que documenta una realidad en continua metamorfosis. Es, pues, un buen territorio para contrastar identidades nacionales en busca de un pasado que les fue arrebatado al tiempo que aspiran a una mayor universalidad.

En conjunto, esta cita sigue interpretando las nuevas relaciones internacionales y exhibe un mundo en el que las divisiones son muchas pero también los puntos de encuentro, incluso asumiendo que el viejo sueño de la unificación humana ya ha sido soñado y está casi olvidado. Deberíamos volver a preguntarnos entonces "¿Qué pasó con Ulises?", concibiendo el mundo en su complejidad y entendiendo la experiencia como viaje o proponiendo otros que contienen una promesa de transformación –como bien ha sabido ver Rosa Martínez tras las huellas de Szeemann.

Nietzsche decía que "tenemos arte y sólo arte para no morir de verdad". En una Bienal en la que placer y arte se han reconciliado, la coexistencia de las naciones podría alentar la necesidad de otra mirada que consiga llevarnos hacia nuevas formas de convivencia y representación, conscientes de la posibilidad de crear un proyecto que sueñe un futuro que podamos habitar.

La Biennale di Venezia
51. Esposizione Internazionale d'Arte

ZWELETHU MTHETHWA *Flex*, 2002. Video 6'
Courtesy: Jack Shainman Gallery, New York and Marco Noire Contemporary Art, Torino, Italy

Venice's Showcase

Santiago B. Olmo

The Venice Biennale operates like some strange thermometer: despite its age and its pattern, defined as outdated, in it are very clearly reflected the parameters and contrasts that shape today's art world. A model for biennales, far from entering in crisis with respect to other proposals (biennales) that are more youthful and dynamic, it accepts the symptoms of the time, and joins them together, beyond works and artists; from the privatisation of public space to the triumph of the art market, and the way that social relations adopt the terms of corporate dynamics. Imposed on the curatorial personality there is a bureaucratic structure linked to power and to its projection in the media. The biennale has become an extraordinary showcase which consecrates what will be sold a few days later at the Basel art fair. In its turn, a fair like that of Basel has become an event in which the market shows its most imaginative and risky flanks, presenting its own showcase as if it were an experimental space, on a par with the great artistic events. Fair and biennale are fluently strung together as successive stages of a glamorous international tour every two years.

At a time in which public space is being privatised, the Biennale runs the risk of becoming a prestigious showcase for rent if it hasn't already done so in a veiled manner. Meanwhile, to make up for the deficit in public funding, gallery owners are increasingly involved in the production of artworks, or the artists themselves are the ones who seek the necessary patronage among their collectors. To critically reaffirm the complex relations linking the art market and the political and economic structure, Barbara Kruger carried out an intervention on the front of the Italian Pavilion, whose columns alternatively expressed *Money* and *Power* in English and Italian. Meanwhile, upon another fragment of the façade there was a sentence connecting the entry into history with success in business.

To confront this panorama of subtle and fragile equilibriums in continual transformation and from quite adverse conditions for emerging unscathed was the challenge faced by María de Corral and Rosa Martínez. As if it were a work by Guerrilla Girls, for the first time in its history the Biennale was entrusted to two women of acknowledged international prestige, but with very little time, scarcely one year and facing a complicated and not very

◂ Corderie Space, Venize

flexible bureaucratic structure. At all events it is not a Biennale centred on a feminist perspective or the claims of gender. Nor are there specific themes from which to trace out a general path.

The core of the official Biennale, aside from the national pavilions, has been divided into two different sections, presented as two separate exhibitions: *The Experience of Art* curated by María de Corral and *Always a Bit Farther* curated by Rosa Martínez. Two visions developed independently with strongly autobiographical components and which express, each in its own space, a personal manner of understanding art, with tempers, turnabouts and expressions that are very different from each other.

Thus the idea of a Biennale with a certain unity (which has always been questioned and arguable) has been breached at least as a theoretical proposition. In this sense it seems to have gained flexibility, although perhaps it has lost that impulse to go a little beyond mere exhibition.

Both exhibitions are impeccably mounted, clear, and diaphanous. But it is especially the Italian Pavilion where María del Corral set up the exhibition *The Experience of Art* that takes on a definite museum-like character. The return to the order of the museum is neither arbitrary nor capricious: it does not appear as a premise, it is the need to create spaces of clarity for the gaze in front of the work. This museum-like character of the exhibition is determined above all by an insistence on weighty works, the avoidance of cumbersome installations that resemble fairground attractions, and the establishment of connections in which history is dissolved into a harmony of references or into formal dialogue. The space for the works allows the spectator to engage in contemplation as a pleasure and visuality is the guiding thread. However one must point out the absence of an accompanying theoretical discourse which can give it body and permit a rigorous, precise, and documented reflection. Maria de Corral's choice was to let the works established dialogues amongst themselves and let the positioning or reflection arise from that as evidence. But this device, which often works subtly and evocatively well, sometimes leaves the theoretical discourse up in the air.

The exhibition proposes a tour of episodes and its structure can be read as a puzzle of connections and contrasts. Deployed with intensity in the central space of the pavilion is the dialogue of affinities and contradictions between a sculptural piece by **Rachel Whiteread**, a gigantic mould of a staircase in which emptiness becomes volume and a selection of pieces from **Thomas Ruff's** *jpeg* series in which the photographs are dissolved into a volumetric pixellation, showing that the digital construction of images is a process that is very close to painting. The show discourses through a fruitful dialogue between painting, video, and film, and also through atmosphere and volume, as we see in the works by **Tania Bruguera**, **José Damasceno** and **Jorge Macchi**. The video by **Perejaume**, *Gustave Courbet*, calls for a pictorial critique of images; a still camera snaps grazing deer with the signature of the French painter at the lower-right corner of the screen. In this line of tension between painting and video it is very thought-provoking to relate the painting of relining heads by **Marlene Dumas** with close-ups of faces in *Flex*, the video by **Zwelethu Mthethwa**.

The high point of the show is *Journey to the Moon and Fragments for George Méliès* by **William Kentridge**, a lucid vision of the terms of representation and narration. Concerned with roles and symbolic figures, and with the friction between identity and appearance is the core of *Mother* and *Father*, two video-installations on six channels by **Candice Breitz**: using Hollywood movie scene six actresses and six actors play father and mother characters, but the editing gives us rather more than a mere collage –it is a new script that bamboozles us with horror and humour. Dumas, Kentridge, Mlthethwa and Breitz are South African artists, established internationally for many years, but their visibility here is a reminder of the artistic panorama of that country.

The show reflects a situation of uncertainty, with profound changes on the immediate horizon. Well-established, blue-chip artists were chosen: the Biennale has gathered together the best work of recent years in a new, orderly and museum-like reading.

The Autonomy of the Artwork

Juan Antonio Álvarez Reyes

The debate over whether or not the exhibition concept is in decadence, since it no longer serves to accommodate a good part of today's artistic output, was ignored and exiled at this last Venice Biennale from discussions of the present. It was not even posed as something possible or relevant.

The two curators, María Corral and Rosa Martínez, opted for another system, profusely rehearsed and which they were able to bring off with notable mastery. An exhibition model

that proclaims the autonomy of the artwork and a return to the work as the really fundamental thing, beyond all adornments, be they documentary, procedural, relational, or theoretical. It is quite an option, and should not be allowed to pass unnoticed, regardless of whether it was motivated by choice (and the careers of the two curators, especially that of María Corral, would suggest this) or by other circumstances (lack of time or money), which obliged them to make a virtue of necessity.

The fact is that the new media have overwhelmed the traditional exhibition model, as relational, sociological and/or political aesthetics in the past decade have called into question the autonomy of the artwork. The video and expanded cinema, along with the proposals derived from Net.art (which, by the way, is completely absent from this Biennale) have for some time been pointing to the need for other exhibition models, if not the gradual disappearance of exhibitions altogether. In this respect, within the logic of integration, exhibition cinema in this biennale appears to be totally accepted by the art system, and, more strikingly, by the very exhibition model that its mere existence would appear in itself to call into question. The screens, removed from the black box, especially in the Arsenal, are like the other side of the coin of the white cube, and thus appear like picture windows, or a photograph in motion, traditions that find in this a way of being brought up to date. This inclusion of the video and/or its exhibition as another art form bring certain problems of production and distribution, as well as conceptual

RUNA ISLAM *Be The First To See What You See As You See It*, 2004
16 mm film 7'30". Courtesy: Jay Jopling / White Cube, London

RIVANE NEUENSCHWANDER *[…]*, 2004, (detail)
Courtesy: Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, Stephen Friedman Gallery, London © Rivane Neuenschwander

ones, while fostering the total integration of which the institutional art world is so fond. At all events, this medium, in general, shows itself as the most vital when it comes to telling stories or producing images.

Accordingly, particularly noteworthy in María Corral's section is the installation by William Kentridge, which poses the process of animation, in his unique tribute to Méliès, as a metaphor for the creative personality, able to breathe life into the inanimate and the fantasies and thoughts of the artist. Likewise, the 16mm film by Stan Douglas is another of the strong points with his remake of a Cuban theme. In the Arsenal, under the care of Rosa Martínez, the pieces by Kimsooja, Adrian Paci, and Shahzia Sikander again point to video, be it post-documentary or animation, as that place that propitiates the comprehension of the present and of the memory.

Turning to the national pavilions, we have the opportunity of attending three debuts (which are not in abundance at this Biennale) of as many medium-length works: the dramatisation of the Dutch duo De Rijke/De Rooij of the social relations and relations as a couple; the jailhouse experiment about the human condition by the Pole Artur Zmijewski, and the 30-minute film by Luxemburg's Antoine Prum with a sham Venetian set and actors who recite texts of artistic literature (index-linked in the credits)

This is not a conservative Biennale. Far less is it a return to order, despite the clarity and orderliness that we are shown. In this primacy of the artwork in itself, mentioned above, though stripped of the accessories which have latterly accompanied it, the political, the relational, the personal, the sociological, and the performative are not, however, lacking. But they neither question the work as such, but rather highlight it, nor do they allow the expository to overflow. Their presence is so discreet that some people thought they saw their *absence*. It is all, or almost all, so well mounted that the spectator notices this and appreciates it, perhaps excessively. But there they are: the relational in the work of Rivane Neuenschwander and The Centre of Attention; the performative in the work of John Bock and Tino Sehgal, for instance; the sociological, in the entries by the Guerrilla Girls and Barbara Kruger, not to mention Rem Koolhaas and Muntadas; and the political, with Büchel-Motti and Diango Hernández. But it is feminism and post-feminism, especially in the section curated by Rosa Martínez (who selected almost equal numbers of women and men), that comes slightly to the fore of this Biennale, the first to be curated by women. From Louise Bourgeois, by way of recoveries such as Semiha Berksoy, to today's artists like Pilar Albarracín, Berni Searle and Candice Breitz. Perhaps the focus on the female should have been even a bit stronger.

A smooth cocktail is this Biennale, which goes down easily, is not too strong (in spaces or contents), and not too stimulating. It can be taken in a relaxed manner, and includes many notes of good taste, from the pictorial (the memorable Marlene Dumas room), and the sculptural (Dan Graham's marvellous pavilion) to the installative (with the beautiful luminous horizon line by Olafur Eliasson).

Into this conception of artwork as something completed and exhibited, nearly isolated and absent –"museum-like", one might say– almost all aspects of contemporary art have entered and taken their places. If it is really believed that "everything is in books", then the two curators, on different but not opposing paths, believe firmly that this is not so, and that everything is in fact in artworks, hence the absolute importance they ascribe to them in this edition of the Venice Biennale. Regardless of whatever fissures there may be in this discourse, which underlies all the curators' choices, the accent should thus be placed on the respect that they show for the work of artists.

National Pavilions: Create, Inhabit, Project

Pedro Medina

The model of the Biennale based on national representations has given off a somewhat musty odour for a long time. Indeed, the notion that nationalities are the key to defining identities has been pushed aside by the interplay of *othernesses* without any hierarchies at all, as Harald Szeemann did in Documenta V, 1993 being the year in which the meeting in Venice became "post-colonial" and globalist and postmodernist positions moved to the fore, as the historical German pavilion demostrated by inviting Nam June Paik.

In effect, it is the theoretical dissertation of the Italian pavilion and the Arsenal that lend character to the Biennale, posing an international project; national sentiment emerges only when the Italian press calls for a better showing of Italian artists. Even so, it is interesting to note what each nation proposes and in what dynamics those countries move which have always been *there* and those others who

struggle to become visible at a time when globalisation is the economic, political and cultural horizon.

Rem Koolhaas, present in the Arsenal, has for some time proclaimed an *aesthetics of the real* looking to a social function of creative work while becoming a laboratory in which modernity is reaffirmed as a material. This would tie in with a certain *aesthetics of resistance* –as Susan Sontag understood it– thanks to which art would make possible a new sensibility through a space for reflection which can lead to new formal and social proposals.

This correspondence between forms and period values cannot get round the difficulty entailed by the design of a project solely via the nation-state concept, although the current wave of populism, rooted in the praise of patriotic pride and the development of concrete localisms, tries to turn citizen dynamics in the opposite direction.

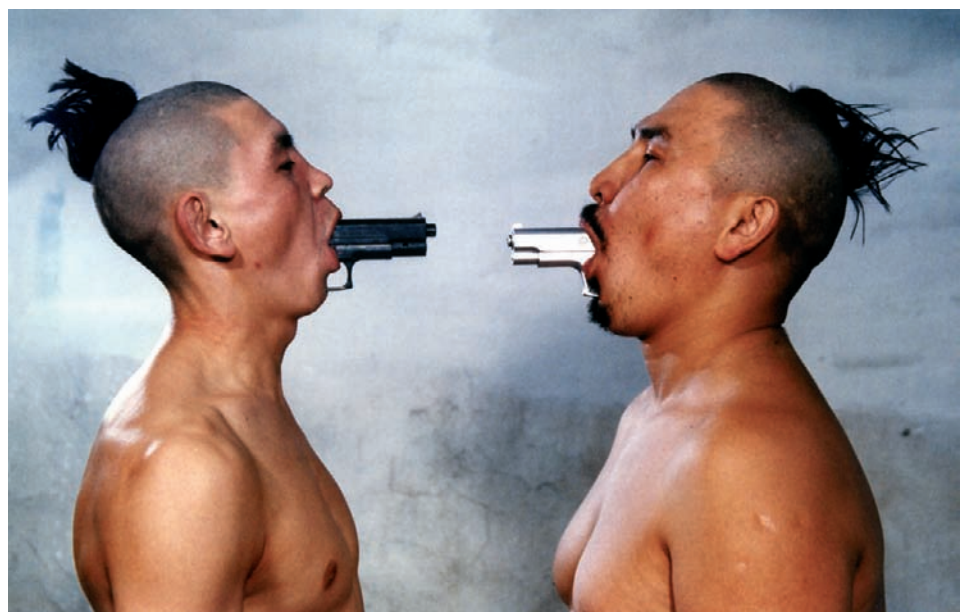
How is all this translated into the context of the Biennale?

In much of I Giardini one observes a relaxation of many of the most militant positions, opting for certain tepidnesses for the sake of a conciliatory spectacle and that show a character that is excessively neutral or *nice*. This in itself is not new, since the historic pavilions often opt for a single figure of international renown in hopes of winning the Golden Lion, in contrast with the position of other countries in which the curator is more willing to take risks and show a greater diversity, or where the dominant note is the aim of constructing a social discourse that is chiefly intended to foster a national identity.

This option for safe and well-known values was exercised by countries such as France, which achieved its objective with Annette Messager, or the United States, by putting its money on Ed Ruscha, and it evinces a lack of initiative on the part of the curators, who took the easy path. However, far from the widespread complacency of this harmonious league of nations in which everyone competes pacifically, the Spanish pavilion focuses precisely on a reconsideration of the sense of nationalities, as Santiago Serra did in the previous Biennale. On this occasion Bartomeu Marí chose Antoni Muntadas, with whom he worked in Rotterdam's Witte de Witt, to stake out a political and reflexive initiative addressing the Biennale itself.

While at first glance it takes on the shape of a retrospective, this is a proposal appropriate to the times, analysing I Giardini as the space within which the Biennale resides. And it does so from the "no place" in which it converts the national pavilion –in tune with the theory of its neighbour Marc Augé– as a unique possibility for speaking of the representation space. Thus we have a zone for experiencing frontiers, questioning idioms, territories and cultures in an incessant play of representations and translations before the challenge of that new ideology which is globalisation.

Thus are displayed several parts of the equation: artists, the public, show business, the art market and the industrial apparatus under the theme: "Attention: perception requires participation", whose subtext is the impulse to raise consciousness, as is already evident in the works encompassed by *On translation*, such as *Applause*, in which the exhibition *Laocoonte Devoured* was shown within the possibility of a utopia from the base –from the work to the anaesthetised spectator– once we know that the great



YERBOSSYN MELDIBEKOV *Pastan*, 2002. Video

narrations are not possible.

Despite this, and the pavilions in which there are interesting works, such as that of Denmark, the notion of a critical Europe, in the Romanian pavilion, of the recreation of social experiments in the Polish pavilion, many projects stopped halfway. Others start with a pretentious thesis but fail to deliver the goods, and lose themselves in pure sensationalism, which is the case of Austria and Germany, not to mention the slightly absurd backward glances of Iceland and Egypt. All this produces a certain disillusionment when one emerges from I Giardini.

But the Biennale of art spread long ago beyond the old garden of the powerful nations of yesteryear, and scattered in the lagoon we find such remarkable pavilions as those of Luxemburg, Iran, Turkey, the Italo-Latin American pavilion, the Central Asian one, which are fresher and more surprising, along with such proposals as that of Francesco Vezzoli, in the Prada foundation, or the astonishing *chill-out* installed in S. Stae by Pipilotti Rist as part of the Swiss pavilion.

Also significant were the debut appearances at the Biennale of countries such as Albania and Belorussia, which were modest, or the long-awaited presence of China, which was a disappointment. At all events, this implied a certain scrutiny of the nature of the national pavilions, and a questioning of how they should be in the 21st C. This questioning may be their chief contribution to the Biennale.

Of these debuts and international marketing operations, one of the most interesting was that of Iran, with two young female artists, Mandana Moghaddam and Bita Fayyazi, who project an attractive and contemporary image of their country. Also the Central Asian Academy of Art, in which the former Soviet republics reflect their new identity, proclaiming their presence from places like Kazakhstan, Kyrgyzstan and Uzbekistan. Even so, what concerns them most about the post-Soviet are not the social aspects as such, but the social myths and fantasies, as we see in *Paris*, by Roman Maskalev and Maksim Boronilov, which documents a reality in continuous metamorphosis. Thus it is a good territory for contrasting national identities in the search for a past that was snatched away from them while also aspiring to a greater universality.

As a whole, this Biennale continues to interpret the new international relations and displays a world in which the divisions are many but so are the meeting points, even if we accept that the old dream of human unification has been dreamt and is now almost forgotten. Thus we should again ask ourselves: "What happened with Ulysses?", conceiving the world in its complexity and understanding the experience as a journey or proposing others that contain a promise of transformation –as Rosa Martínez so clearly saw in the footsteps of Szeemann.

Nietzsche said that "We have art so that we may not perish by the truth". In a Biennale in which pleasure and art are reconciled, the co-existence of nations could encourage the need of another gaze that leads to new ways of living together and of representation, aware of the possibility of creating a project that dreams of an inhabitable future.

ANTONI MUNTADAS *On Translation: Warning*, 1999 - 2005. Adhesivo. © Muntadas

ANTONI MUNTADAS *On Translation: the bank*, 1997. Poster. © Muntadas ▸

FOREIGN EXCHANGE
How long will it take for a $1000 to disappear through a series of foreign exchanges?
ON TRANSLATION: THE BANK

CiberGodard

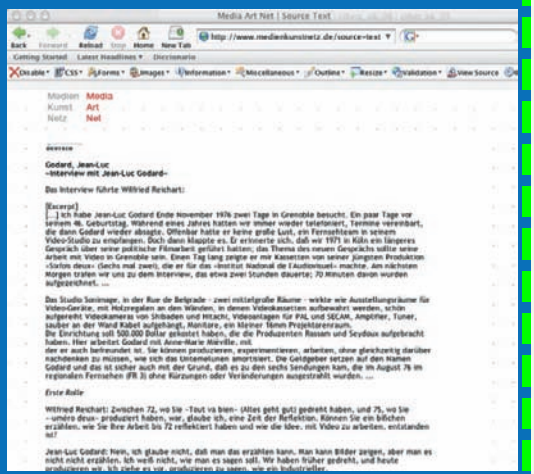
Por Natalia Maya Santacruz

Por lo general las páginas especializadas en cine están plagadas de categorías, estadísticas, fechas y datos anecdóticos de escaso interés. En esta sección hemos dado prioridad a los *sites* cuyos contenidos ofrecen una información más completa y detallada. Así, los siguientes enlaces no contienen información general sino textos concretos alrededor de la obra godardiana, tema central de este número.

GODARD DOCUMENTAL

http://www.tercer-ojo.com/

Tercer Ojo es un colectivo documentalista con sede en Barcelona que reivindica la realidad como base de un género visual. A través de su web se distribuye información no sólo de sus actividades sino también de talleres, encuentros, eventos y producción relacionados con el género. En su apartado de ensayos podemos encontrar un interesante texto de Domenenc Font, catedrático de Teoría e Historia del Cine en la Universitat Pompeu Fabra, titulado *Jean-Luc Godard y el documental. Navegando entre dos aguas*, donde el autor revisa aquellas etapas de la trayectoria del cineasta donde la ficción hace constantes referencias a la realidad y se acerca por tanto al lenguaje documental. El caso más concreto y del que se ocupa particularmente este ensayo es *Historie(s) du Cinéma*. El texto aborda la oposición entre documental y ficción estructurada a lo largo de la historia del cine y demuestra cómo en la obra de Godard esta relación se renueva constantemente.



ENTREVISTA

http://www.medienkunstnetz.de/source-text/54/

Para aquellos que suelen explorar los canales de los nuevos medios y el net.art esta página no resultara nada novedosa, pero en este capitulo merece ser reseñada pues en su apartado Art & Cinematography hallamos una extensa relación de textos y trabajos en los que se trata la influencia y los usos cinematográficos de videoartistas como Dan Graham, Steve McQueen, Douglas Gordon, Doug Aitken, Eija-Liisa Ahtila. Además encontraremos la conversación que Wilfried Reichart sostuvo con Godard en 1976, en la que el cineasta habla de las posibilidades que adquiere el vídeo como herramienta en su trabajo, sus dificultades con las productoras y el escaso diálogo que ha mantenido con el mundo cinematográfico. Tres cintas fue lo que consumió este encuentro al que Godard asistió tras un año de insistencia y cuyas respuestas, a veces escuetas a veces desconcertantes, son un documento al que vale la pena acercarse.

COLOQUIO GODARD

http://www.forevergodard.com

En el año 2001 se llevó a cabo en la Tate Modern de Londres *Forever Godard*, quizás el evento más ambicioso sobre el cineasta franco-suizo celebrado hasta la fecha, dado que reunió a expertos en la materia como Junji Hori, Michael Witt, Catherine Grant, Adrian Martin, entre otros, para dialogar sobre la innegable influencia de la obra de JLG en todos los campos de la estética y el pensamiento visual. Esta web, afortunadamente en activo, así como el catálogo que fue editado para la ocasión, contienen los textos guías de las conferencias que, repartidas en cuatro capítulos, analizan las múltiples facetas de su ingente obra, desde su progresión como director y guionista, pasando por la música y el montaje, su idea de la historia y la memoria, hasta el espacio critico que se despliega a lo largo de toda su producción, así como un particular análisis de las distintas formas adoptadas por el director, incluidos sus mal llamados trabajos menores para televisión.

MONOGRÁFICO DE GODARD

www.sensesofcinema.com

Senses of Cinema es una revista digital editada desde Melbourne que, como señala su página editorial, ofrece una "discusión seria y ecléctica del cine". En junio y julio de 2001 la revista publicó dos especiales monográficos sobre la basta obra de Godard en los que participaron Fergus Daly, que centra su texto en *For Ever Mozart* y explica cómo la película fue construida con base en una sonata clásica.
Cabe resaltar textos como el de Adrian Martin, que reflexiona sobre el punto de encuentro entre el trabajo del director Philippe Garrel y JLG, así como el de Alexander Horwath, que trabaja desde *Historie(s) du Cinéma* para analizar cómo esta obra se expande hasta una dimensión histórico-documental y literaria.

Jean-Luc Godard

http://www.sensesofcinema.com/contents/di

Getting Started Latest Headlines Diccionario

senses of cinema

contents great directors cteq annotations
top tens about us links archive search

Jean-Luc Godard

b. December 3, 1930, Paris, France

by Craig Keller

Craig Keller works as a graphic designer in Seattle, Washington, US. He starts production on his first film in Summer '03.

filmography bibliography articles in Senses web resources

There is a moment when every true creator makes such a leap forward that his audience is left behind. For Renoir, La Règle du jeu *was the sign of maturity, a film so new that it looks confusingly as if it might be a failure; one of those failures that leaves you, the morning after, counting your friends on the fingers of one hand.*

-François Truffaut, *Cahiers du cinéma* 34, April 1954 (1)

In discussing the cinema of Jean-Luc Godard, one inevitably arrives at the question of where exactly to mark this artist's own "leaps forward" on the timeline of a long and prolific career; and in addressing that question, one first must decide how to make the distinction between "before" and "after," and then how many *times* to make the distinction. Could one, for instance, find numerous points of departure through Godard's body of work, and cite as examples the liberated debut feature *À Bout de souffle* (*Breathless*, 1959), the serial video works of the 1970s, and, from the 1980s onward, the advent of the transcendental film-essays? On the contrary, could one plead the case for a single break that occurred when, in 1968, Godard dedicated himself to an expressly Marxist agenda, whereby the next several films stood as aggressively didactic, anti-bourgeois "blackboards"? The first instance grants *a priori* that Godard's body of work can be read as a movement that passes through many aesthetic phases but never fails to constitute an oeuvre that, examined from any point, yields a poetic and cinematic value consistent with or building upon those films that have come before. It is the second standpoint, however, that has been so consistently adopted by a number of prominent (that is, visible) film critics and historians. This flank, whose American roster includes but is not limited to Roger Ebert, Anthony Lane, Andrew Sarris, and David Thomson, have long confused the evolution of the artist Godard with some kind of fundamental betrayal. For this group, Godard is a filmmaker who will forever be associated with pop-art palettes, love-and-guns on the run, and the intellectual exuberance of a breezy pre-Vietnam '60s youth; but who will never be forgiven for discarding the earlier use of Hollywood reference points (which the filmmaker's latter-day antagonists had perceived in any case not as aesthetic critique but as blank cool cultural homage), exhibiting overtly political (even left-wing) tendencies, exploring in his two television series the possibilities of a different medium of transmission, and then settling on a mode of filmmaking that incorporates narrative cadenzas,

Done

CiberGodard

By Natalia Maya Santacruz

Web sites that specialize in film are usually plagued by categories, statistics, dates and arcane anecdotal data. Nevertheless, we've found some sites that offer more complete and detailed information. The following links eschew general overviews in favor of concrete texts about Godard's work, the central theme of this issue.

DOCUMENTAL GODARD

http://www.tercer-ojo.com/

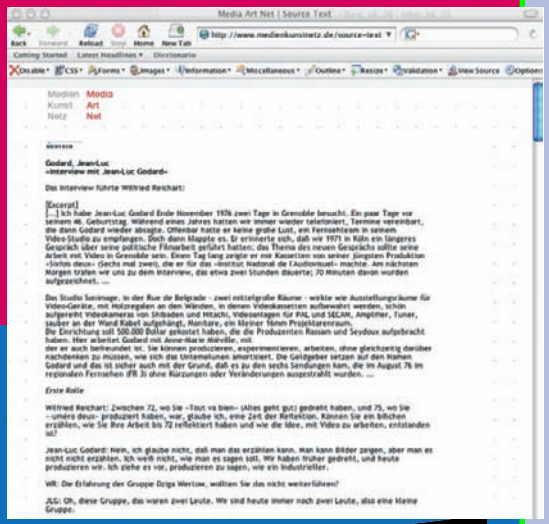
Tercer Ojo is a documentarist collective headquartered in Barcelona that posits reality as the basis of a visual genre. Their web site offers information about their activities, as well as workshops, meetings, get-togethers, events and productions related to the genre. In the section devoted to essays you can find an interesting text by Domenenc Font, professor of Theory and History of Modern Film at the Universitat Pompeu Fabra, entitled "Jean-Luc Godard and the Documentary. Navigating between Two Waters," in which the author goes over those stages in the filmmaker's career in which fiction makes constant reference to reality and thus approaches documental language. The most concrete case, and the one that this essay especially focuses on, is *Historie(s) du Cinéma*. The text addresses how the opposition between documentary and fiction is structured throughout cinema history and demonstrates how this relationship renews itself constantly in Godard's work.

ography provides brief details of all of Godard's known audio
hat the shorts, video essays, television work, and commercia
less interesting or significant than the feature films, indeed

GODARD COLLOQUIUM

http://www.forevergodard.com

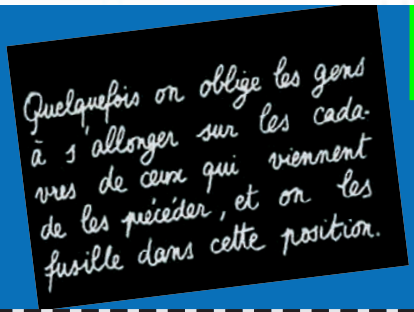
In 2001 the Tate Modern in London put on *For Ever Godard*, perhaps the most ambitious and important event celebrating the Franco-Swiss filmmaker ever, given that it brought together specialists such as Junji Hori, Michael Witt, Catherine Grant and Adrian Martín, among others, to discuss the undeniable influence of Godard's work on all aesthetic fields and visual thought. This web site, duly preserved along with the catalog published just for the occasion, contains the guide texts for the conference which, divided in four chapters, analyze the multiple facets of his greatest work, from his growth as a director and scriptwriter, his music and editing, his idea of history and memory, to the critical space that unfolds throughout his work, like, for example, an analysis of the different forms adopted by the director from his so-called minor works for television.



INTERVIEW

http://www.medienkunstnetz.de/source-text/54/

For those who are used to exploring the channels of new media and net.art this site will be nothing new, but it nonetheless deserves to be reviewed, given that we find in its section Art & Cinematography an extensive collection of texts and works weighing the influence of Godard and his cinematographic techniques on video artists like Dan Graham, Steve McQueen, Douglas Gordon, Doug Aitken and Eija-Liisa Ahtila. In addition we find the conversation that Wilfried Reichart had with Godard in 1976, in which the filmmaker talks about the possibilities video has as a tool in his work, his difficulties with production companies and the scarce dialogue he has maintained with the film world. This meeting, which Godard agreed to only after a year of prodding, took up three tapes. His answers, sometimes terse and sometimes disconcerting, are a document worth perusing.

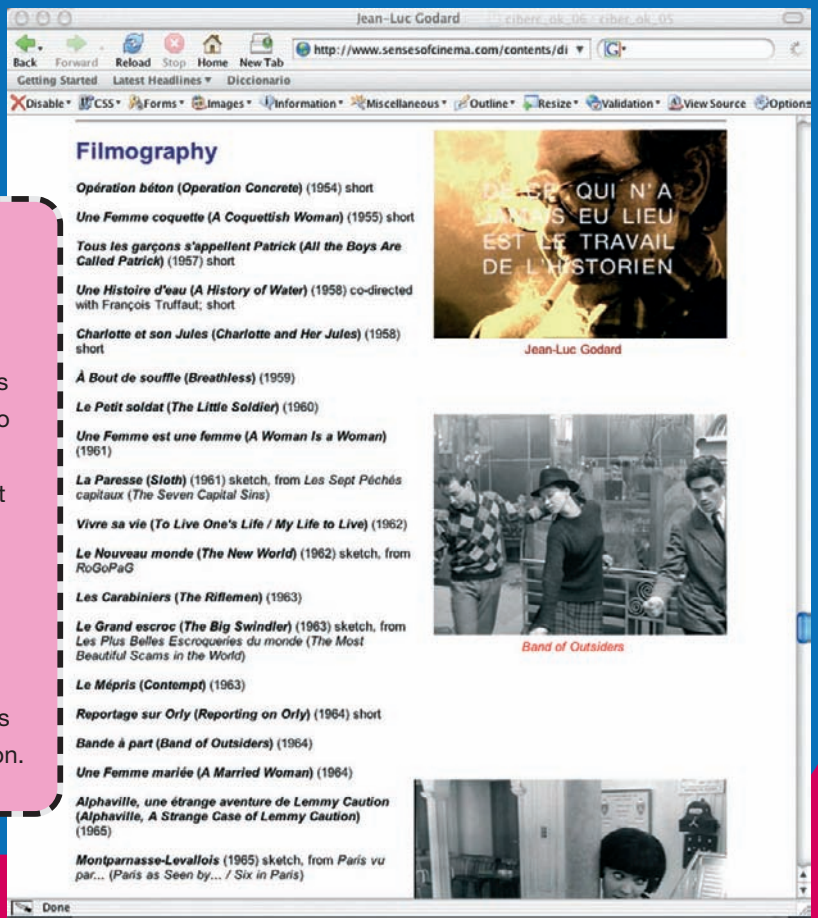


GODARD MONOGRAPH

www.sensesofcinema.com

Senses of Cinema is a digital magazine edited from Melbourne that, as its editorial page attests, offers a “serious and eclectic discussion of film.” The magazine published two special monographs in June and July of 2001 on Godard’s less touted work. Fergus Daly participated, centering his text on *For Ever Mozart* and explaining how the movie was constructed based on a classic sonata.

It’s also worth pointing out texts by Adrian Martin, who reflects on the meeting point between the work of director Philippe Garrel and Godard, and Alexander Horwath, who works with *Historie(s) du Cinéma* in order to analyze how this work expands to a historic-documental and literary dimension.



info

LOS ÁNGELES
PROGRAMACIÓN DE VERANO EN EL HAMMER MUSEUM.

Por si no bastara con la nutrida oferta habitual del Hammer Museum, el acceso a todas las exposiciones de esta institución californiana será completamente gratuito entre junio y agosto. La programación de este verano incluye tres importantes muestras. La primera de ellas es *Shangri-La*, donde Patty Chang reflexiona sobre la posibilidad de hacer un viaje real a un territorio imaginario. Por otro lado, Fiona Tan presentará entre el 25 de junio y el 16 de octubre su instalación *Correction*, compendio de cerca de trescientos vídeo-retratos realizados a los internos y guardias de distintos centros penitenciarios de los EEUU. Por último, el influyente fotógrafo americano Stephen Shore exhibe una selección de 120 fotos provenientes tanto de sus series más conocidas (*American Surfaces o Uncommon Places*) como de sus más recientes proyectos paisajísticos.

BEXHILL-ON-SEA (REINO UNIDO)
REAPERTURA DEL PABELLÓN DE LA WARR

A partir del próximo 17 de septiembre se abrirá al público el histórico De La Warr Pavilion, emblema de la modernidad en Inglaterra. Se trata de una reestructuración total, pues el edificio será reinaugurado como sede de un nuevo centro de arte contemporáneo con el proyecto *Variety*, que pretende reunir diversas propuestas con miras a integrar el espacio arquitectónico en la dinámica de una larga lista de creadores que incluye desde figuras del arte contemporáneo como Cindy Sherman y George Brecht, hasta proyectos excéntricos como el *Cabaret Melancholique* de Brian Catling o las piezas reivindicativas de Amanda Coogan. La segunda etapa de la reinauguración se completará en dos nuevos edificios que se espera puedan ser utilizados a mediados del próximo otoño.

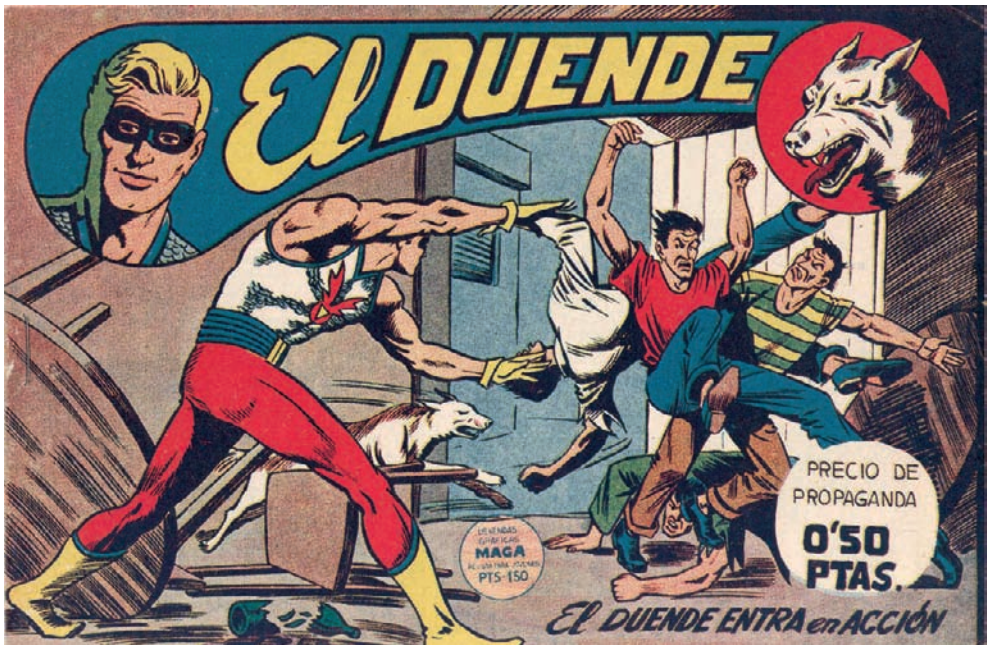
VARSOVIA
CAI GUO-QIANG EN LA ZACHETA NACIONAL GALLERY.

La Zacheta National Gallery de Varsovia exhibe desde el 18 de junio hasta el 28 de agosto una muestra individual del artista chino Cai Guo-Qiang, célebre por sus asombrosas performances e instalaciones realizadas con un uso milimétrico de la pólvora, ligado siempre a la deconstrucción de los símbolos culturales y políticos contemporáneos. Cai Guo-Qiang inauguró la exposición de Varsovia con una instalación pirotécnica donde una monumental bandera roja estalló literalmente en pedazos en la plaza exterior de la Zacheta. No obstante, la principal atracción de la muestra es *Paradise*, una instalación compuesta, entre otros elementos lúdicos o pertenecientes al universo infantil, por cometas que, gracias al artificio de unos ventiladores, ondean en el aire de la sala con imágenes de personas o situaciones relacionadas con el comunismo.

CAI-GUO QUIANG *Explosion of the red flag*, 2005.
Zacheta National Gallery in Warsaw Foto: Artur Tereba.

VITORIA/GASTEIZ

ARTIUM: CARLOS AMORALES, RICHARD DEACON, HÉROES DE PAPEL Y...



Why Fear the Future? Es la pregunta que lanza **Carlos Amorales** y el título de la exposición que presenta ahora y que estará abierta en ARTIUM hasta el 25 de septiembre. El polifacético artista mexicano pone en marcha los mecanismos del humor, la seducción y una dosis de espectáculo y convierte el espacio expositivo en una sala de juegos, como en otras ocasiones lo convirtiera en cine, ring de lucha libre o maquiladora. Utilizando múltiples referentes culturales, diferentes medios y alterando los códigos de percepción su trabajo se convierte en una experiencia estimulante. La producción de **Richard Deacon** se ofrece a través de una selección de sus esculturas realizadas en diferentes materiales y que abarcan dos décadas en la producción del veterano artista galés.

Bajo el título ***Héroes de papel*** se ofrece una singular muestra integrada por la adquisición de ARTIUM para su Biblioteca de una importante colección de cómics de carácter histórico, publicados entre 1936 y 1961;1500 ejemplares con series completas, rarezas y piezas únicas la integran (hasta el 28 de agosto). La cuarta entrega de la Colección, ***Mensajes cruzados***, y la muestra *ella dice*, de **Ignacio Sáez**, completan la programación de verano.

Héroes de papel
ARTIUM de Álava

MADRID

CENTRO DE ARTE JOVEN: FRÖHLICH Y SPÍNOLA

Con la exposición titulada ***Sucesos*** reabrirá sus puertas el 15 septiembre la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid; bajo el comisariado de Sergio Rubira reúne la obra de dos pintores: **Philipp Fröhlich** (Schweinfurt, 1975) y **Julia Espínola** (Madrid, 1979). El trabajo de Fröhlich toma como referente escenarios donde se han producido acontecimientos trágicos, basándose en documentos y fotografías reconstruye estos lugares eludiendo los aspectos escabrosos para ofrecer unos espacios vacíos cuya historia los carga de tensión; la casa donde se cometieron los asesinatos que sirvieron de punto de partida a Truman Capote para la novela *A sangre fría* es uno de los motivos utilizados por el pintor. Por su parte, Julia Espínola elabora una pintura con referencias a lo cotidiano desde una perspectiva vinculada a la memoria personal; los acontecimientos banales se mezclan en su trabajo con elementos, a veces extraños, que hablan de una experiencia introspectiva.

En cuanto a la XIII edición de la "Convocatoria de la Sala de Exposiciones del Centro de Arte Joven" que organiza la

Dirección General de Juventud, del Comunidad de Madrid, para menores de 30 años, el plazo de presentación será el próximo mes de octubre, entre los días 17 y 31.

TRES INÉDITOS EN CASA ENCENDIDA

A mediados del mes de julio se inaugura en Casa Encendida la selección finalista de **Inéditos: Proyectos expositivos de creación artística actual**. Este premio, destinado a comisarios noveles y convocado por Obra Social Caja Madrid, presentará los tres proyectos seleccionados en la edición de 2005, todos ellos caracterizados por su agilidad y pluralidad y entre los que cabe destacar *Transurbancia*, proyecto a cargo de Alba Lucía Romero y Fernando Rubio en el que el viaje y el reconocimiento de nuevos territorios son el punto de partida para crear nuevas identidades cuyo escenario principal es la ciudad contemporánea. Por su parte, el grupo los29enchufes presenta *En algún lugar alguien esta viajando furiosamente hacia ti*, proyecto que narra abiertamente las pulsiones creativas de los artistas. Finalmente *poStbosq. Una expoExpedición*, presentada por Patricia Hernández, Fernando Muñoz y Miguel Ángel Sánchez explora el proceso creativo y plástico en la arquitectura a través de los dibujos y bocetos de reconocidos arquitectos.

SOBRE EL PLAN MUSEOLÓGICO DEL MNCARS

El pasado 7 de junio fue presentado el nuevo Plan Museológico del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y su programación para los próximos cinco años. El revuelo causado por su contenido ha ocupado las páginas de la prensa diaria y de la especializada, y en muy diferentes sectores ha sido evaluado con dureza tanto de forma pública como *sotto voce*. Desde el Consejo de Críticos de las Artes Visuales, con la elaboración de un comunicado, y desde la Unión de Artistas Visuales se ha expresado un fuerte desacuerdo; las críticas al Plan se han dirigido hacia decisiones como la supresión de Nacional en el nombre del Museo, la eliminación del término Centro de Arte, que se ha entendido como un abandono definitivo de la producción artística actual y su repliegue en las primeras décadas del siglo XX, el escaso rigor histórico y nivel conceptual del texto, su sesgo conservador que en algunos aspectos entra en contradicción con las ideas defendidas desde el propio Ministerio de Cultura y, respecto a su programación para los próximos cinco años, cuestiones como la escasísima presencia de artistas mujeres (cuatro en total), la representación casi testimonial de artistas por debajo de los 60 años (de hecho esa es la media de edad en las exposiciones planteadas). Otros aspectos señalados han sido la desviación presupuestaria al alza (un 22%) de las obras de ampliación del Museo, el anuncio de nuevas obras de remodelación en el antiguo edificio que albergará la colección, o la multiplicación de cargos en su organigrama. Ana Martínez de Aguilar, Directora del MNCARS, a preguntas formuladas desde diferentes medios, se mostraba sorprendida por las críticas del sector artístico que calificó de minoritarias y reconoció que ignoraba la relevancia de la supresión del término Nacional y sus implicaciones políticas. Esta decisión ha tenido como consecuencia que la oposición haya solicitado su comparecencia en el Congreso de los Diputados. En declaraciones a la Cadena SER, Martínez de Aguilar señaló que la simplificación en la denominación del Museo estaba encaminada a darle un nombre más bello, que no cree en las divisiones entre arte antiguo y arte contemporáneo, así como que la polémica se ha debido a que se habían entregado unas reflexiones internas a quien no iban dirigidas, y que este debate indica el interés que despierta el Museo en amplios sectores, igualmente señaló extrañeza en cuanto a que las críticas se hubieran hecho públicas sin serle planteadas, como Directora del Museo, con antelación.

ANN-SOFI Siden *3 MPH (Horse to Rocket)*, 2002

SANTIAGO DE COMPOSTELA
VERANO EN EL CGAC

Dentro de la programación estival del Centro Gallego de Arte Contemporáneo podremos ver tres interesantes muestras de artistas internacionales como son *3MPH (Horse to Rocket)* de la sueca **Ann-Sofi Siden** (1962)**,** adquirida por el centro en la última Feria de Arte Contemporáneo ARCO. En esta videoinstalación de 5 proyecciones la artista materializa la visión panorámica de un viaje a caballo realizado por la propia autora. A modo de una atípica *road-movie*, Siden parte desde ArtPace, un centro dedicado al arte contemporáneo en San Antonio (Texas), hasta al Centro Espacial Lyndon B. Jonson, en Houston, símbolo de la innovación tecnológica y de los viajes espaciales, atravesando la América profunda.

Por otro lado podrá verse *Un mystique determinado*, del artista catalán **Carles Congost** (1970), vídeo que articula irónicamente cuestiones alrededor del sistema del arte. Aquí un joven futbolista abandona sus aspiraciones deportivas para atender una reprimida vocación de video-artista. Este jocoso trabajo parodia los testimonios documentales intercalándolos con canciones producidas por la banda española Astrud. Por último, el centro compostelano presenta la exposición *Imágenes mentales* de **Din Matamoro** (1958) integrada por fotografías de formas y figuras elaboradas con recursos tan variopintos como espuma, bolsas de plástico o cinta adhesiva que, una vez sintetizadas, nos permiten ver cómo estos sencillos elementos pueden cobrar vida (un plástico adquiere forma de conejo blanco o una mancha de jabón toma el aspecto de un cuerpo humano). Formas casuales que Matamoro convierte en objetos animados.

PORTOALEGRE
NUEVA EDICIÓN DE LA BIENAL DE MERCOSUR.

El próximo 30 de septiembre será inaugurada la 5ª Bienal del Mercosur en la ciudad de Porto Alegre. Este evento, que ha cumplido un papel histórico e innovador al proporcionar una gran muestra de la producción artística latinoamericana, en esta ocasión presentará como tema central ***Historias del Arte y del Espacio***, que contará con la participación de cerca de 150 artistas provenientes de los países que integran el tratado comercial más importante de la región. Cabe destacar que por primera vez, y gracias al planteamiento introducido por el curador general **Paulo Sergio Duarte**, la distribución de los artistas no obedece a las fronteras políticas y geográficas. Así, el concepto de nacionalidad cede su espacio a los cuatro vectores que componen la muestra: ***De la Escultura a la Instalación***, ***Transformaciones del Espacio Público***, ***La Persistencia de la Pintura*** y ***Direcciones del Nuevo Espacio,*** que explorará el uso de nuevas tecnologías en el campo visual. Con esta edición el evento demuestra su permanencia y madurez como proyecto de integración cultural, situando a Brasil como una de las naciones que con mayor rigor impulsan el arte contemporáneo latinoamericano. Asimismo la Bienal presentará un homenaje al legado del escultor mineiro **Amílcar de Castro**, fallecido en 2002. El equipo curatorial está dirigido por **Paulo Sergio Duarte** y **Gaudêncio Fidelis;** junto a ellos otros curadores asumen las diferentes secciones de esta Bienal como **Eva Grinstein**, de Argentina; **Cecilia Baya**, de Bolivia; el chileno **Justo Pastor Mellado**; **Felipe Ehrenberg**, de México; **Ticio Escobar**, de Paraguay; y **Gabriel Peluffo Linari**, de Uruguay.

ISABEL MARÍA *Ignacio*, 2005. Vídeo digital, 7'. *Inéditos*, Casa Encendida

info

South Aspect of DLWP featuring exterior of South Staircase Looking North-West by Miles Comfort

BEXHILL-ON-SEA, UK
REOPENING OF DE LA WARR PAVILION

Historical De La Warr Pavilion, an icon of England's modernism, will be reopened in September 17. The reforms are profound, since the building will now house a new center for contemporary arts that will be inaugurated with a project called *Variety* -which intends to summon up diverse creative proposals as a means to integrate the whole architectural space and the dynamics of a large list of artists, ranging from contemporary figures such as Cindy Sherman and Geroge Brecht, to eccentric projects such as Brain Catling´s *Cabaret Melancholique* or Amanda Coogan's activism. The second phase of this reopening is expected to take place in two new buildings that might be ready by the end of next Autumn.

LOS ÁNGELES
SUMMER SCHEDULE IN THE HAMMER MUSEUM.

In addition to the Hammer Museum´s rich usual programming, between June and August, access to all the exhibitions celebrated in this Californian institution will be completely free. This summer's programming includes three relevant shows. First of all we have *Shangri-La*, in which Patty Chang reflects upon the possibility to make a real trip to an imaginary territory. On the other hand, from June 25 to October 16, Fiona Tan will present *Correction*, an installation that gathers near three hundred video-portraits of inmates and guards from many prisons in the United States. Finally, the influencing American Photographer Stephen Shore will exhibit a selection of 120 photos coming both from his well-known series (*American Surfaces or Uncommon Places*) and his most recent landscape projects.

WARSAW
CAI GUO-QIANG IN ZACHETA NATIONAL GALLERY

Between June 18 and August 28, Warsaw's Zacheta National Gallery features a solo exhibition by Chinese artist Cai Guo-Qiang, renown for his astonishing performances and installations that include an accurate use of fireworks and a deconstruction of cultural and political contemporary symbols. Cai Guo-Qiang opened Warsaw's show with an installation of fireworks in which a monumental red flag was literally blown into pieces in the gallery's square. However, the main attraction is *Paradise*, an installation consisting, among other childlike elements, of kites flying in the room by means of fans, showing images of persons or situations related to communism.

VITORIA

ARTIUM: CARLOS AMORALES, RICHARD DEACON, CROSSED MESSAGES AND ...

Why Fear the Future? It is the question posed by **Carlos Amorales** and the title of the exhibition that he is presenting now and which will remain open at ARTIUM until 25 September. The multifaceted Mexican artist uses the mechanisms of humour, seduction, and a dose of show business, the converting the show space into a gaming room, just as on other occasions he has changed them into movie theatres, wrestling rings, or "maquiladora" cross-border assembly plants. Using numerous culture reference points and different media to alter the codes of perception he makes the show a highly stimulating experience. A selection of six sculptures in different materials reflects the productions of the veteran Welsh artist **Richard Deacon** over the past two decades. Under the title ***Heroes de papel*** ["Paper Heroes"] we are offered singular exhibition of some of the recent acquisitions of historic comics for the ARTIUM library. Published between 1936 and 1961, the items include 1,500 issues with complete series, rarities and unique pieces, to be on show until 28 August. The fourth part of the collection ***Mensajes cruzados*** ["Crossed Messages"] and the show entitled *ella dice* ["she says"], by **Ignacio Sáez**, round out ARTIUM's summer programme.

MADRID

CENTRO DE ARTE JOVEN ["CENTRE FOR YOUNG ART]: FRÖHLICH AND SPÍNOLA

With the exhibition entitled ***Sucesos*** ["Incidents", especially accidents and crimes –*trans*.], the Madrid regional government reopens its Centre for Young Art in the Spanish capital. The curator Sergio Rubira has organised a show of the work of two painters, **Philipp Fröhlich** (Schweinfurt, 1975) and **Julia Espínola** (Madrid, 1979). Frolich focuses on scenes where tragic events have occurred, using documents and photographs to reconstruct these places while eschewing morbid details, instead of showing them as empty spaces charged with tension. An example is the house where the murders occurred that inspired Truman's Capote's book *In Cold Blood.* Meanwhile, Julia Espínola's paintings refer to everyday life and here own memories: banal events are mingled in her work with other elements, sometimes strange ones, that relate to an introspective experience.
As regards the 13th edition of the call for entries in the competition for artists under the age of 30, the period for submissions has been set at 17-31 October.

THREE NEW PROJECTS IN CASA ENCENDIDA

In mid July, an exhibition presenting the selection of finalists of ***Inéditos***, a contest of curatorial projects on current artistic creation, will take place in Casa Encendida. This annual award for novel curators and sponsored by Caja Madrid, will present this year's winners –agile, diversified projects among which *Transurbancia*, curated by Alba Lucía Romero and Fernando Rubio, stands out with its reflection on the notion of travel and the acknowledgment of new spaces as starting points for creating new identities, whose main scenario would be contemporary urban space. On the other hand, the group *los29enchufes* presents *En algún lugar alguien está viajando furiosamente hacia ti*, a project that openly narrates the creative passions of artists. Finnaly we can find *poStbosq. Una expoExpedición*, curated by Patricia Hernández, Fernando Muñoz and Miguel Ángel Sánchez, who have decided to explore the creative, plastic process involved in architecture by means of drawings and drafts by infamous architects.

CÉLIA DOMINGUES *Nº 4º Interior Izquierdo*, 2005. *Inéditos*, Casa Encendida

ON THE REINA SOFIA MUSEUM PLAN

On June 7th the new "Museological Plan" of Madrid's Reina Sofia National Museum and Art Centre was unveiled, along with its programme for the next five years. The outcry over its contents took up many pages of both the daily and the specialised press, and both the plan and the programme have been harshly judged by people in numerous quarters, sometimes publicly and sometimes *sotto voce.* Those opposed include the Council of Critics of the Visual Arts, which issued a communiqué expressing its views, and the Union of Visual Artists, which also expressed its sharp disagreement. The most controversial aspects of the plan are the dropping of the terms "National" and "Art Centre" from the institution's name, the latter being interpreted as the definitive abandonment of its attention to today's artistic production, and a withdrawal into the early decades of the 20th C. The text of the plan has also been criticised for its lack of historical rigour, a poor conceptual level, a conservative bias, and even some contradictions with the ideas advocated by the Ministry of Culture itself. Turning to the Reina's programme for the next five years, critics have pointed to the very scanty presence of women artists in its plan (a total of four), the merely token representation of artists under the age of 60 (which is the average age of the artists included in the exhibition programme). The critics also point to the 22% increase in the budget for expanding the museum, the announcement of new remodelling works in the old building that houses the collection, and the proliferation of new jobs in the administration of the institution. Questioned by the press, the Reina's director, Ana Martínez de Aguilar, expressed surprise at the criticism, along with her belief that it represents the view of a minority. She acknowledged that she had not grasped the relevance of the deletion of the term "National" and its political implications. But this decision has prompted the main opposition party to request her appearance before the Congress of Deputies [parliament] to give an explanation. In statements to the [pro-government] Cadena Ser radio network, Martínez de Aguilar said the change in the name was intended to make it "more beautiful"; that she did not believe in the distinction between old and contemporary art; and that the controversy had arisen because some reflections for internal use had been leaked to unauthorised persons, but that, on the positive side, it indicated how much people care about the institution. She also expressed surprised that the critics hadn't conveyed their views to her as director of the museum before making them public.

CARLOS AMORALES *Why to Fear the Future. "Dark Mirror",* 2005. Fotogramas de la animación. ARTIUM de Álava

PORTOALEGRE
A NEW EDITION OF MERCOSUR BIENNIAL

From September 30, the 5th MERCOSUR Biennial will take place in Portoalegre. This event, that has played a historical, innovative role as it has provided a large sample of Latin American artistic production, will be focused on a central subject, *Histories of art and space*, and will include near 150 artists coming from all the countries that belong to the most important Trade Agreement in the region. It is worth mentioning that, for the first time and due to the schemes proposed by general curator **Paulo Sergio Duarte**, the distribution of artworks doesn't depend on political or geographical frontiers. As a result, the concept of nationality has been replaced by four vectors: *From Sculpture to installation*, *Transformations of Public Space*, *The Persistence of Painting* and *Directions of the New Space* –the latter of which explores the use of new technologies on the field of visual arts. This new edition demonstrates its stability and maturity as a project for cultural integration, while Brazil confirms its commitment to encourage and cultivate Latin American contemporary art. Finally, the Biennial will pay tribute to Minas Gerais sculpture **Amílcar de Castro**, who died in 2002. Besides its main curators, Pedro Sergio Duarte and **Gaudêncio Fidelis**, other curators will be in charge of the different sections of this Biennial: **Eva Grinstein** from Argentina, **Cecilia Baya** from Bolivia, **Justo Pastor Mellado** from Chile, **Felipe Ehrenberg** from Mexico, **Ticio Escobar** from Paraguay and **Gabriel Peluffo Linari** from Uruguay.

AMILCAR DE CASTRO *Sin Título*, 1997. © José Francisco Alves

SANTIAGO DE COMPOSTELA
SUMMER IN CGAC

Summer program in Galician Center for Contemporary Art will include three interesting exhibitions by international artists: *3 MPH* (*Horse to Rocket*), by the Swedish **Ann-Sofi Siden** (1962), a work obtained by the Center in the last Fair for Contemporary Art ARCO. In this 5 channel video-installation, the artist materializes a panoramic vision of a travel she made on horseback. Just like an atypical road-movie, Siden began her trip in Art Pace, a center for contemporary art in San Antonio (Texas), going through rural America, and finally arrived to the Lyndon B. Johnson Space Center in Houston, a symbol of technological innovation. On the other hand, the Center will house *Un mystique determinado*, by Catalonian artist **Carles Congost** (1970), a video that ironically articulates questions about the art system: a young soccer player quits his job in order to make a repressed dream come true, that is, becoming a video-artist. This mocking video makes a parody of documentary testimonies by mixing them with songs by Spanish pop band **Astrud**. Finally, this Galician Center will feature *Imágenes Mentales*, by Din Matamoro (1958), presenting photographs, forms and figures made out of foam, plastic bags or adhesive tape that, once synthesized, permits us to confirm that all these simple elements can be alive, adopting the form of a white rabbit or a human body. Casual forms that Matamoro manages to turn into animated objects.

Formalismo e Historicidad
(Original title: Formalism and Historicity)
Benjamin H.D. Buchloh
Akal /Arte Contemporáneo

Against institutional selection

Juan Sebastián Cárdenas

The publication of this anthology of essays by one of the sharpest and most methodical critics to have re-evaluated the historical and aesthetical significance of both avant-gardes and neo-avant-gardes in the Western world, as well as the influence the latter had on the conceptual developments that emerged in the 60´s and 70´s, undoubtedly deserves our full attention. Throughout the eight texts that make up his book, Buchloh displays a critical method that explains artwork by the double dialectical determination of its formal traits and the social-historical conditions of its production and reception. Thus in the first essay, titled *Formalism and Historicity*, the re-reading of the process of conception of the successive aesthetical discoveries that marked the postwar period and the second half of the 20th century (from the questions posed by historical avant-gardes to Toroni and Broodthaers, and Pollock, Ryman and Richter, among others) evinces how the formal challenges, that is, the epistemological and material transformations, were in fact due to the need to refute or simply negotiate the impositions of official art and criticism.

Buchloh 's method, following Benjamin's and Adorno's critical analysis of cultural industry in bourgeois society, makes a distinction between historicity and historicism. "They are two different perspectives regarding aesthetical *signification*: the former associates the structure of artistic signification with a result, a product, while the latter defines it as a process." Consequently, Buchloh contradicts any perspective that –in a plan to encourage a non-critical, anachronistic reification of artistic object as a legitimate carrier of aura and signature– intends to utilize a hypothetical historical archive whose parts would all indistinctly possess the same value; a perspective that, claiming a fake essential autonomy of art, evidently ignores the real challenges that have been imposed (intrinsically and extrinsically) on artistic creation.

All the aforementioned results to be particularly effective and revealing in the second essay, a study of the institutional and aesthetical conditions that produced a regrettable return to representation and figurative art, right after the avant-gardist effervescence. According to Buchloh, art history refutes any notion of lineal, progressive narrative, and given that art history is linked to a general history of production conditions in capitalist society and therefore to the bourgeois need to reduce aesthetical experience to spectacle or mere contemplation, we often see how institutions periodically make an effort to "re-discover" those aspects of art that are no longer a real problem: a material that has been previously assimilated and domesticated as a cliché for consumerist culture and institutional consecration.

Both in a re-reading of photomontage in Soviet Union and in a text on Cold War-era Constructivism, Buchloh pinpoints a central issue not only for the Russian avant-garde but also for the whole subsequent tradition, that is, the complex relation between an ideal of self-sufficiency and the social use of art, all of which is a different way of displaying the dialectic between formalism and historicity that, in Naum Gabo's paradigmatic case and in his analysis of the *agit prop* work El Lissitsky made for the soviet regime, demonstrates how propagandistic derivation of Constructivism's apparently autonomous ideals was a natural consequence both of its dictatorial background and its failure to overcome the challenges it had just made.

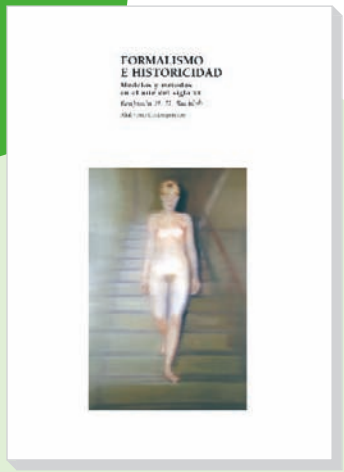
Nevertheless, limitations in Buchloh's method become evident when he has to analyze some conceptualists' works that, according to him, deconstruct the relations between artistic practices and institutions. For instance, in a text titled *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, there is a comment on a Dara Birnbaum piece called Technology/Transformation: Wonder Woman 1978-1979: "in the video […] special effects appear as a sort of violence disguised as a sexual game […]; the cognitive impact lies in acknowledging that this kind of sexist representation of the female figure as a vehicle to masculine, state power is a cynical ideological complement of a real historic situation in which the only possible radical practice seems to be feminism." As we've seen, Buchloh's dialectic shows itself incapable of approaching this kind of work (marked, above all, by dissemination and illegibility) by no other means than interpretation, ascribing univocal meanings to a material that, because of its means of exhibition rather than its objective qualities, is highly complex from a semantic point of view.

Buchloh's method (as well as that of the whole hermeneutic tradition's method) reduces artworks to their explanations, precisely because it considers them as products, as something finished and unmoving. The critic is thus demonstrating a biased innocence by participating in a legitimating system, and he never seems to realize that it would be necessary to deconstruct his position of privilege and his hierarchies (a deconstruction I should be doing myself if I had more space, which in turn leads us to a discussion on the subject of the space and place of criticism). Finally, denying a certain ideology is in this case only a means to affirm another one so that it takes it place: imposing social or civil causes (sexual, gender, etc.) as a performative act of reading instead of a reactionary phenomenon of *institutional selection*.

Formalismo e Historicidad
Benjamin H. D. Buchloh
Akal/ Arte Contemporáneo

Contra la selección institucional

Juan Sebastián Cárdenas



Digámoslo de entrada: es preciso celebrar la aparición de esta antología de ensayos del que es, sin duda, uno de los críticos más agudos y metódicos que se han ocupado de reevaluar la significación histórica y estética de las vanguardias y las neovanguardias en Europa y Estados Unidos, así como la posterior influencia de las mismas en los desarrollos conceptuales de los años 60 y 70. A lo largo de los ocho textos que integran el libro, Buchloh despliega un método crítico que explica la obra de arte a partir de la doble determinación dialéctica de sus características formales y las condiciones sociales e históricas de producción y recepción. Así, en el primer ensayo, titulado precisamente *Formalismo e Historicidad*, la relectura del proceso de elaboración de los sucesivos hallazgos estéticos que marcaron el arte occidental de la posguerra y la segunda mitad del siglo XX (desde las interrogantes abiertas por las vanguardias históricas hasta Toroni o Broodthaers, pasando por Pollock, Ryman o Richter, entre otros) revela cómo los desafíos formales, es decir, las transformaciones epistemológicas y materiales, respondían indefectible y gradualmente a la necesidad de refutar o sencillamente negociar las imposiciones de la crítica y el arte oficiales.

El método de Buchloh, heredero del análisis crítico de la industria cultural en la sociedad burguesa emprendido por Benjamin y Adorno, distingue claramente los conceptos de historicidad e historicismo. "Se trata de dos perspectivas distintas en torno a la *significación* estética: la primera asocia la estructura de significación artística con un resultado, con un *producto*, mientras que la segunda la define como un proceso". De este modo, Buchloh intenta desmarcarse de cualquier postura que, como estrategia de reificación acrítica (y anacrónica) del objeto artístico como legítimo portador de aura y firma, se proponga echar mano de un supuesto *archivo* histórico cuyos contenidos poserían indistintamente el mismo valor estético; una postura que a todas luces ignora los desafíos reales impuestos (intrínseca y extrínsecamente) a la creación, amparada en la falacia de la autonomía esencial de la práctica artística.

Todo ello resulta particularmente efectivo y esclarecedor en el segundo ensayo, un estudio de las condiciones institucionales y estéticas que propiciaron el lamentable regreso de la representación después de la efervescencia vanguardista de comienzos del siglo XX. Para Buchloh la historia del arte niega cualquier noción de relato lineal y progresivo, antes bien, dado que dicha historia se encuentra ligada a la historia general de las condiciones de producción en la sociedad capitalista, y por consiguiente a la necesidad burguesa de reducir la experiencia estética al espectáculo o a la mera contemplación, es frecuente ver cómo las instituciones se esfuerzan periódicamente por "redescubrir" aquellos aspectos del arte que ya no representan un verdadero problema: manifestaciones previamente domesticadas y asimiladas a los clichés de la cultura del consumo y a la sacralización institucional.

En su relectura de la historia del fotomontaje en la Unión Soviética, así como en su texto sobre el Constructivismo de la Guerra Fría, Buchloh aclara un aspecto capital no sólo de la vanguardia rusa en particular sino también de toda la tradición posterior a la que dio lugar: las complejas relaciones entre el ideal de autosuficiencia y la utilidad social del arte. Otra manera de formular la dialéctica entre formalismo e historicidad que, en el caso paradigmático del siempre confuso Naum Gabo y en el análisis de la obra *agit prop* que El Lissitsky realizó para el régimen soviético, demuestra cómo la derivación publicitaria de los postulados aparentemente autónomos del constructivismo y el productivismo rusos fueron una consecuencia natural tanto de su trasfondo autoritario como de su incapacidad para superar los propios retos que se habían planteado.

No obstante, las limitaciones del método de Buchloh se hacen patentes en el análisis específico de algunas obras conceptuales que, según él, deconstruyen las relaciones de la práctica artística con las instituciones. Por mencionar un ejemplo, en el texto titulado *Procedimientos Alegóricos: Apropiación y Montaje en el Arte Contemporáneo*, se lee al respecto de la obra *Tecnología/ Transformación: Wonder Woman 1978-1979*, de Dara Birnbaum: "en el vídeo [...] los efectos especiales aparecen como una especie de violencia disfrazada de juego sexual [...]; el impacto cognitivo reside en el reconocimiento de que ese tipo de representaciones sexistas de la figura femenina como vehículo del poder masculino y estatal son el cínico complemente ideológico de una situación histórica real en la que la única práctica radical posible parecer ser la feminista." Como vemos, la dialéctica de Buchloh se muestra incapaz de acercarse a este tipo de obras (caracterizadas sobre todo por la diseminación o la ilegibilidad) más que por la vía de la interpretación, atribuyendo valores unívocos a un material que, más por sus mecanismos de presentación que por sus cualidades objetivas, resulta sumamente problemático desde el punto de vista semántico.

El método de Buchloh (y no sólo el suyo sino el de toda la tradición hermenéutica) agota la obra en su explicación, justamente porque la considera un producto, algo terminado e inmóvil. El crítico demuestra así una tendenciosa ingenuidad en su participación en el sistema de legitimación y en ningún momento parece consciente de la necesidad de deconstruir su posición de poder y sus jerarquías (cosa que yo mismo debería estar haciendo en este texto si tuviera más espacio, lo cual a su vez nos remite a una discusión pendiente sobre el *espacio* y el *lugar* de la crítica). En definitiva, lo que se da en este caso es la negación de determinada ideología pero sólo para que otra ocupe su lugar: la reivindicación social (sexual, de género, etc.) impuesta como acto performativo de la lectura en detrimento del reaccionario fenómeno de la *selección institucional*.

JORGE GUMIER MAIER

Buenos Aires
Galería Braga Menéndez

EVA GRINSTEIN

Jorge Gumier Maier acknowledges that he was captivated by the "mal del sauce" ["willow disease"], a kind of spell which keeps the inhabitants of the Paraná river delta region in a thrall. In parallel with his work as curator of the now defunct gallery of the Rojas Cultural Centre, Gumier, a well known Argentine artist, began to spend weekends at a house he owns on an island in the Tigre; the tree-lined river banks and the brown-coloured river won him over to the idea of becoming a permanent resident. Over a year ago Gumier decided to swap the frenzy of Buenos Aires for the calm of the delta; this short extra-artistic introduction is essential to any commentary on his new exhibition at the also new gallery of Florencia Braga Menéndez: all the work included in this show was made on the island and with the help of island life.

Untitled, 2005
© Photo: Gustavo Saiegh. Courtesy: Braga Menéndez Arte Contemporáneo

Isolated from city routines Gumier Maier (Buenos Aires, 1953) has taken the time necessary to reformulate his work, and the result of this period of searching and introspection is very surprising. He has not only managed to detach himself from the figures he produced for twenty years –his work had become very recognizable as a display of ornate scrolls and others shapes that the artist cut out in wood and painted in pastel tones, and which toyed with the decorative– but has also succeeded in remaining faithful to the ethical and aesthetic principles that have guided his work from the beginning. While working at the Rojas gallery during the 1990s, Gumier evolved a system of work heedful of personal obsessions and tastes, a system which was seen as an exercise in "domestic custodianship" as it moved away from great theoretical positionings and committed itself to intuition and the personal interest of whoever was responsible for the space. With his own art work Gumier always endorsed this conviction: during the time of neo-concrete formalism his abstraction was dangerously baroque and fantastic; in neo-conceptual times his abstraction was capricious and insignificant. Now, at a time of new technologies and social-community trends, Gumier has managed to remain unique, fresh and hilarious, as capricious and idealistic as ever.

The installation in one of the gallery's rooms is made up of two and three-dimensional works. The materials used by the artist for the creation of these objects come from the banks of the river and its tributaries, with their treasure of rubbish and the possibility of discovering floating bits which will later become fragments of a work. One suspects that in Gumier's studio-home there should be an excellent storehouse of rubbish, an arsenal of scraps like that of Antonio Berni and so many other artists, linked, consciously or not, to *povera* art. Off-cuts, sheathed in coloured enamel and reassembled, these pieces of things thrown up by the tide were handcrafted into roughly figurative pieces, little bastards who conceal their miserable inheritance without completely hiding it. Gumier himself, laughing at himself, defines these creations as the product of an imaginary "infanto-senil" (senile-infant). And it slips out in passing –and here an extra-artistic detail is iagain called for– that it is the first time that he hasn't had an attack of nerves the night before an exhibition opened. And then, going back to the beginning, one is grateful that the "mal del sauce" has him in its grip, safe, we could say, on one of the delta's islands.

JORGE GUMIER MAIER

Buenos Aires
Galería Braga Menéndez

EVA GRINSTEIN

Jorge Gumier Maier reconoce que ha sido capturado por el "mal del sauce", una suerte de hechizo que retiene encandilados a los habitantes de la zona del Delta del río Paraná. Gumier, artista argentino de reconocida trayectoria paralela a su labor como comisario en la ex galería del Centro Cultural Rojas, comenzó pasando algunos fines de semana en su casa de descanso en una isla del Tigre y luego las riberas arboladas y el río de color marrón lo ganaron como vecino permanente. Hace más de un año que Gumier decidió cambiar el furor de la Capital por la parsimonia del Delta; esta pequeña introducción extra-artística es imprescindible para comentar su flamante exposición en la también flamante galería de Florencia Braga Menéndez: toda la obra incluida en esta muestra fue producida en –y con la ayuda de- la vida isleña.

Apartado de las rutinas urbanas Gumier Maier (Buenos Aires, 1953) se ha tomado el tiempo necesario para reformular su obra, y el resultado de esta etapa de búsqueda e introspección es realmente sorprendente. No sólo ha conseguido despegarse de las figuras que produjo durante varios años –su obra se había vuelto altamente reconocible como despliegue de volutas, ornatos y otras formas que jugaban con lo decorativo y que el artista recortaba en madera y pintaba con colores pastel-, además ha logrado permanecer fiel a los principios éticos y estéticos que siempre han guiado su trabajo. Desde la galería del Rojas, durante los noventa Gumier promovió un sistema de trabajo atento a las obsesiones y gustos personales, sistema que fue señalado como ejercicio de "curaduría doméstica" en tanto se alejaba de los grandes posicionamientos teóricos y apostaba por la intuición y el interés personal del responsable del espacio. Con su propia obra artística Gumier refrendó siempre esta convicción: en tiempos de formalismo neoconcreto su abstracción fue peligrosamente barroca y lírica; en tiempos de neoconceptualismo su abstracción fue caprichosa e in-significante. Ahora, tiempo de nuevas tecnologías y tendencias socio-comunitarias, Gumier se las ingenia para mantenerse único, tierno e hilarante, tan caprichoso y lírico como siempre.

La instalación en una de las salas de la galería comprende obras bi y tridimensionales. El repertorio de materiales utilizados por el artista para la creación de estos objetos deriva de las costas del río y de sus arroyos, con sus tesoros de basura y la posibilidad de descubrir trozos flotantes que después se convertirán en fragmentos de obra. Uno sospecha que en el taller-hogar de Gumier debe haber una exquisita bodega de deshechos, un arsenal de restos como el que tenían Antonio Berni y tantos otros artistas ligados, conscientemente o no, al arte *póvera*. Cortados, revestidos con esmalte colorido y reensamblados, esos pedacitos de cosas que trae la marea se transformaron artesanalmente en piezas toscamente figurativas, personajitos bastardos que encubren su herencia miserable sin llegar a ocultarla del todo. El propio Gumier, riéndose de sí mismo, define estas creaciones como producto de un imaginario "infanto-senil". Y desliza al pasar –y aquí vuelve a ser inevitable un detalle extra-artístico– que es la primera vez que la noche de la inauguración no sufre un ataque de nervios. Y entonces, volviendo al principio, uno agradece que el "mal del sauce" lo tenga recluido, a salvo podríamos decir, en una de las islas del Delta.

Sin título, 2005
© Foto: Gustavo Saiegh. Cortesía: Braga Menéndez Arte Contemporáneo

JOSÉ BECHARA

Curitiba (Brazil)
Casa Andrade Muricy

AGNALDO FARIAS

In an oblique way, José Bechara's career has always included the notion of violence. In a wider sense, the artist proves himself capable of confronting both the development

Área de Serviço, 2005

of such an energetic exhibition –an avalanche of domestic furniture diagonally traversing two rooms– and the noiseless collision that takes place at the most subtle dimensions of matter. Such proclivity to violence is evinced from the beginning, as the artist presents a series of canvasses –the kind commonly used for transporting goods on trucks, ragged canvasses, near the end of their useful life– as paintings.

Bought from truck drivers themselves, the canvasses must, however, be put through the artist's sieve, who endorses them as the kind of paintings in which the relevant traits are always its perforations, scratches and excoriations, the ravaging of a material that is unkindly exposed to sun, wind and rain, a material that contracts with cold and dilates with heat, constantly constrained by the strings that compress it, lacerating it to the point of ripping it up, forcing it to adopt the form of compact volumes; volumes that strain every corner of the canvass when the truck brakes or accelerates, going up and down or maneuvering, turning it into an elastic, enduring skin, as if it were a placenta that has to be emptied and refilled at the end of every trip.

Once this phase has ended, the next step consists in taking the canvasses to the artist's studio, where they will be put through the controlled precipitation of an oxidation process. Bechara's method lies in soaking many layers of steel fiber with different thickness so as to oxidize them. The violence of the water-air mixture is so intense that it is virtually possible to witness its attack on the steel fiber, which is dissolved and transformed into a powerfully abrasive agent. As a result, the hairy entanglement of steel is metamorphosed into a series of petrified, breakable, flimsy dark-brown blocks. Steel dissolves into dust, spots, an ecchymosis that will irreversibly destroy the texture of canvass. To the memory that the latter still preserved from its protective service we must now add the memory of a powdered material that was formerly underground.

Painting, explains Bechara, refuting those who believe in safe havens, does not take place on a white, pure field like the customary canvasses available at art supply stores. Now, if painting is the result of any action on a surface, then the truck driver's canvasses can be fairly seen as paintings. Moreover, painting, even without adding a single brushstroke –which, in the end, is nothing but a rhetorical gesture– takes place on every surface, whether it be a face, a stone, a building, the sky, or a barely glimpsed detail on the skin of a fruit, before or after biting into it, and the skin of animals– the cattle that grow up freely in the countryside, their skins scarred by the action of parasites and barbed fences.

It is possible to acknowledge an homology between such cruelty and the passiveness of domestic furniture. From painting to the objects, and then to installation, in a movement that marks a turning point in his investigation, Bechara now confronts those objects as if to reveal their violence, he releases them from their usual domesticity and finally points out that even the things we have for the safekeeping of our tranquility –places, shells, safe cells– are nothing but bodies that suffer from spasms, undertaking unexplainable passions whose effects we cannot certainly measure.

JOSÉ BECHARA

Curitiba (Brasil)
Casa Andrade Muricy

AGNALDO FARIAS

La trayectoria de José Bechara siempre ha incluido, aunque de modo oblicuo, la noción de violencia. En un sentido amplio, el artista es capaz de anular tanto el desencadenamiento de una energía semejante a la que encontramos en esta exposición –una avalancha de muebles domésticos que atraviesa diagonalmente dos salas– como el sordo entrechocar que tiene lugar en las dimensiones más sutiles de la materia. Esa proclividad a la violencia se trasparenta ya desde el inicio, donde el artista presenta como pintura las lonas usadas por los camiones para transportar mercaderías, lonas raídas, al final de su vida útil.

Compradas a los camioneros, las lonas siempre pasan por la criba del artista, quien las avala como pinturas en las que lo relevante son las perforaciones, rasgaduras, excoriaciones, el desgaste del material expuesto de modo inclemente al sol, al viento y a la lluvia, material que se contrae con el frío y se dilata con el calor, constantemente atravesado por cuerdas que lo comprimen, lacerándolo hasta el punto de rasgarlo, obligándolo a amoldarse al cuerpo de los volúmenes compactos y regulares que embalan las mercancías transportadas. Volúmenes que fuerzan a la lona por todos sus costados en el momento de las frenadas, de las aceleraciones, subidas, bajadas y curvas, transformándola en una cáscara elástica y resistente, como una placenta que al final de cada viaje será vaciada y rellenada una vez más.

Clausurada esa etapa, el paso siguiente consiste en llevar las lonas al taller para someterlas a la precipitación controlada de un proceso de oxidación. Su método consiste en disponer lechos de fibra de acero de diferentes espesores para luego mojarlas, logrando así su oxidación. La violencia del compuesto agua/aire es tan intensa que prácticamente se puede asistir a su ataque sobre la fibra de acero, que se disuelve mientras se convierte en un agente fuertemente abrasivo. El enmarañado capilar de hierro se irá metamorfoseando en bloques pétreos de color marrón oscuro, fibrosos y quebradizos. Se irá deshaciendo hasta volverse polvo, mancha, equimosis que destruirá irreversiblemente la textura de la lona. La memoria que ésta última conservaba de su servicio protector ahora se suma a la memoria del material pulverizado que un día estuvo dentro de la tierra.

La pintura, nos explica José Bechara refutando a quienes creen en refugios, no se da sobre un campo blanco e inmaculado como el tejido apto para la práctica pictórica, disponible en las tiendas de productos artísticos. Si la pintura es el resultado de una acción sobre una superficie, entonces la lona de los camioneros también lo es. Es más, la pintura, sin necesidad de añadir una sola pincelada –un gesto banalmente retórico– acontece en la superficie de las cosas, en los rostros, en las piedras, en los edificios, en el cielo, en el detalle entrevisto en la fruta antes y después de la dentellada, en la piel de los animales –del ganado que crece libre en el campo, por la acción de los parásitos y las cercas que provocan cicatrices.

Área de Servicio, 2005

Es posible por tanto reconocer una homología entre esa crueldad implacable y la pasividad del mobiliario doméstico. De la pintura al objeto y de éste a la instalación, en un paso sucesivo que señala un punto de inflexión en su investigación, José Bechara enfrenta ahora esos objetos como si revelara su violencia, los absuelve de la domesticidad a la que nos tienen acostumbrados y en última instancia señala que hasta esas pocas cosas que tenemos para salvaguardar nuestra tranquilidad –el lugar, la concha, el reducto seguro–, no son más que cuerpos que sufren espasmos, que son acometidos por pulsiones inexplicables cuyos efectos no conseguimos verificar con certeza.

Daumenkino

Düsseldorf
Kunsthalle Düsseldorf

UTA M. REINDL

Flipbooks –in German *Daumenkino*, which literally means "thumb movie show"– might well remind of secret drawings on the pages of boring school books, transforming equally boring lessons into a very private movie presentation. In the art context they are usually considered as artistic caprices or as artist books, but not very often as serious objects for an art show. That they can occupy a considerable exhibition space, has now been successfully proved by Ulrike Groos, the director of the Düsseldorfer Kunsthalle, by means of the first comprehensive exhibition of such particularly moving pictures.

In the largest space of the Kunsthalle these little booklets with drawings or photographs, to be set in motion with thumbs, are exposed within installations, under the heading of expanded *flipbooks*. **Volker Gerling** installs his little flip books on two tables with portraits or urban and private scenes, sometimes accompanied by hand-written comments. The photographer couple **Anna and Bernhard Blume** presents a psycho-drama as follow-up-scenes on a large-sized photo on the wall. And *The Family Mustermann* by the **French Miguel Rothschild**, which alludes to the fictitious name used for passport and savings bank dummies, is a wooden installation of architectural elements, including furniture and house fragments covered with flipbooks that ironically deconstruct the myth of the happy family.

GILBERT & GEORGE *Flip Book*

Most of the flipbooks are exhibited in a space with five tables on which the historical and frequently flipped through or valuable copies are presented in little showcases. 170 artists and filmmakers have contributed to this show. **William Kentridge** covered the pages of the 1933 "Curs Practic de Grammatica Catalana" with his drawings, transforming it into a lyrical reading. Many of the smaller flip books can be seen on minitiature DVD monitors –a brilliant idea of exhibition design. Thus surrealistic flip through scenes by **Pedro Almodóvar** show a little man crawling on a huge female bosom. **Roman Signer** is always amusing with his exciting explosions –and here the artist is standing behind a cloth that all of a sudden is blown into the air with a big bang. **Tony Oursler** lets a mouth talk in his flip through photo-images and **Tacita Dean** offers a romantic sun scene.

Large projections on screens covering the windows present the making of flipbooks, the moving pictures or images by unknown and well-known artists –among the latter we find, for example, **Keith Haring**. Showcases with many drawers to be opened by the visitor display an amazing range of flipbooks collections that belonged, for example, to **Pascal Fouché** (with "*Daumenkino*" about Popeye) or even Hitler (with an Activity Pack to make your own Mickey Mouse flip book). In the upper area of the Kunsthalle, primarily dedicated to artists' flipbooks, the presentations focus on the last decades. Like the cooperation of **Andy Warhol** and **Jack Smith** in the 60s. Or you can move through grids and lines in **Francois Morellet's** flipbook from the 70s and experience the performances by **Gilbert and George**. In a section that hosts works by more recent artists, **Jarg Geismar** shows his sublime moving lines on the rims of the pages. *Daumenkino* is a fascinating summer show with quite some good curatorial tricks –besides its rather intriguing catalogue and the sale of flipbooks. Right after the opening almost all of them, even the artists' books, had been sold.

Daumenkino

Düsseldorf
Kunsthalle Düsseldorf

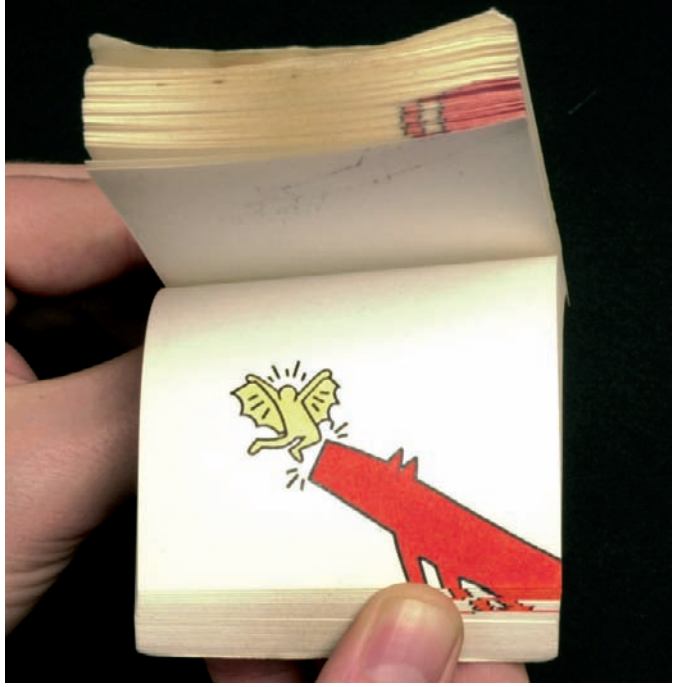
UTA M. REINDL

Los folioscopios –conocidos en alemán como *Daumenkino*, cuya traducción literal sería algo así como "cine para los pulgares"– nos recuerdan esos dibujos secretos en las páginas de los aburridos textos escolares, capaces de transformar unas clases igualmente tediosas en una sesión privada de cine. En el contexto artístico son considerados como caprichos de autor o como meros libros de artista y rara vez como objetos serios y dignos de ser convenientemente exhibidos. Sin embargo, el director de la Düseldorfer Kunsthalle, Ulrike Groos, ha demostrado que los folioscopios pueden ocupar perfectamente un espacio expositivo. Se trata, por otro lado, de la primera exposición integrada por este singular tipo de imágenes animadas.

En el espacio mayor de la Kunsthalle, los pequeños cuadernillos con dibujos o fotografías –que deben ponerse en movimiento con ayuda de los dedos– se exhiben dentro de instalaciones que incluyen rótulos con imágenes ampliadas de los folioscopios. **Volker Gerling** ha dispuesto en dos mesas sus pequeños *flip books* junto a retratos o imágenes de escenas urbanas o privadas, acompañadas en algunos casos de comentarios escritos a mano. La pareja de fotógrafos **Anna y Bernhard Blume** presenta un psicodrama en forma de fotonovela en gran formato. Por su parte, *La familia Mustermann*, obra del francés **Miguel Rothschild**, alude al nombre ficticio comúnmente utilizado en los pasaportes y cuentas de banco de juguete. Se trata de una instalación de madera con elementos arquitectónicos, fragmentos de mobiliario cubiertos de folioscopios que deconstruyen con ironía el mito de la familia feliz.

La mayor parte de las piezas se encuentra en un espacio con cinco mesas donde los folioscopios históricos o de gran valor –casi siempre muy usados– son exhibidos en vitrinas. Ciento setenta artistas y cineastas han aportado su *Daumenkino* para la exposición. **William Kentridge** recubrió con sus dibujos las páginas de un "Curs Practic de Grammatica Catalana", de 1933, transformando la lectura del libro en un acto lírico.

Muchos de los folioscopios más pequeños pueden ser vistos en diminutos monitores de DVD, una brillante idea curatorial. Así, las surrealistas imágenes de **Pedro Almodóvar** muestran a un hombre arrodillado que se mueve con dificultad sobre un enorme pecho femenino. **Roman Signer** resulta siempre divertido con sus excitantes explosiones y, aquí, el artista se encuentra detrás de un velo que repentinamente es arrastrado por el viento tras un gran estallido. En su folioscopio, **Tony Oursler** deja que una boca se exprese a través de fotografías mientras **Tacita Dean** ofrece un romántico crepúsculo. En grandes proyecciones sobre las pantallas que cubren las ventanas del Kunsthalle vemos el proceso de elaboración de los folioscopios, imágenes en movimiento creadas por artistas desconocidos o famosos –entre los cuales, por ejemplo, se encuentra **Keith Haring**–. Una serie de muebles con innumerables cajones que deben ser abiertos por el visitante, atesoran una asombrosa cantidad de folioscopios pertenecientes, por ejemplo, a **Pascal Fouché** (con *flip books* de Popeye) o incluso a Hitler (con un pack de "haga su propio folioscopio de Micky Mouse"). En el nivel superior del museo, dedicado sobre todo a las piezas elaboradas por artistas, la exposición está centrada en folioscopios de las últimas décadas como la colaboración entre **Andy Warhol** y **Jack Smith** en los años 60, o bien es posible moverse entre cuadrículas y líneas en una pieza de **Francois Morellet** realizada en los 70 y apreciar las performances de **Gilbert y George**. En la sección dedicada a los folioscopios más recientes, **Jarg Geismar** exhibe sus sublimes líneas en movimiento sobre los márgenes de las páginas. *Daumenkino* es una fascinante muestra de verano con unos cuantos buenos trucos curatoriales, además de un curioso catálogo y la venta de los folioscopios. Casi todas las piezas, incluso los libros de artista, fueron vendidas poco después de la inauguración.



KEITH HARING Folioscopio fechado en 1984

Populism

Frankfurt also in: Vilnius, Oslo, Amsterdam
Frankfurter Kunstverein

UTA M. REINDL

"Populism" undoubtedly is a topical and at the same time a complex issue in times of globalism. Populist movements today may adopt right or left-wing connotations, and forms of any everyday mass culture. An exhibition focussing on this political and cultural phenomenon has been launched this spring by the Nordic Institute for Contemporary Art (NIFCA) in collaboration with venues in Vilnius, in Oslo, Amsterdam and Frankfurt on the river Main. About 40 artists contributed to this Northern European event –60 percent of it was produced especially for the show. With some exceptions, all venues show pieces by all participating artists and the presentation of the German venue at the Frankfurter Kunstverein in some way seems to visualize the central trait of populism as a phenomenon that refuses to be precisely defined.

Before getting into the show in Frankfurt the revealing installation *Number of visitors* by **Superflex** (a group founded in 1993), a digital display counting the visitors, represents the populistic trend in art institutions to measure the quality of art shows by the number of visitors. The capitalistic notion of populism is captured quite well in the video *Manager 02*", made by **Julika Rudelius** (1968) for the show. It consists of a series of soliloquies by males from the business world exposing the relativity of truth, reflecting upon apparently everyday questions about money and power, money and love, about insufficient education policy and the jobless who get money not doing anything. These are quite some stereotypical and pseudo-democratic truths of the industrial world.

Cynical images about the art world are evoked by **Matthieu Laurette** (1970) which actually criticizes the fusion of the art and glamour worlds –another variation of commercial populism– in video, photography and a series of posters of a convention of look-alikes or impersonators of VIPs posing in front the art pieces (*Déjà vu: The second International Look-alike Convention at Castello di Rivoli October 10*). Comparable scenes of art celebrities celebrating themselves and the notion of mass media power could be seen in **Sarah Morris**` film "Los Angeles" which, however, gets caught in its own trap: it somehow reminds of soft lounge video clips. And **Juan Pérez Agirregoikoa** (1963), in his water colour drawings *Aznar*, visualizes the well-known right-wing populist gestures of the former Spanish Prime Minister, whereas the artist's appealing poster *El capitalismo es fabuloso* written in gothic letters makes cynical references. On the other hand, political populism on recent issues has been tested out by **Jakob Salomon Boeskov** (1973) as he, together with the journalist Mads Brügger, had travelled to the republican election meetings in the USA before the last presidential elections. Thus these two fake Republicans on their fake campaign "Danes for Bush" manage to make an authentic Republican politician confide them in front of the video camera: "We wonna be the good guys" and "The only purpose of war is to kill people". Unfortunately some audio-visual pieces in the show get practically lost acoustically and visually due to the proximity of neighbouring works. Thus the attempt to understand the dialog of the video presentation in *Awakening* by Erik van Lieshout (1968), which deals with the political situation in the Netherlands after the murder of Theo van Gogh, simply fails due to the roaring *Samby Camera*, the large-sized video scenes on mass events in Rio, by **Mauricio de Mello Dias** (1964) and **Walter Stephen Riedweg** (1955) exhibited in the next room.

But, no doubt, this show is necessary and covers a wide range of issues. Thus you may only hope that exactly those people who encourage populism go look at it as well. Otherwise the sublime wall painting by **Petra Mrzyk** (1973) and **Jean-François Moriceau** (1974) applies to it –a bearded person wearing sunglasses, dressed in black, the word "curating" written on the back of his t-shirt; he is addressing an audience made up of people that looks just like him… www.populism2005.com

MATTHIEU LAURETTE *Moneyback Life ! Mobile Information for Moneyback Products (version #2)*, 2001. Courtesy Deweer Art Gallery, Otegem, Belgium

Populismo

Franksfurter Kunstverein, Frankfurt
Vilnius, Oslo y Amsterdam

UTA M. REINDL

El populismo es sin duda un tópico y a la vez un asunto complejo en tiempos de globalización. Hoy en día los movimientos populistas pueden tener connotaciones de derecha o de izquierda y adoptar formas cercanas a la cultura de masas. Una exposición centrada en este fenómeno político y cultural ha sido inaugurada esta primavera por el Instituto Nórdico de Arte Contemporáneo (NIFCA) en colaboración con las sedes de Vilnius, Oslo, Ámsterdam y Frankfurt. Cerca de 40 artistas contribuyeron a este evento del Norte de Europa y el 60 % de las piezas fue creado exclusivamente para la muestra. Salvo algunas excepciones todas las sedes exhiben obras de cada uno de los artistas participantes y la sección alemana de la muestra, en el Frankfturter Kunstverein, en cierto modo parece captar el rasgo esencial del populismo como un fenómeno que se resiste a ser definido con precisión.

Antes de acceder a la muestra de Frankfurt encontramos la reveladora instalación *Number of visitors*, de **Superflex** (colectivo fundado en 1993), un contador digital de personas que representa la tendencia populista de las instituciones artísticas a la hora de medir la calidad de las exposiciones por la cantidad de visitantes. El concepto capitalista de populismo queda perfectamente capturado en el vídeo *Manager 02* realizado por **Julika Rudelius** (1968) para la muestra. Se trata de una serie de soliloquios interpretados por hombres provenientes del mundo de los negocios, palabras que demuestran la relatividad de la verdad a través de reflexiones sobre cuestiones aparentemente triviales como el dinero y el poder o el dinero y el amor, o sobre las deficientes políticas educativas y los desempleados que consiguen dinero sin hacer nada. Verdades estereotípicas y pseudo-democráticas del mundo industrializado.

Por otro lado, cínicas imágenes sobre el mundo del arte son evocadas por **Matthieu Laurette** (1970), quien en realidad critica la fusión entre el mundo del glamour y el arte –otra variación comercial del populismo– a través de un vídeo, fotografías y una serie de pósteres de una convención de sosías o de impostores de VIPS que posan frente a piezas de arte (*Déjà vu: Segunda Convención Internacional de Sosías en el Castello di Rivoli, 10 de Octubre)*. Escenas comparables de celebridades del arte en plena celebración de sí mismos y el concepto de poder mediático podrían apreciarse en la película de **Sarah Morris**, *Los Ángeles*, una pieza que, a pesar de todo, cae en su propia trampa al evocar en cierto modo los vídeo clips de música ligera. **Juan Pérez Agirregoikoa** (1963) refleja en su serie de acuarelas titulada *Aznar* los conocidos gestos populistas del ex presidente del gobierno español, mientras que su atractivo

MARC BIJL *The party is over*, 2003
Colección Privada, Amsterdam. Cortesia: Upstream Gallery Amsterdam

póster con la inscripción *El capitalismo es fabuloso* en letras góticas funciona como una referencia bastante cínica. Por su parte, **Jakob Salomon Boeskov** (1973) ha indagado en el populismo político reciente tras haber viajado, junto al periodista Mads Brügger, a los mítines del Partido Republicano antes de las elecciones presidenciales del año pasado. Así, estos dos falsos republicanos en su falsa campaña "Daneses con Bush" logran ganarse la confianza de algunos partidarios reales y hacerlos hablar frente a la cámara en las obras *We wanna be good guys* (*Queremos ser buenos chicos*) y *The Only Purpose of War is to Kill People* (*El único propósito de la guerra es matar gente*). Por desgracia algunas de las piezas audiovisuales de la muestra se ven interrumpidas acústica y visualmente por la proximidad de otras obras colindantes, de modo que el intento de comprender el diálogo del vídeo *Awakening* (*Despertar*), de Erik van Lieshout (1968) –que gira en torno a la situación política holandesa tras el asesinato de Theo van Gogh– sencillamente fracasa debido a la ruidosa obra *Samby Camera*, una serie de secuencias de vídeo en gran formato sobre los eventos de masas en Río de Janeiro, obra de **Mauricio de Mello Dias** (1964) y **Walter Stephen Riedweg** (1955) situada en la sala contigua.

Sin embargo, no cabe duda de que ésta es una muestra indispensable que abarca un amplio espectro de temas, así que sólo cabe esperar que la gente que fomenta el populismo también acuda a verla. En todo caso la sublime pintura de **Petra Mrzyk** (1973) y **Jean-François Moriceau** (1974) es una petición abierta: un hombre de barba con gafas oscuras, vestido de negro, y con la palabra "curating" ("curando") escrita en la parte trasera de su camiseta, se dirige a un público compuesto de personas iguales a él... www.populism2005.com

Candice Breitz, Alain Seichas, Katharina Grosse

Paris
Palais de Tokyo

JOANA NEVES

What is disturbing about the Palais de Tokyo is that, unlike other museums or art centres, one does not feel "protected" from the outside world and taken into a temple where contemporary art is nurtured with security rules, quietness and sometimes with a view on a great garden or city landscape. Here, the whole space is filled with information, noise, cool design and trendy restaurants. It is immediately appealing because it shows you what you look first in museum shops out of childish fatigue: stupid gadgets, colourful notebooks, expensive food. Nevertheless, it is not different from other museums, it has the same structure, the same shops, the same purpose and the same educational program. What really changes is the urban philosophy, the overstated work-in-progress architecture, the explicit option for street culture. It is a "young" institution, with the same twists of the skateboard mentality as the "old" museums with their idiosyncrasies – big clean white walls, impossible-to-sit-there benches, noise-free rooms, clear borders, old fashion uniforms.

KATHARINA GROSSE *Constructions à cru*. General view. © Florian Kleinefenn

The work-in-progress is not progressing and the unfinished architecture is there to stay as well as the side projects such as mural painting and poster challenges. This urban culture, its loudness set aside, leads into the space where the art works are –because there are some!– in a very communicational way. If you stay too long reading the information before buying your ticket, you are politely asked if you need any help; you tend to read the information about the artist and the exhibition before you actually see it; the artist himself (on a plasma screen) talks about his project before you experience it – the skateboard generation belongs to the era of internet, media and information and not to the one of delayed pleasure.

The Berlin-based south African artist **Candice Breitz**, born in Johannesburg in 1972, was invited to show several works, amongst them one of her TV cut up inspired works, (conceived in the ArtPace Foundation in Dallas). A room with empty furniture and artificial light (filtered by the yellow windows or coming from house lamps) is invaded by TV monitors with scenes, endlessly repeated, taken from the TV series Dallas. Each monitor is dedicated to one character only, the most poignant ones. J.R. Ewing repeatedly affirms "this is not my son" while another character asks "what about love?" Repetition is often used for its capacity of erasing the deepest meaning out of gestures or words. But the twisted soundtrack reveals the vacuity of a technical skill more than the monstrous divinatory prediction of Gysin or Burrough's cut-ups. What seemed appropriate in Texas, as a site-specific superimposition of both real and fictional space looses its wittiness in the open space of the Palais de Tokyo.

Alain Seichas presents the "suite" of "Jurassic Pork I", the sensual saga of an adventurer, Siegfried, looking for Artémiss (Art + Miss + the Greek goddess) in a foggy "cave" where the spectator reads the story on the walls with a flashlight enjoys the sketches and appreciates the enormous grotesque sculptures.

Finally, **Katharina Grosse** explores the space with her boundless chromatic painting on the walls and floors as well as some strategically placed canvases, finally able to present a project with such a magnitude in an institution. This cover-up painting started in her own house, where she decided to paint everything (the bed, the books, the CD's) leaving some unpainted spots so as to leave a trace of what lies underneath.

Candice Breitz, Alain Seichas, Katharina Grosse

París
Palais de Tokyo

JOANA NEVES

Lo perturbador del Palais de Tokyo es que, a diferencia de otros museos o centros de arte, uno no se siente "protegido" del mundo exterior dentro de un templo donde el arte contemporáneo es cuidado con esmero entre una infinidad de normas de seguridad y silencio apenas mitigadas por las vistas a un gran jardín o al paisaje urbano. Aquí todo el espacio está lleno de información, ruido, diseño frío y restaurantes de moda. El lugar resulta francamente atractivo porque te pone en bandeja lo primero que uno busca en las tiendas de los museos cuando intenta escapar a la fatiga infantil: accesorios inútiles, cuadernos coloridos, comida cara. A pesar de ello, el Palais de Tokyo no es muy distinto de otros museos: tiene la misma estructura, las mismas tiendas, los mismos objetivos e idénticos programas educativos. Lo que realmente cambia es la filosofía urbanística, la ampulosa obra de arquitectura *in-progress*, la explícita opción por la cultura callejera. Se trata de una institución "joven", con unos giros de mentalidad de monopatín que paradójicamente, en nada se distinguen de los "viejos" museos con sus idiosincrasias –los inmaculados muros, los bancos donde es imposible sentarse, los cuartos insonorizados, los límites bien demarcados y los uniformes anticuados.

La obra "en progreso" no progresa y la arquitectura inconclusa está allí para quedarse tanto como los proyectos accesorios –pinturas murales y pósteres–. Esta cultura urbana, una vez superada su estridencia, conduce al espacio que alberga las obras de arte –¡pues en efecto hay algunas!– de un modo que podríamos calificar de *comunicacional*. Si te quedas demasiado tiempo leyendo la información antes de comprar la entrada, se te pregunta con toda la amabilidad del caso si necesitas ayuda; uno se ve impelido a leer la información sobre el artista y la exposición antes que enfrentarse a las obras directamente; el propio artista habla de su proyecto en una pantalla de plasma antes de que uno entre en contacto con éste –la generación del monopatín pertenece a la era de internet, los medios y la información, antes que a la generación de los placeres postergados.

La artista Surafricana radicada en Berlín, **Candice Breitz** (Johannesburgo, 1972) fue invitada a exhibir varias de sus obras, entre las cuales hallamos una de sus piezas inspiradas en fragmentos de la TV (realizada en la ArtPace Foundation de Dallas): una sala con muebles vacíos y luz artificial (filtrada por las ventanas amarillas o proveniente de lámparas domésticas) plagada de monitores de televisión que emiten escenas de la serie *Dallas*, repetidas incesantemente. Cada monitor está dedicado exclusivamente a un solo personaje principal. J.R. Eming afirma una y otra vez: "este no es mi hijo", mientras que otro personaje pregunta "¿Y qué hay del amor?". La repetición es usada habitualmente por su capacidad de anular hasta el más profundo significado de los gestos o las palabras, pero aquí el bucle sonoro revela la vacuidad de un recurso técnico antes que la monstruosa premonición de los *cut-ups* de Gysin o Burroughs. Todo ello, que parecería apropiado en Texas, como superposición tanto del espacio real como del ficticio, llevado a cabo en un lugar específico pierde agudeza en la arquitectura abierta del Palais de Tokyo.

CANDICE BREITZ *All Cut Up.* Videoinstalación. © Daniel Moulinet

Alain Seichas presenta su suite *Jurassic Pork I*, la saga sensual de un aventurero llamado Siegfried que va en busca de Artémiss[1] adentrándose en una tenebrosa caverna donde el espectador lee la historia sobre los muros con ayuda de una linterna mientras disfruta de los dibujos y aprecia las enormes y grotescas esculturas.

Finalmente, **Katharina Grosse** explora el espacio con su torrencial cromatismo pictórico aplicado a los muros y suelos, así como en algunos lienzos estratégicamente dispuestos. Finalmente la artista ha conseguido realizar un proyecto de esta magnitud en una institución. Este tipo de pintura empezó en su propia casa, donde Grosse decidió pintarlo todo (la cama, los libros, los CD´s) y dejar sólo algunos puntos libres como huellas de lo que se oculta bajo el color.

1. Se trata de un juego de palabras que alude tanto a la diosa griega como a la expresión "arte perdido". (N del T).

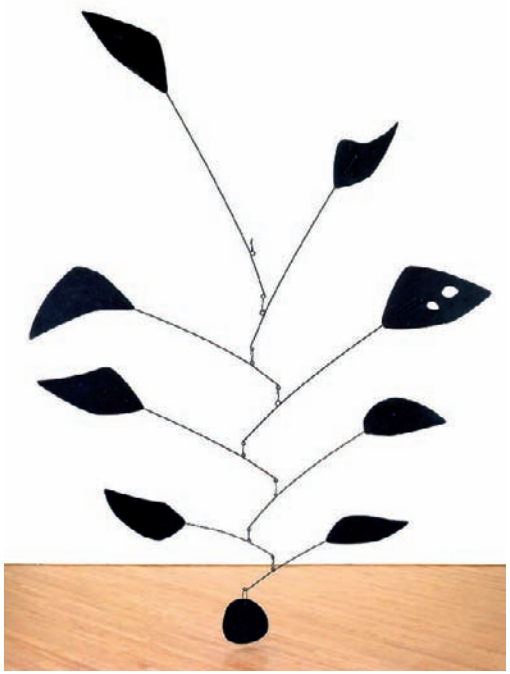
Berardo Collection

Lisboa
Centro Cultural de Belem

JOANA NEVES

In the Berardo Collection website, Joe Berardo, the most important private collector in Portugal, states: “In a way, the collector searches and brings together works of art that others would like to find and gather. Most of the time without knowing it, the collector turns other people’s dreams into reality. It is the relationship between one’s dreams and those of others that determines the destiny of any collection and ensures its place in the community”.

The Berardo Collection –important enough to have a small contemporary art museum built in Sintra– is partly deposited in the Centro Cultural de Belém (CCB) in the city of Lisbon. The awareness of the implicit communitarian purpose of such a collection (providing an almost risk free and neutral body of excellent works) is consequently in need of a specific curatorial twist and is thus able to sustain it with major artworks of the XXth century (which is the time range of the collection). For the curator, the Berardo Collection is somewhat protean –to the extension only of its well behaved quality. Furthermore, the CCB periodically promotes a show concentrating on the Berardo collection it houses. Following this tradition, the CCB director, Delfim Sardo, decided to present the conceptual line of work for the CCB for the next couple of years –*Construct* / *Disconstruct* / *Inhabit*– with this robust Berardo Collection exhibition bearing the same title and opened to the public until the end of the year 2005. *Construct* / *Disconstruct* / *Inhabit* manages to present the theme in a clear, didactic manner while subterraneously suggesting a strong conceptual perspective. The show starts with the constructivists, bringing a saturated bi-dimensional sense of space and turns towards American minimalism of the 60’s / 70’s through the 20’s abstractionists.



A work by **ALEXANDER CALDER** from Berardo Collection

This line of thought is supported by **Dan Flavin’s** *Monument to Tatlin*. The spectator evolves in a convincing and continuous reshaping of space. Delfim Sardo’s proposal, somewhat low-key in its sobriety, offers local glimpses on Portuguese art (he previously curated an exhibition of the artist now representing Portugal in the next Venice Biennial, **Helena Almeida** and also **João Louro**, who is included in Maria de Corral’s choice of artists for the Italian Pavilion). In the show, Helena Almeida’s set of photographs is followed by a **Lucio Fontana** torn canvas, who was a big influence for Almeida at a turning point of her career, the *Inhabited Canvases* period. An Ad Reinhardt work is placed next to **Fernando Calhau**, an artist with whom Sardo also worked very closely before his death in 2001, and who matured the idiosyncrasies of both Pop and minimalism –while identifying much more with the latter.

The main purpose of the exhibition, which is presenting a conceptual range of curatorial research, the idea of space, architecture and landscape is proposed throughout the whole exhibition with sculpture, photography, installation and painting. But the didactic battle Sardo won is unquestionably the presentation of painting as a relation between vision and real, flexible, disconstructable space. Sardo boldly relates a conceptual male artist such as **Buren** to optical women painters such as **Bridget Riley** or the meditation-addict **Agnes Martin**. A **Larry Bell** sculpture concentrates this idea: a geometrical shape made out of one-may mirrored glass, evolving into transparency, giving and taking out for the spectator his own space and place in the museum.

Construct / *Disconstruct* / *Inhabit* shook the kaleidoscope once again, bringing to this flexible collection an important task for the CCB –a big institutional arts centre– to achieve: simultaneously developing a didactic and singular approach to XXth century art without giving in to sensationalism.

Colección Berardo

Lisboa
Centro Cultural de Belem

JOANA NEVES

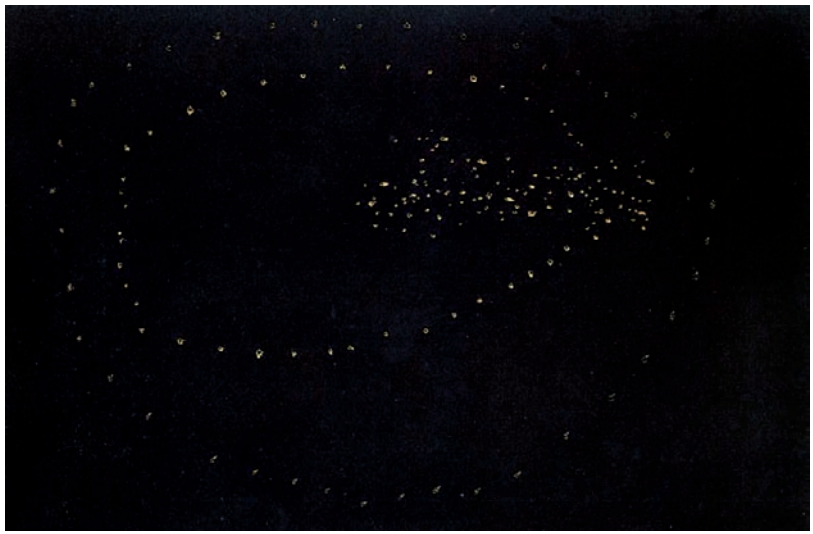
En el website de la Colección Berardo, Joe Berardo, el coleccionista privado más importante de Portugal, escribe: "En cierto modo, el coleccionista busca y reune una serie de obras que a otros les gustaría encontrar y reunir. Casi siempre, sin saberlo, el coleccionista convierte en realidad los sueños de los demás. Es la relación entre los sueños propios y los ajenos lo que determina el destino de cualquier colección y asegura su lugar en la comunidad".

El Centro Cultural de Belem de Lisboa alberga una parte de la Colección Berardo (una colección lo bastante importante como para tener un pequeño museo de arte contemporáneo en Sintra). La existencia de una intención comunitaria implícita en la colección (que ofrece un conjunto poco arriesgado y neutro de excelentes obras) obliga consecuentemente a un giro curatorial específico capaz de sostener la muestra con obras maestras del siglo XX (época en la que se centra la colección). Para el curador de la exposición, la Colección Berardo es, en cierto modo proteica, al menos hasta donde lo permiten su ductilidad y calidad, así que no es extraño que el CCB periódicamente organice exposiciones con la parte de la colección que alberga. Siguiendo esta tradición, el director del Centro, Delfim Sardo, decidió presentar la línea de trabajo conceptual para los próximos dos años bajo el título *Construct/Disconstruct/Inhabit* (Construir/deconstruir/habitar), inaugurada con esta robusta exposición de la Colección Berardo bajo el mismo nombre y abierta al público hasta finales de 2005. *Construct /Disconstruct /Inhabit* logra presentar el tema de un modo claro y didáctico sin dejar de sugerir subrepticiamente una perspectiva fuertemente conceptual. La muestra empieza con los constructivistas, provocando una saturación bidimensional del espacio, y da un giro hacia los minimalistas americanos de los 60 y 70, pasando por el arte abstracto de los años 20.

Dicha línea conceptual viene avalada por el *Monumento a Tatlin*, de **Dan Flavin**. El espectador avanza en una convincente y continua reconfiguración del espacio. La propuesta de Delfim Sardo, cuya sobriedad otorga a la muestra cierto tono menor, incluye algunas referencias al arte portugués (Sardo había curado una exposición de la representante portuguesa en la Bienal de Venecia, **Helena Almeida**, y otra de **João Louro**, incluido en la selección de María del Corral para el Pabellón Italiano). En la exposición, una serie de fotografías de Helena Almeida viene sucedida por un lienzo roto de **Lucio Fontana**, quien ejerció una gran influencia en los comienzos de la carrera de la artista portuguesa, el período de los *Lienzos Habitados*. Una obra de **Ad Reinhardt** ha sido ubicada junto a una pieza de **Fernando Calhau**, artista con quien Sardo trabajó de cerca antes de la muerte del primero en 2001 y quien consiguió madurar las idiosincrasias tanto del Pop como del minimalismo, si bien Calhau se identificaba mucho más con éste último.

El objetivo principal de la exposición, que consiste en presentar una gama conceptual de investigación curatorial, así como las ideas de espacio, arquitectura y paisaje están representadas a través de esculturas, fotografías, instalaciones y pinturas. Pero la lucha didáctica que el comisario sin duda ha ganado es la de presentar la pintura como una relación entre la visión y el espacio concebido como algo real, flexible y deconstruible. Sardo relaciona con brillantez a un artista conceptual masculino como **Buren** con artistas visuales como **Bridget Riley** o con la adicta a la meditación **Agnes Martin**. La escultura de **Larry Bell** sintetiza esta idea: una forma geométrica realizada en cristal semireflectante que tiende a la transparencia, una figura que ofrece y a la vez despoja al espectador de su propio espacio y lugar en el museo.

Construct/Disconstruct/Inhabit dio un giro caleidoscópico al obligar al CCB –un gran centro de arte institucional– a cumplir con una importante tarea a partir de una colección tan flexible: propiciar un acercamiento singular y didáctico al arte del siglo XX sin caer en el sensacionalismo.



LUCIO FONTANA *Concetto Spaziale*, 1958. Colecção Berardo – Sintra Museu de Arte Moderna

FRANCYS ALŸS

Walking Distance from the Studio

Barcelona
MACBA

Street Tempos, True Spectators

ROSA PERA

"As long as I'm walking I'm not choosing..."

Deciding to take a walk and not being forced to choose anything, with nothing to lose, do, ask, interfere, nor change...such is the attitude behind Francis Alÿs' walks and most probably behind every wanderer's steps. That's what the artist tells us in *Untitled–As Long As I Am Walking* (1999), one of the pieces that greet the visitors to his exhibition held at the MACBA. His actions, which take place in Mexico City's public urban space, reject intervention. According to the artist, "the initial concept of a project is often formed when I'm walking. As an artist, my situation is just the same as that of any person walking by. I constantly try to be located in a moving place. My work is a series of notes and guides. The invention of language is intimately linked to the invention of the city."

Densely populated, Mexico City is one of the biggest cities in the world. And it is precisely on the streets that one can feel the city's pulse. In order to follow the city's rhythm, Alÿs has decided to doggedly go over its skin's accidents, exploring every single urban pore with his gaze, collecting episodes or rather, what remains of them and their protagonists. Days go by on the streets, one after the other. Experiencing their tempo requires becoming a part of them, just as the street dogs in *Sleepers* (1999-2004), the tramps in *Beggars* (2002-2004) or the trash that deposits under the hurried, indifferent crowd's steps in *República de Honduras* (1995) do. They all circulate, randomly wandering about because people have stopped caring about them, violently manifest and invisible at the same time, to the point of becoming an indelible part of the street's magma.

Wind-beaten, a plastic bottle goes randomly up and down without a predictable end: a piece of trash, an improvised toy that eventually turns into the cause of an accident in front of which the real spectator is indifferent (*If You Are a Real Spectator, What You Are Really Doing is Waiting For the Accident to Happen*, 1997); the street tempo inexorably keeps passing by. Undeniable evidences are captured from reality by Alÿs' camera and then shown close-up. His procedure consists of recording, in real time, twelve hours of quotidian flow in the Zócalo–right under the huge pole that holds the Mexican flag (*Zócalo, 22 de mayo de 1999*), or recording how the artist pushes a big ice cube across the urban pavement until it melts away, disappearing into an almost invisible puddle. There is no way back. Or is there? The question poses itself right after we see the double projection offered by Alÿs in *Re-Enactments* (2001), real register and re-recorded in collaboration with the police, that recreates an episode performed by Alÿs himself in which he walked the streets carrying a gun among a group of indifferent pedestrians.

"With or against the streams, I don't know any longer what direction am I rowing to. From behind or from the front side..." The cadence continues its interminable game: to the rhythm of a ranchera, circling around an always insufficient number of seats in which one must sit every time the blind musicians stop playing (*Cantos Patrióticos*, 1998-1999).

Subtle irony from the museum for all those true spectators of the city's tempo.

Zocalo, May 20 1999. Courtesy Lisson Gallery and the artist.

FRANCYS ALŸS

A pie desde el estudio

Barcelona
MACBA

Tempos callejeros, espectadores verdaderos

ROSA PERA

"As long as I'm walking I'm not choosing…"

Tomar la decisión de caminar y no tener que elegir nada, ni nada que perder, ni nada que hacer, ni preguntar, ni interferir, ni cambiar… Es la actitud que hay tras los paseos de **Francis Alÿs** y con toda probabilidad tras los pasos de todo vagabundo. Así nos lo advierte el artista en una de las piezas que nos dan la bienvenida a su exposición en el MACBA *Untitled –As Long As I Am Walking–* (1999). Las suyas son acciones desmarcadas de la intervención que transcurren en el espacio público urbano de Ciudad de México. Como señala el propio artista: "Con frecuencia el concepto inicial de un proyecto se concreta mientras camino. Como artista, mi posición es igual a la de un transeúnte, intento constantemente situarme en un entorno que se mueve. Mi trabajo es una serie de apuntes y guías. La invención del lenguaje va de la mano con la invención de la ciudad"

Densamente habitada, México D.F. es una de las ciudades más populosas del mundo. Y es precisamente en las calles donde uno puede tomarle el pulso a la ciudad. Para circular al ritmo de sus latidos, Alÿs opta por recorrer insistentemente los accidentes de su epidermis, explorar cada poro urbano con la mirada y recolectar episodios, o más bien lo que queda de ellos y de sus protagonistas. Uno tras otro, los días transcurren sobre el asfalto. Experimentar su *tempo* implica formar parte de él, como los perros callejeros *Sleepers (*1999-2004*)*, los vagabundos *Beggars* (2002-2004) o los desechos que quedan depositados al paso de una muchedumbre apresurada e indiferente, *República de Honduras* (1995). Todos circulan deambulando a su suerte desde que alguien dejó de reparar en ellos, violentamente evidentes e invisibles a un tiempo, hasta convertirse en materia indisociable del magma constitutivo de la calle.

Impulsada por el viento, una botella de plástico va dando tumbos azarosamente de un lado a otro, sin rumbo predecible: desperdicio, objeto de juego improvisado, finalmente causa de un accidente frente al cual el *verdadero* espectador permanece impasible (*If You Are a Real Spectator, What You Are Really Doing is Waiting For the Accident to Happen*, 1997); el *tempo*

Fairy Tales, 1994. © Francis Alÿs

callejero sigue transcurriendo, inexorable. Pruebas irrefutables son capturadas de la realidad por el objetivo de Alÿs y puestas en primer plano. Su procedimiento: grabar a tiempo real doce horas del devenir cotidiano en el Zócalo a la sombra gigante del mástil de la bandera mejicana allí instalada (*Zócalo, 22 de mayo de 1999*), o registrar cómo se funde un gran bloque de hielo que el artista va empujando por el pavimento urbano hasta que desaparece en un charco casi imperceptible. No hay marcha atrás. ¿O si la hay? La pregunta surge inmediatamente tras ver la doble proyección que nos ofrece Alÿs en *Re-Enactments* (2001), registro real y regrabado posteriormente con el beneplácito y colaboración de la policía, del episodio protagonizado por el propio Alys transitando por la ciudad empuñando un arma ante la indiferencia de los transeúntes.

"Con y contra la corriente ya no sabes a dónde remas, por detrás o por delante, por delante o por detrás"… La cadencia continúa sin fin, en un juego interminable: a ritmo de ranchera, dando vueltas alrededor de los siempre insuficientes asientos en donde instalarse a cada pausa de una banda de músicos ciegos (*Cantos Patrióticos*, 1998-1999).

Fina ironía desde el museo para *verdaderos* espectadores del *tempo* de la ciudad.

FERNANDO BRYCE

Barcelona
Fundació Tàpies

LUIS FRANCISCO PÉREZ

This may not be the first chance we've had to see Peruvian artist Fernando Bryce's (Lima, 1965) work in Spain, since five years ago he took part in the collective show *El poder de narrar* (*The Power of Narrating*) curated by Kevin Power for the EACC in Castellón, but this present exhibition (curated by Helena Tatay) is, given its density and quality, an exceptional occasion to confirm the singular nature of a work that, despite its apparent visual and perceptual legibility, hides one of the most complex aesthetical (and, moreover, ideological) discourses that is nowadays being developed and exhibited, at least within the unstable limits of image conceived as a representation of the world, which in Bryce's case would be a *frozen* representation of historical past (remote or near), although we could also define Bryce's aesthetical concern as a search and selection of certain gestures of History that will be subsequently reproduced in an impulse that, in philosophical terms, could be described as a sample of "historical materialism." But, first of all, we must review Bryce's history.

The Spanish War, 2003. Burger Collection. © Fernando Bryce

In 1997 Fernando Bryce abandoned painting so as to devote himself to something that both the artist himself and his usual reviewers have defined as a "method of mimetic analysis," which in his case is equivalent to copying images and documents taken from the Instituto Iberoamericano in Berlin, where Bryce lives.

In the current exhibition we found complete series (Walter Benjamin, Guatemala 54, Mexico, Trotsky), as well as parts of other ones (some of these series are made up of more than 200 drawings) such as *Visión de la pintura occidental*, *South of the Border*, *Cuba*, *The Spanish Revolution*, *The Spanish War*, *Revolución…*

Perhaps mistakenly, the exhibition reminded me of one of Borges' brutal, magnificent masterpieces: *Pierre Menard, author of the Quixote*. Just like the Borges' obscure French writer (who copied Don Quixote), Bryce's task is at least as impossible as he endeavors to copy all those images that were once in the front pages of newspapers and magazines but then swept away by the wind of history, the same wind that pushes Benjamin's Angelus Novus to the future.

Just like the lucid, tragic Borgesian character, Bryce is aware that no "method of mimetic analysis" can seize the virginal innocence (or the brutality) of any foundational moment. Every mimetic reconstruction –and in this case of selection, which is essentially an ideological act, from the historical substance of History– incorporates a complexity that makes the copy better than the original. Menard's Quixote is intellectually richer and profounder than Cervantes', and the news reproduced by Bryce come from the depth of history carrying an interpretative density that makes them more interesting now than in the time those facts actually took place, for in both experiments –Menard/Bryce– the time provides the impostors an excellent chance to know that historical truth has nothing to do with facts but with judgments, which refutes the interpretation of Cervantes' epigones of an idea stated in Quixote's ninth chapter: "the truth, whose mother is history…"

This superb exhibition –which I think is the best this season in Barcelona– permits us to think about and analyze our place in this world and our spatial locus in history, while the mean and smart ambiguity of Bryce's work gives us a chance to probe not reality itself but the historical origin of our intimate and ontological reality.

FERNANDO BRYCE

Barcelona
Fundació Tàpies

LUIS FRANCISCO PÉREZ

Si bien no es esta ocasión la primera oportunidad que tenemos de ver en España la obra del peruano **Fernando Bryce** (Lima, 1965), pues hace unos cinco años figuraba en la muestra colectiva *El poder de narrar*, comisariada por Kevin Power para el EACC de Castellón, sí es cierto que la actual muestra de Bryce (comisariada por Helena Tatay) es, por densidad y calidad de lo mostrado, una ocasión excepcional para comprobar la singular cualidad de un trabajo que, pese a su aparente facilidad visual y receptiva, esconde uno de los discursos estéticos (y no únicamente, diríamos igualmente *ideológicos*) más complejos de los que ahora mismo se desarrollan y exponen, al menos de aquellos que están dentro de los nada seguros límites de la imagen como representación del mundo, que en el caso concreto de Bryce sería la representación *congelada* del pasado histórico (lejano o cercano), o también, si se quiere, podríamos definir la preocupación estética de Bryce como la búsqueda y selección de determinados gestos de la Historia para su posterior reproducción en un impulso que, en términos filosóficos, argumentaríamos como de "materialismo histórico". Pero antes hagamos un poco de historia.

México, 2002. Colección privada, Nueva York. © Fernando Bryce

A partir de 1997 Fernando Bryce deja la práctica de la pintura para *entregarse* (el verbo es intencionado) a lo que tanto el propio artista como comentaristas de su obra definen como "el método del análisis mimético", que aplicado a su obra sería el copiado a tinta china de imágenes y documentos extraídos del Instituto Iberoamericano de Berlín, lugar de residencia de Bryce. En la exposición se pueden ver series enteras (*Walter Benjamin, Guatemala 54, México, Trotsky*), así como partes (algunas series constan de más 200 dibujos) de otras, *Visión de la pintura occidental, South of the Border, Cuba, The Spanish Revolution, The Spanish War, Revolución...*

Quien esto escribe al leer la expresión "el método del análisis mimético", y mientras contemplaba la obra *in situ*, pensó (quizá equivocadamente) en una de las magníficas y brutales *master lessons* de Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*. Al igual que el oscuro escritor francés (copiar el Quijote letra a letra) Bryce se propone una tarea no menos imposible, copiar a tinta china las mismas imágenes que en su día fueron portada de diarios y revistas y barridas por el viento de la Historia, el mismo viento que empuja hacia el futuro al Ángelus Novus de Benjamin.

Al igual que el lúcido y trágico personaje de Borges, Bryce es consciente de que ningún "método de análisis mimético" puede reclamar para sí la virginal inocencia (o brutalidad, sería lo mismo) de un momento inaugural. Toda reconstrucción mimética, caso de la selección –acto ideológico, esencialmente– que lleva a cabo Bryce del precipitado histórico de la Historia y valga la aparente redundancia, lleva incorporada una riqueza y complejidad que hacen superiores la copia con respecto al original. El Quijote de Menard es intelectualmente más rico y profundo que el de Cervantes, al igual que las noticias reproducidas de Bryce nos llegan del fondo de la historia dotadas con un mayor cuerpo y densidad interpretativa que cuando acaecieron en su momento, pues en ambos experimentos, Menard y Bryce, el tiempo transcurrido otorga a los *falsarios* la magnífica oportunidad de saber que *la verdad histórica*, como escribe Borges/Menard, *no es lo que sucedió*; *es lo que juzgamos que sucedió*, devastando así con esta interpretación de los epígonos la idea cervantina expuesta en el capítulo noveno del Quijote, cuando éste opina que *...la verdad, cuya madre es la historia...*

La magnífica exposición sobre la obra de Bryce –opino que la mejor de esta temporada en Barcelona– nos permite pensar y analizar nuestro lugar en el mundo, nuestro *locus* espacial en la Historia, al igual que la perversa e inteligente ambigüedad de la obra de Bryce nos brinda la oportunidad de una indagación no en la realidad misma, sino en el origen histórico de nuestra íntima y ontológica realidad.

IVÁN ZULUETA
Mientras tanto

Madrid
Casa Encendida

Una vocación en suspenso:
Cinemaroids, la imagen como revelación hipnótica

VICENTE CARRETÓN CANO

Zulueta fue siempre un cineasta de culto. Moderno y admirado, lo fue durante los sesenta y setenta con sus cortos en Super 8 y después con su obra maestra, *Arrebato* (1979), su malditismo se consolidó, al exilarse del mundo, en función de su parca producción fílmica de difícil asimilación para los circuitos comerciales. Tanto él como su actor favorito, Will More, y el poeta Leopoldo María Panero, así como los pintores Vicente Ameztoy, Joaquín de Molina y Luis Ripoll, además del actor, escritor y también director Félix Rotaeta (ya fallecidos), pertenecen a una generación de disidentes, cuya reivindicación política fundamental radicó siempre en la reclamación del derecho individual de cada uno a gestionar su placer y su muerte. De ahí, que el sempiterno clamor por la legalización de las drogas sostenido por Zulueta durante los últimos treinta años (¡ahí es nada!), atraiga audiencias hedonistas o espíritus erráticos para quienes la imaginación es la patria y repela a las mentes "bienpensantes", incluso capaces de negar en los hospitales el analgésico justo y necesario a pacientes terminales.

Con todo, el reconocido talento iconográfico de este artista navega de forma intermedia más allá de la pantalla cinematográfica –en una práctica habitual para Andy Warhol, Peter Greenaway, John Waters, Abbas Kiarostami y Bigas Luna– aventurándose en los dominios del dibujo, la fotografía y el cartel ilustrado, como pudo apreciarse en la amplia retrospectiva *Iván Zulueta: Imagen Enigma* (2002), celebrada en la sala Koldo Mitxelena Kulturenea de San Sebastián. En esencia, Zulueta es un creador de vocación cinematográfica, que calma un síndrome de abstinencia fílmico ejercitándose en medios que sustentan la producción industrial del cine: la dibujística de los *storyboards* para caracterizar personajes y escenarios, la foto fija que documenta la vida de los rodajes y finalmente el cartel, la bandera simbólica de una película.

Valga recordar que su única instalación, *El mensaje es facial* –realizada junto a Cosme Churruca en la Galería Grupo15 de Madrid para el evento posconceptual *Polémica* (1976), ausente de dicha retrospectiva– es una obra clave para entender como se dio aquí (y no sólo en Nueva York con Muntadas, Torres y Balcells) el eventual tránsito de nuestra neovanguardia hacia los nuevos géneros. Esta obra lúdica y llena de guiños mediáticos y posmodernos, debería lucir indefectible desde hace tiempo en alguno de nuestros museos, tan obsesionados por coleccionar Arroyos y Úrculos. Embelesado con la relativa autonomía casera de los Super 8, muchos todavía arbitrariamente confiscados y perdidos en los archivos policiales,

Polaroids tomadas por **IVÁN ZULUETA** durante los años 90.

Zulueta, llegó tarde a la inmediatez del vídeo doméstico, comercialmente prohibido hasta la muerte del dictador, cuya imagen magnética se integra en *Arrebato*, escamoteada entre las granulaciones de otros Super 8 y 16mm, formatos todos, inflados hasta los 35mm comerciales de las salas de cine.

Cabe afirmar (en contra de lo escrito en el atractivo catálogo de la muestra) que su pasión por el revelado instantáneo y autista de la polaroid corre paralela a la historia de la MTV y a su enclaustramiento donostiarra desde principios de los 80, inmerso en la búsqueda y el espejismo de un medio económico, idóneo para documentar las puestas en escena de los juegos de su soledad. No podemos olvidar, que cuando en 1992 la revista *El Europeo* (Nº 43) desveló la primera entrega de polaroids presentándolas en forma de cómic, era una solución de compromiso para hacerlas accesibles al público, conclusión de un ciclo de muchos años de experimentación.

La fórmula de esta entrega, combinar un corpus fotográfico de polaroids (selección de unas 2000 imágenes) con un manojo de Super 8 de los setenta, la imagen fija versus la imagen cinemática, es una solución magnifica para indagar las concordancias y conexiones entre las metodologías experimentales de exploración de ambos lenguajes visuales (distantes en su trayectoria) y acercar a las generaciones digitales, que han visto *Arrebato* en DVD, el lado más íntimo y la peculiar filosofía de la imagen del mentor creativo de aquella “movida” que resultó ser más acomodaticia que su genial precursor.

Si Zulueta fue el introductor en España de un pop fílmico con fuertes reminiscencias de Lester y Warhol, también lo fue del pop gráfico, mucho más rabioso que el de su entonces admirado Peter Max, y de las estrategias que luego servirían para identificar los inicios de la vídeo-posmodernidad. Tanto el apropiacionismo de *Kingkong (kinkón)* (1971) con la alteración de los ritmos originales, como el *travellogue* (diario de viajes) de *Roma-Brescia-Cannes* (1974), el autorretrato de artista y sus entornos de *A malgam a* (1976), y el surrealismo psicotrópico de *Aquarium* (1975) en el que tienen cabida Buñuel, Lynch y Cronenberg, son géneros hoy explotados hasta la saciedad, pero en la era postGodard –atravesados por su mirada afilada con destellos, aceleraciones, apariciones, mutaciones y encadenados metafóricos nunca vistos– eran todo un descubrimiento, un acontecimiento gozoso que soldaba nuestra mirada a la pantalla de proyección de espaldas a la producción industrial de entretenimiento.

En la era digital, la polaroid es un dispositivo obsoleto cuya otrora popularidad comercial pervive en las memorias icónicas familiares y en las creaciones de artistas como Lucas Samaras o Ulay, que tuvieron acceso a los macroformatos de esta tecnología. *Mientras Tanto*, consagra de manera definitiva el trabajo de Zulueta con dicho *apparatus*, ciñéndose a su formato estándar. Dispuestas en secuencias que conforman un laberinto de linealidades, radiales y perimetrales, salpicadas de fundidos en negro y acabamientos de las narrativas, éstas series fotográficas (verdaderos **cinemaroids**), confieren dimensiones épicas a una modalidad de la imagen miniatura y nos acercan a los mundos imaginarios dilectos del artista. Por medio de rayados, sobreexposiciones, presiones, calentamientos, desenfoques, gestualidades lumínicas e inscripciones lingüísticas, Zulueta, hace desfilar sus obsesiones por el apocalíptico género de catástrofes o el entretenido del musical; su pasión surrealista por historias de mano y luna o su lealtad a los iconos de su infancia y al género de la animación; los lares de su olimpo filmico (Buñuel, Hichtcock, Kubrick y Lynch) y su consolidada visión de Madrid como metrópolis moderna.

Hay un intento de transferencia del poderío hipnótico del cine a estos cinemaroids fotográficos. Por ello, el esmero en la puesta en escena de las tomas, la complejidad de la manipulación de la imagen y la oscuridad del espacio expositivo para seducir y catapultar al observador a ese estado del ser suspendido sobre la realidad, sobrecogido por los maravillosos dinamismos y significados ocultos de los objetos y el mundo de Zulueta. *Mientras tanto* aún puede repescarse desde mediados de julio en el Museo Patio Herreriano de Valladolid y desde finales de octubre en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Una feliz itinerancia que vuelve a poner de actualidad un talento tan poliédrico como controvertido. La cultura de nuestro tiempo no puede permitirse el lujo de más “salmones varados”, colmados de talento, en el viaje de vuelta.

IVÁN ZULUETA.

Mientras tanto (In the Meantime)

Madrid
Casa Encendida

A Suspended Vocation: Cinemaroids, Image as an Hypnotic Revelation

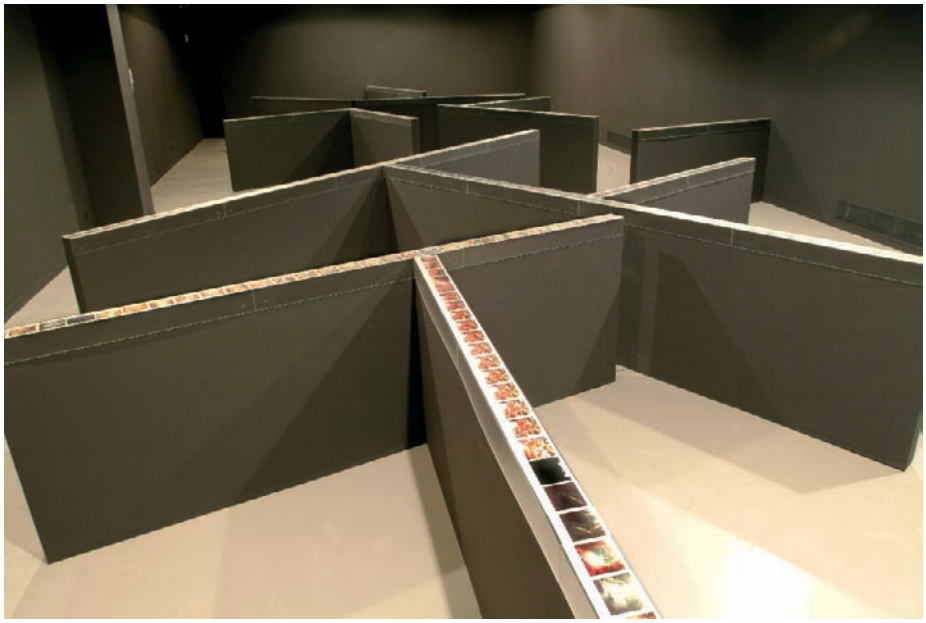
VICENTE CARRETÓN CANO

Zulueta was always a cult filmmaker. Modern and praised in the 60s and 70s when he made his short films on Super 8 and later with his masterpiece *Arrebato* (1979), he consolidated himself as an accursed artist, exiled from the world, devoted to a brief filmic production that could hardly be assimilated by commercial circuits. Both he and his fetish actor Will More, as well as the poet Leopoldo María Panero and the painters Vicente Ameztoy, Joaquín de Molina and Luis Ripoll, besides the actor, director and writer Félix Rotaeta, belong to a generation of dissidents whose fundamental political struggle was always to claim an individual right to manage one's own pleasure and death. Hence Zulueta's perpetual call during the last 30 years for the legalization of drugs keeps attracting hedonist audiences or erratic spirits who count imagination as their homeland, while, on the other hand, it spurs rejection in "commonsensical" minds –those who refuse even to provide a fair and necessary analgesic to terminal patients in hospitals.

Nonetheless, the acknowledged iconic talent of this artist navigates beyond cinematic screens –a typical practice for Andy Warhol, Peter Greenaway, John Waters, Abbas Kiarostami and Bigas Luna– venturing into the realms of drawing, photography and illustration, as we can confirm it in a wide retrospective called *Iván Zulueta: Imagen Enigma* (2002), held in the Sala Koldo Mitxelena Kulturenea in San Sebastián. Essentially, Zulueta is a creator with a cinematic vocation who soothes himself from a filmic abstinence syndrome by exercising those practices that sustain the industrial production of movies: storyboards for depicting characters and scenarios, still photos for documenting life during the shootings, and finally film poster design –movies' symbolic flags.

It's worth reminding that his only installation, *El mensaje es facial* (*The Message is Facial*) –carried out alongside Cosme Churruca in Madrid's Galería Grupo 15 as part of a post-conceptual event called Polémica (1976), and not included in the present show– is a key work for understanding how the eventual transit of our neo-avant-garde towards new genres took place here (and not only in New York with Muntadas, Torres and Balcells). Such playful work, full of media and postmodern allusions, should have been necessarily included in any of our museums –obsessed as they are with collecting Arroyo and Úrculo– a long a time ago. Captivated by the relative domestic autonomy of Super 8 –many of these films were arbitrarily confiscated and lost in police archives– Zulueta was late for the immediacy of home video, commercially forbidden until Franco's death. As it turns out, the magnetic image of the dictator shows up in *Arrebato*, veiled behind the granulations of other Super 8 and 16 mm films that were adapted to 35 mm so as to make their exhibition in commercial theatres possible.

Contradicting this exhibition's



General view of the exhibition

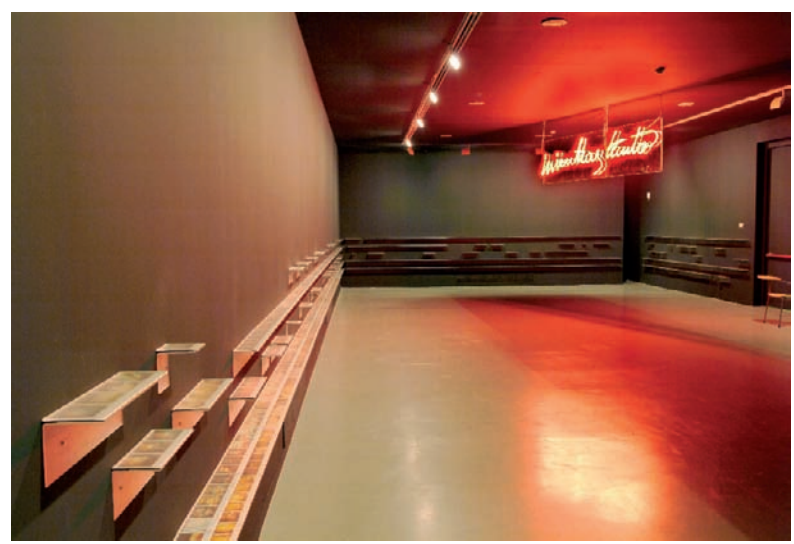
attractive catalogue, we must say that Zulueta's passion for Polaroid's instant, autistic developing runs parallel to MTV's history and his seclusion in San Sebastián starting in the early 80s, immersed as he was in the pursuit and mirage of a cheap method to document his solitary games' mise en scène. We must also mention that in 1992, when the magazine El Europeo (#43) published the first Polaroid series presenting them as comics, it was just a manner to make them accessible for a bigger audience–although it was, in fact, the conclusion of a long-term experimentation.

The formula of the current exhibition, to combine a photographic corpus of almost 200 Polaroid shots with a small selection of Super 8 films from the '70s, the fixed image versus the cinematic image, is a magnificent solution of how to plum the concordance and connections between Zulueta's experimental methods for exploring both visual languages (very distant from each other in his career) as well as draw the digital generations who saw *Arrebato* on DVD closer to the most intimate side and the peculiar philosophy of this creative mentor of the so-called "movida"–which eventually proved itself to be more accommodating than its superb predecessor.

Zulueta, besides introducing a sort of filmic pop very reminiscent of Lester and Warhol in Spain, was also a pioneer of graphic pop –much more aggressive than the at-the-time admired Peter Max– and those strategies that would later be considered as distinctive marks of postmodernist video. Both the appropriationist strategy of *Kingkong (kinkón)* (1971) and the alteration of original tempos in *Travelogue (diario de viaje) de Roma-Brescia-Cannes* (1974), as well as a self-portrait of the artist and his surroundings in *A malgam a* (1976), and the psychotropic surrealism in Aquarium (1975), in which Buñuel, Lynch and Cronemberg convene, they are all now exhausted genres, but back in the Post-Godard era –pierced through by Zulueta's sharp gaze, with sparkles and accelerations, apparitions, mutations and unseen metaphoric dissolutions– they were quite a discovery, a joyful event that made the screen seize our gaze and turn our backs on the industrial production of entertainment.

In the digital era, Polaroid has become an obsolete device whose former commercial esteem is still present in domestic iconic memories and the creations of such artists as Lucas Samaras or Ulay, who utilized the macro-formats of this technology. In the Meantime is a definitive consecration of Zulueta's work with said apparatus in its standard format. Organized by conforming a labyrinth of sequences with lineal, radial or perimetric structures that include fadeouts or sudden narrative endings, these photographic series (real cinemaroids) provide an epic dimension to a miniature image while nearing us to the favorite imaginary worlds of this artist. By means of scratches, overexposure, pressures, heating, defocusing, light gestures and linguistic inscriptions, Zulueta makes a parade out of his obsessions for genres such as apocalyptic catastrophe films and entertaining musical comedies; his surrealistic passion for hand and moon stories or his loyalty to childhood icons and animation films; the tutelary gods of his filmic Olympus (Buñuel, Hitchcock, Kubrick and Lynch) as well as his consolidated vision of Madrid as a modern metropolis.

There is an attempt to transfer the hypnotic power of movies to these photographic cinemaroids. As a result, the careful mise en scène of every shot, the complexity of image manipulation and the darkness in the exhibition space seduce and induce the spectator to an state of being suspended over reality, overwhelmed by the wonderful dynamics and concealed meanings of Zulueta's objects and universe. In the Meantime can be seen from mid-July in Valladolid's Museo Patio Herreriano, and in October at the Centro de Cultura Contemporánea in Barcelona. A praiseworthy itinerancy that updates a talent that is as versatile as it is polemic. Our era's culture can no longer permit that very talented salmon get beached in the middle of their return journey.



General view of the exhibition

Un paseo con Laurie Simmons a través de su obra

Galería Distrito Cu4tro
Madrid

A.M. / J.S.C

Figura destacada de una generación de mujeres artistas que comenzó a trabajar en el efervescente y politizado Nueva York de los años 70, Laurie Simmons (1949) introdujo nuevas formas de explorar los lenguajes contemporáneos a través de la fotografía. Su visita a Madrid con motivo de esta exposición –por extraño que parezca, su primera individual en España– nos ha dado la oportunidad de hablar con la artista sobre su trayectoria, su forma de trabajar y sobre las dos series fotográficas que integran esta muestra: *The Long House* y*The Instant Decorator.*

The Long House (TV Room), 2004. Cibachrome 121,9 x 152,6 cm

Una de las cosas que más nos llama la atención de su obra es que, si bien trabaja con iconografía proveniente de la cultura popular, no reproduce la cínica apología del consumo propia del pop art. Antes bien, usted parece parodiar situaciones y con frecuencia se le vincula a posiciones feministas.

No creo que se trate de una parodia. Yo simplemente re-cuento, recuerdo. Es un asunto más ligado a la memoria. En ese sentido, intento no hacer juicios y no creo por tanto que esté haciendo una crítica consciente o calculada. A menudo, quienes escriben sobre mi obra la encasillan dentro del feminismo crítico. En realidad me siento como alguien que registra recuerdos y no considero mis fotos como una "toma de posición". En ningún momento me proponía decir: "la mujer está atrapada en el espacio doméstico". Eso es simplemente una interpretación.

¿Y a qué atribuye entonces esa clase de interpretaciones?

Supongo que se debe a mi edad, al hecho de pertenecer a una generación determinada. En realidad, cuando empecé a trabajar no había forma de no ser feminista. Y ciertamente lo soy, pero en ningún caso he convertido el feminismo, que es una actitud o una manera de asumir la vida, en un tema o una estrategia estética.

La crítica suele hablar también del tema de la nostalgia en sus fotos.

Sí, y es algo que tampoco me agrada. Yo creo que no hay nostalgia sino algo parecido a la ternura. Simplemente intento recrear los ambientes en los que transcurren todos mis recuerdos visuales, pero no creo que mi obra transmita una añoranza por esa época o por esos recuerdos. Aprecio mucho que se escriba sobre mi trabajo, pero no puedo estar de acuerdo en todo. Personalmente, creo que mi obra funciona más bien como una novela por entregas, dividida en capítulos. Es obvio, por ejemplo, que la mujer es mi tema y es la protagonista de mi obra, así que suelo trabajar con un reparto de personajes femeninos que van circulando por las fotos.

¿Podemos hablar de ironía?

Odio la ironía. La ironía siempre implica una especie de actitud de superioridad respecto al objeto. Como le dije antes, en mi caso el tratamiento de los temas es afectivo, hay ternura en lo que hago. Me disgusta especialmente que se describa mi obra como irónica o humorística. Intento que mi trabajo sea lo más real, franco y sincero posible.

Usted pertenece a una generación donde el cuestionamiento político formaba parte de la discusión estética. ¿Ve alguna conexión ahora entre su obra y esa exigencia de compromiso?

Ciertamente uno de los aspectos más políticos de mi trabajo es el hecho de haber pertenecido a esa generación de mujeres artistas que, casi de modo simultáneo, descubrieron la fotografía. Yo me formé en la escultura y la pintura y era muy consciente de la historia del arte y sus jerarquías, de las obvias dificultades que tenían las mujeres para encontrar un espacio. Para entonces la fotografía tenía apenas cien años de existencia y era algo así como el Lejano Oeste del arte, la última frontera. En esa época la fotografía no tenía el nivel de legitimidad del

que goza hoy. Por otro lado, cuando llegué a Nueva York los artistas conceptuales hacían obras efímeras que debían ser registradas justamente con cámaras. Todas esas cosas me hicieron pensar que tal vez yo podría hacer algo que no estuviera emparentado con la corta historia de la fotografía, es decir, con las imágenes de interés documental archivadas en el MOMA. Cindy Sherman, Barbara Kruger, Louise Lawler, todas descubrimos casi al mismo tiempo las enormes posibilidades de la fotografía.

¿De modo que la ruptura estética obedeció más a la implementación de una tecnología?

Sí, como decía, la historia de la fotografía era tan corta y estaba tan poco legitimada en los circuitos tradicionales del arte que nuestro trabajo significó algo realmente nuevo. En 1979 era prácticamente impensable que una foto estuviera colgada, digamos, al lado de un Schnabel. Ahora mismo parece una obviedad, pero en ese momento aún prevalecía la idea de que las fotos representaban objetivamente el mundo, aún se creía que una foto *decía la verdad*. Y fue en ese marco donde nosotros dijimos: "un momento, la cámara miente".

¿Cómo empezó a trabajar en las fotos que conforman las series The Instant Decorator y The Long House?

Empecé en 2001 con *The Instant Decorator*, justo después del 11 de Septiembre. La historia es que aquel verano un amigo, crítico de arte para más señas, me entregó un libro del tipo "hágalo-usted-mismo" sobre decoración de interiores y me lanzó el reto de hacer arte a partir de ese objeto. El usuario del libro debía hacer su propia decoración introduciendo recortes de tela o cosas afines. Vivo en Brooklyn, así que tras los atentados no podía llegar a mi estudio, situado en el área cercana al World Trade Center. En EEUU tenemos un dicho: "manos ocupadas son manos felices", de modo que empecé a jugar con este libro poniendo trozos de tela, papel de pared. Poco después introduje recortes que tomaba de revistas de moda, material pornográfico o comics. Al final terminé con una página del libro convertida en un collage, algo totalmente manual. Ese resultado por sí solo no me convencía porque estoy acostumbrada a la distancia que la fotografía crea entre los objetos y sus representaciones. No obstante, acababa de hallar una iconografía nueva, un lenguaje. El proceso, por tanto, consistió en crear los collages bidimensionales y fotografiarlos.

En *The Long House*, en cambio, lo que hice fue introducir ese tipo de imágenes bidimensionales, algunas recortadas de mis propias revistas para adolescentes de cuando tenía 15 o 16 años, en espacios tridimensionales, o más específicamente en casas de muñecas. Fue un regreso curioso a los espacios domésticos en miniatura que habían caracterizado mi obra en los años 70. La diferencia es que ahora mi lenguaje había cambiado por completo tras la experiencia de *The Instant Decorator*. Por otro lado, creo que a medida que avanzo mi obra tiende hacia cierta noción de escapismo cinematográfico.

The instant Decorator (Beige Living Room), 2002. Flex print. 76,2 x 99,9 cm

The instant Decorator (Lavender Bathroom), 2004. Flex print. 76,2 x 99,9 cm

¿Se relaciona esto con la atmósfera inquietante o de tragedia contenida que transmiten sus imágenes?

Tiene que ver con lo que podríamos llamar una actitud política muy ligada a la experiencia personal. Tras los atentados del 11 de septiembre EEUU se convirtió en un lugar imposible del que no cabía sino escapar. Yo misma me escapé a Italia unos meses y al volver a Nueva York me llamó la atención, por un lado, que mis amigos me hablaran de los cines como espacios de fuga y, por otro, que el arte se hubiera volcado de modo tan directo a tratar el tema del terrorismo. Se trata de un discurso que admiro mucho pero del que no puedo participar. Yo prefiero recrear estados de ánimo, la inquietud, la incertidumbre, la desolación.

A walk with Laurie Simmons

Galería Distrito Cu4tro
Madrid.

J.S.C. / A.M.

An essential figure in the generation of women artists that began to work in New York's stimulating and politicized artistic medium in the 70s, Laurie Simmons (1949) introduced new ways of exploring contemporary languages through photography. As she's been visiting Madrid –strange as it sounds, this is her first individual show in Spain–, we had the opportunity to review her background, her methods and the two photographic series that make up the present exhibition: *The Long House* and *The Instant Decorator*.

The Long House (Orange and Green Lounge), 2004. Cibachrome 121,9 x 151,8 cm

One of the things that calls our attention most about your work is that, if indeed it works with iconography coming from pop culture, it doesn't reproduce the cynical apology of consumption typical of pop art. Rather, you seem to parody...

I don't think it's parody. I simply retell, remember. It's a topic more linked to memory. In this sense, I try not to make judgments and thus don't believe that I'm making a conscious or calculated critique. In reality I feel like someone who records memories and I don't consider my photos to be "taking a position." At no point did I attempt to say: "women are trapped in the domestic space." That's just an interpretation.

And to what do you attribute this kind of interpretations?

I suppose it's due to my age, to the fact that I belong to my generation. In truth, when I started working there was no way not to be a feminist. And while I certainly am one, at no point have I ever turned feminism, which is an attitude or way of taking on life, into an aesthetic strategy.

Critics tend to speak about nostalgia as a theme of your photos.

Yes, and that's something else that displeases me. I believe that the only nostalgia that exists is something similar to tenderness. I merely try to recreate the environments in which all of my visual memories transpire, but I don't think my work transmits praise for that era or those memories. I really appreciate that my work gets written about, but I can't agree with everything. Personally, I believe that my work functions rather like a serial novel, split into chapters. It's obvious, for example, that women are my theme and the protagonists of my work, so I tend to work with a cast of female characters that go circulating through my photos.

May we speak about irony?

I hate irony. Irony always implies a sort of attitude of superiority in regard to the object. As I said earlier, in my case the approach to themes is affective, there's tenderness in what I do. I especially dislike when my work gets described as ironic or humorous. I attempt to make my work as real, frank and sincere as possible.

You belong to a generation in which political questioning

formed part of the aesthetic discussion. Do you see any current connection between your work and that demand to take a stance?

Certainly one of the most political aspects of my work is the fact that I belong to the generation of women who, in an almost simultaneous fashion, discovered photography. I got my training in sculpture and painting, and I was very conscious of the history of art and its hierarchies, of the obvious difficulties that women had in finding a space. Back then photography had been around for barely a hundred years, and it was kind of like the Wild West of art, the last frontier. In that era photography didn't enjoy the level of legitimacy that it does today. On the other hand, when I arrived to New York the conceptual artists were doing ephemeral works that could only be recorded by cameras. All these things made me think that maybe I could do something unrelated to the short history of photography, that is to say, with the images of documentary interest archived at MOMA. Cindy Sherman, Barbara Kruger, Louise Lawler, they all discovered the enormous possibilities of photography at almost the same time.

So the aesthetical break was due more to the implementation of a technology?

Yes, like I was saying, the history of photography was so short and so little legitimized in traditional art circles that our work signified something truly new. In 1979 it was practically unthinkable that a photo could hang, let's say, next to a Chancel. Nowadays that sounds like an obvious remark, but at that moment the idea that photos represented the world objectively still prevailed, it was still believed that a photo *told the truth*. And it was in that context that we said: "hold on, the camera lies."

How did you begin work on the photos that make up the* The Instant Decorator *and* The Long House *series?

I started in 2001 with *The Instant Decorator*, right after September 11. The story is that that summer a friend, an art critic to be precise, gave me a do-it-yourself book on interior decorating and challenged me to make art parting from that object. The user of the book was to make his or her own decorations by inserting fabric samples and the like. I live in Brooklyn, so after the attacks I couldn't get to my studio, situated in the area close to the World Trade Center. In the United States we have a saying, "busy hands are happy hands," so I began playing with this book, putting in pieces of fabric, wallpaper. A little afterward I inserted clippings from fashion magazines, from pornographic material and comics. In the end I finished with a page of the book turned into a collage, something totally manual. But this result alone didn't convince me, because I'm used to the distance that photography creates between objects and their representations. Nonetheless, I had just found a new iconography, a language. The process, then, consisted in creating the two-dimensional collages and photographing them. In *The Long House*, in turn, what I did was introduce this type of two-dimensional images, some clipped from my own teen magazines from when I was 15 or 16, in three-dimensional spaces, or in dollhouses, to be more specific. It was a curious return to the miniaturized domestic spaces that characterized my work in the '70s. The difference is that now my language had totally changed after the experience of *The Instant Decorator*. On the other hand, I believe that as I go along my work tends toward a certain notion of cinematographic escapism.

Does this relate to the atmosphere of contained tragedy that your images transmit?

It has to do with what we could call a political attitude very linked to personal experience. After the attacks of September 11 the United States became an impossible place, a place fit only to escape from. I myself escaped to Italy for several months, and upon returning to New York it struck me how, on one hand, my friends spoke to me of movie theaters as spaces of escape, and on the other hand, of how art had veered toward a very straightforward treatment of the theme of terrorism. It's a discourse that I admire a lot but which I can't participate in. I prefer to recreate moods: the unease, the uncertainty, the desolation.

The instant Decorator (Pink and Green Bedroom / Slumber Party, Really Crowded), 2004. Flex print 121,9 x 158,89 cm

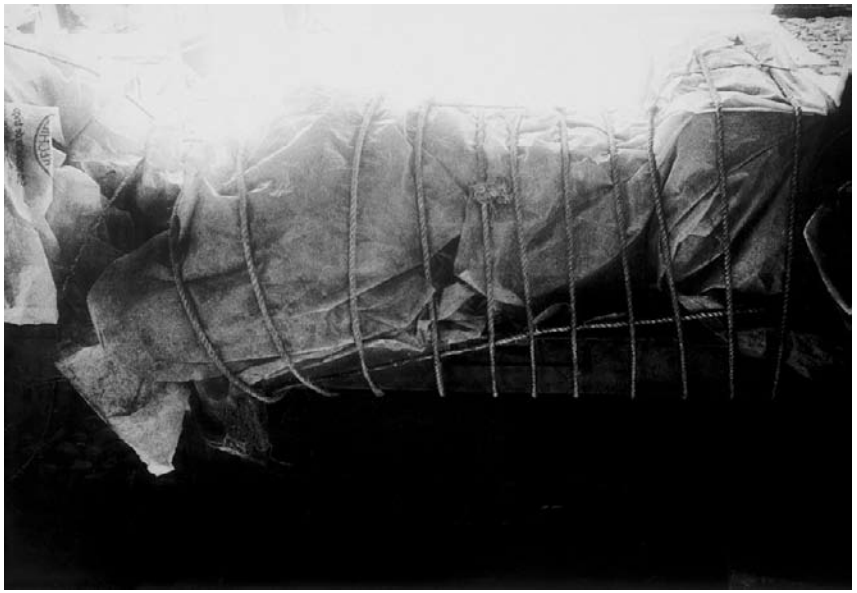
FERNELL FRANCO

Madrid
Casa de América

NATALIA MAYA SANTACRUZ

Colombian Photographer Fernell Franco (1942) immigrated to Cali as a young man. As tends to happen to immigrants, he saw his foster land with a gaze sharpened by distance but ended up sticking to the place as if it had been waiting for him forever. A significant albeit undersized show of Franco's photographic work will be exhibited in Casa de América until July 24. This show includes photos from two series: *Galladas* –a colombian slang term for "gangs"– and *Amarrados.*

Throughout the years, while viewing the photo albums of many Colombian families, I've had the chance to see several amateur photos that reproduce the subject-matter of *Galladas*: gangs, youngsters, people hanging around, loitering on the corners of the barrio. All these boys, brandishing their Pedro Navajas style, seem to feel at ease in the streets while their sole presence is enough to regard public space as a fundamental right. There is a special warmth, a subdued air of tragedy that permits Franco's images to approach the quotidian without making a mere ethnographic document.



From the series: *"Amarrados"*

Back in the 70s, when Franco was just another boy, a generation of intellectuals and artists flourished in Cali, eager to transform the city not only spatially but also mentally. Cali had become an uproar, a blast of fury, a complex space that besides those problems emerging after a bloody period of Colombia's history known as "The Violence", had to confront its own cosmopolitan awakening. As a consequence, the streets were crowded with *galladas* that preferred Burroughs and The Rolling Stones, as well as Richie Ray & Bobby Cruz, and regarded Héctor Lavoe as a barrio story-teller. They may have been dancing boogaloo and guaguanco, but they also created cinema-clubs, magazines, devoted themselves to playwriting and critique, and wrote novels and short stories that are now a relevant part of Colombia's cultural history. Artists such as Gertjan Bartelsman, Óscar Muñoz, Carlos Mayolo, Luis Ospina, Andrés Caicedo (an eccentric writer and, undoubtedly, the key figure of this group) and Fernell Franco himself produced a creative territory whose genealogy and later influence have not been properly valued neither in Colombia nor anywhere else.

The city, as portrayed by Franco, is a growing space, a process that forces individuals to adopt survival strategies and eventually generates little mobs whose only purpose is to offer a desperate, ephemeral reaction against a violent situation.

Although *Amarrados* takes part in the same reflection, its discourse is very different from the unadorned documentary style of *Galladas*. These are photos depicting huge bundles covered with canvasses that are often used by peddlers or other inhabitants of Third World metropolises to protect their possessions: such improvised sculptures are in fact sleeping ghosts, once the tumult of the markets has ended. If the former series displayed a pristine gaze, the presence of the body, a naïve affirmation of identity, in *Amarrados* all these elements have been turned into anonymity by means of a subtle illusionist performance: the biographies of market booth owners, the markets themselves and their surroundings –everything seems to be blurred, uncertain, just like a fuzzy nightmare. The cause for such removal of bodies is clear enough: global market doesn't need them anymore –it does not even need to exploit them– so all we have before our eyes is the ghost of informal economy, the shape of merchandises, bundles, the wounded skin of canvasses and a very expressive silence.

FERNELL FRANCO

Madrid
Casa de América

NATALIA MAYA SANTACRUZ

El fotógrafo colombiano **Fernell Franco** (1942) emigró a Cali en los años de su juventud y es sabido que cuando las personas migran y se movilizan, ven el territorio de acogida con los ojos precisos de la distancia y al final terminan adhiriéndose a esos lugares como si éstos los hubieran estado esperando desde siempre. Una pequeña pero significativa muestra de su trabajo fotográfico se exhibirá hasta el 24 de julio en Casa de América.

Esta exposición incluye dos series: *Galladas*, palabra que en el argot callejero de Colombia significa pandillas, y *Amarrados*.

A lo largo de los años, en los álbumes familiares de muchas casas de Colombia he podido ver fotos que reproducen la temática de *Galladas*, fotos de pandillas, de jóvenes que holgazanean, planean y confabulan en las esquinas barriales. Todos esos muchachos, vestidos de maleante a lo Pedro Navajas, se extienden cómodamente en la calle y su sola presencia parece reclamar el espacio público como un derecho inalienable. Hay una calidez, un aire casi tragico que hace que las imágenes de Franco se acerquen a lo más cotidiano sin caer en el mero documentalismo etnográfico.

En la Cali de esos años 70, cuando Franco era otro muchacho más, floreció una generación de intelectuales y artistas ávidos de movimiento y traslación, no sólo geográfica sino mental. La ciudad era un sólo bullicio, un estallido de furia que, a los problemas heredados de una Colombia que acababa de pasar por el sangriento período que se conoce como "La Violencia", sumaba su brusca apertura al mundo. Así, pues, las calles fueron tomadas por esas *galladas* que preferían leer a Borroughs y escuchar a los Rolling Stones, a Richie Ray & Bobby Cruz y que consideraban a Héctor Lavoe como un cronista barrial. Y así, sin dejar de bailar bugaloos y guaguancos, esos mismos muchachos fundaron cine-clubes, revistas, se dedicaron a la crítica, al teatro, escribieron novelas y cuentos que hoy son parte de la historia cultural del país. Artistas como Gertjan Bartelsman, Óscar Muñoz, Carlos Mayolo, Luis Ospina, el inclasificable Andrés Caicedo (sin duda la figura clave de este grupo) y el propio Fernell Franco, fundaron un territorio creativo cuya genealogía y posterior influencia no han sido valoradas con justicia ni en la propia Colombia.

Ahora bien, la ciudad que retrata Franco es un espacio en crecimiento, un proceso que somete a los individuos a distintas estrategias para sobrevivir y que termina generando pequeñas manadas cuyo único fin es ofrecer una respuesta desesperada y siempre efímera a una coyuntura violenta.

La serie *Amarrados,* pese a formar parte de la misma reflexión, maneja un discurso completamente diferente al simple estilo documental de *Galladas*. Son imágenes de enormes bultos tapados con lonas que, atadas con nudos complejísimos, suelen proteger las pertenencias de algún buhonero u otro habitante de la megalópolis pauperizada: esas improvisadas esculturas son en realidad fantasmas durmientes tras el ajetreo de un mercado o puesto ambulante. Lo que en la serie anterior era la transparencia de la mirada, la presencia del cuerpo, la ingenua afirmación de la identidad, en estos *Amarrados* se transforma en anonimato, en un acto sutilísimo de desaparición de las personas: las biografías de los dueños de los puestos, los mercados, el entorno, todo parece desdibujarse y quedar en entredicho como un sueño borroso. Las razones de esa sustracción de los cuerpos son claras: el mercado global ya no los necesita ni para explotarlos, así que ante nosotros sólo queda el espectro de las economías informales, el contorno de la mercancía, las protuberancias, el pellejo castigado de las lonas y un silencio elocuente.

De la serie: *Galladas. Cali,* 1970

The Altadis Prize

Madrid
Galería Oliva Arauna

SANTIAGO B. OLMO

The aim of the Altadis Prize is to gather the most representative offerings from young artists in France and Spain. For five seasons running the exposition has taken place in Paris and Madrid, and now, after a stint several months ago at Paris' Galerie Lelong, the exposition is opening at the Galería Oliva Arauna in Madrid. Organized by David G. Torres and François Piron, the show rounds up six artists with interesting careers: **Cristina Lucas** (Jaén, 1973), **François Curlet** (Paris, 1967), **Hugues Reip** (Cannes, 1964), **Ibon Aranberri** (Itziar-Deba, 1969), **Jordi Ribes** (Barcelona) and **Berdaguer & Péjus**, a group that works out of Marseille.

Nevertheless, despite the interest that the individual works might arouse, the exposition doesn't work as it should: many of the works don't adequately reflect the complexity of each artist's career.

The problem, from my point of view, is that the artists, especially the French ones, aren't represented well enough. If their work were better known in Spain this wouldn't be a grave problem. But let's get down to concrete examples: **François Curlet** works on the object in its contexts of signification and use. His objects are useful, but also elements of reflection and humor. A piece that's being shown in Madrid, the ingenious *Cococat*, reproduces an empty coconut that could be used as a living space for pets such as a cat (hence its name). In an installation entitled *Chaquarium* the cat performs an essential role: An interior garden functions as an aquarium in which sculptural pieces appear as gigantic replicas of marine decorative elements, and the potential inhabitant of the *Cococat* serves as the fauna. Mounted on a base that's an unexplained 150 cm from the floor, the piece ends up stripped of its meaning and use. Humor and games are thus excluded.

On the other hand the pieces by **Hugues Reip** don't give a precise idea of his work, which veered as it is toward the polysemic effects of drawings, develops a fantastic iconography related to the pop world of space or to superpositioned animation. The complexity of some of the registers most connected with the spectacularity of the *pop-baroque* remains minimized in a work that's more intimate and settled.

Cristina Lucas' work is without a doubt that which has been best chosen and presented: a video in which scenes of contemporary uneasiness are narratively traced from an ethically (or perhaps post-ethically) inquisitive viewpoint, along with three photographs for the series *La última voluntad* (*The Dying Wish*), in which the last moments of literary and philosophic characters are staged under a contemporary light.

The work of **Ibon Aranberri** belongs to the *Dam-Dreams* project, a work in progress, and it, like other of his works, tackles the connections among social identity, collective imagination, territory and their diverse abstractions. Even though it's difficult to read when visualized in isolation, it has great visual effectiveness. This also occurs in the **Jordi Ribes** work titled *Carrying*, which consists of a series of monitors that emit images from movies and television series and reports in which men carry women in their arms in all sorts of situations.

The work of **Berdaguer & Péjus** is probably the most neglected in a show that, despite the energy of the artists, doesn't end up being convincing or even informative.

CRISTINA LUCAS *Die Führer I*, 2004

Premio Altadis

Madrid
Galería Oliva Arauna

SANTIAGO B. OLMO

El Premio Altadis tiene como propósito recoger lo más representativo de la joven creación, tanto en Francia como en España. Desde hace cinco temporadas se presenta en París y Madrid y este año la exposición, que ha contado con el comisariado de David G. Torres y François Piron, se muestra ahora en la Galería Oliva Arauna de Madrid tras su paso hace unos meses, por la Galerie Lelong de Paris, reuniendo seis artistas de interesante trayectoria: **Cristina Lucas** (Jaén, 1973), **François Curlet** (Paris, 1967), **Hugues Reip** (Cannes, 1964), **Ibon Aranberri** (Itziar-Deba, 1969), **Jordi Ribes** (Barcelona) y **Berdaguer & Péjus**, grupo que trabaja en Marsella.

Sin embrago, a pesar del interés que pueden despertar los trabajos individuales, la exposición no funciona como debería: muchas de las obras presentadas no reflejan adecuadamente la complejidad de la trayectoria de cada artista.

El problema desde mi punto de vista es que, especialmente los artistas franceses, no están demasiado bien representados. Si en España se conociera mejor su trabajo no sería un problema grave. Pero descendamos a los ejemplos concretos: **François Curlet** trabaja sobre el objeto en sus contextos de significación y de uso. Sus objetos son útiles, pero también elementos de reflexión y de humor. En Madrid se exhibe una pieza muy ingeniosa, *Cococat*, que reproduce la forma de un coco hueco que puede ser utilizado como habitáculo para mascotas, como por ejemplo un gato y de ahí su nombre. En una instalación titulada *Chaquarium* insertó esta pieza como un elemento esencial: se trataba de un jardín interior que funcionaba como un acuario y en él aparecían piezas escultóricas como calcos gigantes de elementos decorativos marinos, y como fauna un gato que era habitante potencial del *Cococat*. Con el montaje la pieza queda desposeída de su significado y de su uso al ser colocada sobre una base a 150 cm. del suelo sin más explicaciones. Quedan así excluidos humor y juego.

Por otro lado las piezas de **Hugues Reip** no dan una idea precisa del sentido de su trabajo, que volcado hacia los efectos polisémicos del dibujo desarrolla una iconografía fantástica relacionada con el mundo pop del espacio o con una animación de superposiciones. La complejidad de algunos de sus registros más conectados con la espectacularidad *pop-barroca* queda minimizada en una obra que es más intimista y reposada.

Sin duda el trabajo de **Cristina Lucas** es el que ha sido mejor seleccionado y presentado: un video en el que se trazan narrativamente escenas corrientes del desasosiego contemporáneo vistas desde una mirada inquisitivamente ética (o quizás post-ética), además tres fotografías de la serie *La última voluntad*, donde se escenifican en clave actual los últimos momentos de personajes literarios o filosóficos.

La obra de **Ibon Aranberri** pertenece al proyecto *Dam-Dreams*, work in progress, y en ella, al igual que en otros trabajos, aborda la conexión entre identidad social, imaginario colectivo, territorio y sus diversas abstracciones. Aunque de lectura difícil cuando se visualiza aisladamente, tiene gran efectividad visual. Algo parecido sucede en la obra de **Jordi Ribes** titulada *Carrying*, se trata de una serie de monitores que emiten imágenes tomadas de películas, reportajes y series televisivas, en las que hombres llevan en sus brazos a mujeres en todo tipo de situaciones.

De todos el trabajo de **Berdaguer & Péjus** es probablemente el más descuidado de una muestra que a pesar de la energía de los artistas, no acaba de convencer o, para decirlo con más exactitud, de informar.

MARIE PÉJUS Y CHRISTOPHE BERDAGUER *Divan*, 2003

MARINA ABRAMOVIC:
Autorretrato con esqueleto

Basilea, ArtUnlimited, 15 de junio, 2005

HORACIO CADZCO:
Traje

Ciudad de México, enero 2005 / enero 2006

El cuerpo como soporte: dos performances recientes.

…in that sleep of death what dreams may come
When we have shuffled off this mortal coil,
May give us pause
W. Shakespeare, *Hamlet*, Acto III.

BÁRBARA PEREA

Someter al cuerpo a situaciones extremas ha sido una de las constantes históricas del performance. Chris Burden, Vito Acconci o Marina Abramovic y Ulay son buenos ejemplos y suponen un importante legado en cuanto a la exploración de los propios límites físicos e, igualmente, de los límites del espectador. Situaciones donde el artista se somete, por ejemplo, a temperaturas extremas o utiliza narcóticos para explorar sus sentidos, y que pueden acabar en la automutilación e incluso la muerte, son sólo algunos ejemplos de este tipo de trabajos. Pero la búsqueda del límite no se reduce sólo al cuerpo sino que implica también diversos grados de tensión psicológica… la situación extrema se construye desde un esquema mental, como el conocido caso del performance *Ritmo 0* (Marina Abramovic, 1974) en el que la simple presencia de una pistola cargada y puesta a disposición del público planteaba la posibilidad de un desenlace fatal de la acción. Sostener una situación de tensión psicológica por períodos prolongados de tiempo ha sido también el recurso de muchos accionistas. Los performances de un año de Tehching Hsieh, en los que ha planteado diversas acciones, comprometiéndose a cumplirlas durante ese período, transformando su vida para ello, son ejemplos de lo dicho y están encaminados a reflejar el paso del tiempo; en uno de estos trabajos dejó crecer su pelo durante el año en que se obligó a perforar una tarjeta en un reloj *checador* cada hora, 24 veces al día, durante 365 días; una cámara registró el proceso, quedando, al cabo del tiempo, un filme que resumía el año en seis minutos, aproximadamente un segundo por día. En otro performance, Hsieh vivió dentro de una jaula también durante un año, sin contacto con el exterior, a excepción del asistente que le traía comida y con quien no cruzó palabra durante ese tiempo; otro año estuvo atado con una cuerda de 2'5 metros a la artista Linda Montano, a quien no conocía previamente.

El trabajo del joven artista mexicano Horacio Cadzco se aproxima al de Hsieh, particularmente en el caso de la pieza que realiza en la actualidad. Cadzco ha trabajado con el cuerpo y sus residuos, produciendo objetos con las secreciones y desechos corporales: pequeñas esculturas realizadas a partir de mocos, pelos y costras, esculturas efímeras de saliva congelada, incluso objetos confeccionados con dientes y piel. También ha documentado procesos corporales como la escarificación: para la obra *Collar* (2004), Cadzco se adornó el cuerpo con un collar de quemaduras de cigarro, cuya evolución hacia la costra y la cicatriz podemos seguir en un registro fotográfico. El mismo tema reaparece en *Tapiz*, donde las quemaduras de cigarro se convierten en patrón decorativo mural. Para la obra *Candil* (2004), Cadzco almacenó su propia saliva, la congeló empleando moldes para helados y la instaló acompañada de un foco, de manera que se derritiera hasta desaparecer, recurso éste que utilizó también en un 'lingote' de orines, pieza *ad hoc* para una exposición sobre el dinero mostrada en enero del 2005.

Para *Traje* (2005), la pieza que ahora nos ocupa, Cadzco pactó un compromiso temporal entre su cuerpo y su trabajo, decidió hacerse confeccionar un traje, bajo sus especificaciones, que portará durante un año entero. El artista usa el traje desde enero de este año y ha decidido invitar a varios fotógrafos a realizar el registro mensual del proceso de deterioro del mismo, involucrando así a otros agentes. La estrategia implica no bañarse, salvo con esponjas, no cortarse el pelo o la uñas ni afeitarse la barba, y despojarse del traje sólo durante el sueño. El traje se convierte en una especie de lienzo o depósito de los humores corporales, donde quedan los índices del cotidiano devenir –manchas de comida, accidentes inscritos como rasgaduras– convertido en metáfora del propio cuerpo al registrar el proceso de desgaste a lo largo de ese espacio temporal: un cuerpo/traje que porta orgulloso las heridas de batalla y que terminará por desintegrarse cuando su vida útil acabe. Aquí las nociones de arte y vida se funden en un continuo recorrido que concluirá con la muerte simbólica del artista, proceso que inició con un ritual ascético, de purificación, en el que Cadzco dejó de beber y fumar en preparación para esta pieza y que terminará con el artista harapiento viviendo en la calle.

Esta actitud ritual/ascética no dista demasiado del monje o fraile medieval que se entregaba a la vida contemplativa, descuidando los 'bienes temporales' en pos de la espiritualidad, viviendo en la calle o en grutas de parajes aislados. La muerte

ineludible y la preparación para ese trance era, generalmente, lo que ocupaba el pensamiento y las horas de aquellos personajes 'ejemplares' desde ópticas religiosas.

Para la inauguración de ArtUnlimited, sección a cargo de un curador, en la feria ArtBasel celebrada esta primavera, Marina Abramovic ha recreado un performance que nos sumerge de lleno en esta estética, por demás barroca, del 'santo meditabundo'. Desnuda, tumbada en una peana blanca, sobre su cuerpo un esqueleto –propio de lección anatómica– y enmarcada en un recuadro de luz blanca, yacía llorando. Su cabeza, ladeada, dejaba escurrir las lágrimas hacia un pequeño charco que se había formado en el piso. La mirada de Abramovic se posaba de cuando en cuando en sus escasos espectadores, tornándose prácticamente insoportable. Era *Autorretrato con esqueleto* (2003-2005) una contemporánea *vanitas*, reminiscencia de las pinturas de Valdés Leal que ostentan los retablos del Hospital de la Caridad en Sevilla, o de los numerosos 'pudrideros' pictóricos que adornan más de un templo barroco en España e Hispanoamérica, o incluso de la *vanitas* decimonónica *La belle Rosine* del pintor belga Antoine Wiertz, en la que una bella mujer desnuda, de pie, contempla un esqueleto cuyo cráneo inscrito lo identifica como la Rosine del título.

Autorretrato se relaciona también con otras piezas de Abramovic en las que ha reflexionado acerca de la fragilidad de la vida, como *Aliento,* video en el que la artista respira para sí y para una inerte osamenta humana, como deseando dotarla nuevamente de vida. De igual forma este performance se vincula con *Barroco balcánico,* controvertida participación de Abramovic en la Bienal de Venecia de 1997, donde la artista se sentaba durante horas sobre una montaña de huesos bovinos semidescarnados a pelar los restos de carne aún adheridos a ellos; era una metáfora de las guerras en la región balcánica, cuna de la artista. Para Abramovic, según lo ha expresado en diferentes entrevistas, el esqueleto representa el último espejo en el que nos miramos, una profunda reflexión en torno a la fatalidad de la vida. La vida mata, inevitablemente, y la muerte, esa gran igualadora, es el espejo en el que hemos de mirarnos todos antes de despojarnos de nuestra terrenal mortaja.

MARINA ABRAMOVIC *Self Portrait with Skeleton*, 2003-2005

MARINA ABRAMOVIC: Self-portrait with Skeleton

Basel, ArtUnlimited, 15 June, 2005)

HORACIO CADZCO: Traje [Suit]

Mexico City, January 2005 / January 2006

The Body as Ground: Two Recent Performances

...in that sleep of death what dreams may come
When we have shuffled off this mortal coil,
May give us pause
W. Shakespeare, *Hamlet*, Act III.

BÁRBARA PEREA

To put the body in extreme situations has been a constant feature of performance art. Chris Burden, Vito Acconci and Marina Abramovic and Ulay are good examples and have left us a major legacy as regards the exploration of the performer's physical limits and, likewise, the limits of the spectator. Performances in which the artist subjects himself or herself, for instance, to extreme temperatures, or uses narcotics to explore the senses, and which can end in self-mutilation or even death, are but a few examples of this type of artwork. But the search for the limit is not confined to the body alone, for it also involves a degree of psychological tension. The extreme situation is constructed from a mental programme, such as the well-known case of the *Ritmo 0* performance (Marina Abramovic, 1974) in which the mere presence of a loaded pistol placed at the disposal of the public posed the possibility of a fatal ending to the action. To sustain a situation of psychological tension for long periods has also been a resource used by many actionists. The year-long performances by Tehching Hsieh, in which he undertook to perform certain actions during the year, transforming his life for the purpose, are examples of this, and are intended to reflect the passage of time. In one action he let his hair grow for a year and obliged himself to punch a card every hour on the hour, 24 hours a day, for 365 days, photographing each action, with the result of a film in which a year was summed up in six minutes, or about one second per day. In another performance, Hsieh lived in a cage for year, during which the sole person he saw was the assistant who brought his food, but they never spoke to each other. For another year he remained tied by a 2.5-metre rope to the artist Linda Montano, whom he had not previously met.

The work of the young Mexican artist Horacio Cadzco is close to that of Hsieh, especially the piece in which he is now engaged. Cadzco has worked with his body and his body wastes and secretions, using them to produce objects: little sculptures made with mucous, hairs and scabs, ephemeral sculptures of frozen spittle, in objects made of teeth and skin, He has also documented corporeal processes such as ritual scarring: for the 2004 work *Collar* (2004), Cadzco adorned his body with a necklace of cigarette burns, making a photographic record of the scabbing and scarring process. He returned to this theme in *Tapiz* [Tapestry], using cigarette burns as the pattern for a wall decoration. For the work *Candil* [Oil Lamp] (2004), Cadzco stored his own saliva, freezing it in ice-lolly moulds and installing the results so they would melt and evaporate. He did the same with his urine, freezing it into an "ingot" as an *ad hoc* work for an exhibition about money in January, 2005.

Para *Traje* [Suit] (2005), the piece we are dealing with here, Cadzco forged a temporal pact between his body and his work, in deciding to make a suit to his own specifications, which he would wear for a whole year. The artist has been wearing the suit since January and decided to invite photographers to make a monthly record of its deterioration, thus involving other people. The strategy implies not bathing, except with sponges, not shaving or cutting his hair of nails, and doffing the suit only to sleep. The suit is thus a sort of canvas or deposit for his bodily "humours", as well as food stains and the signs of other accidents such as scratches, which makes a metaphor for the body itself as it registers this process of wear during the temporal space: a body/suit that proudly wears its battle wounds and that will end up disintegrating when its useful life is over. Here the notions of art and life are fused in a continuous journey that will end with the symbolic death of the artist, a process that begins with an ascetic ritual, of purification, in which Cadzco stopped drinking and smoking in preparation for this piece which will end with the artists in rags living in the street.

This ritual/ascetic attitude is not very distant from that of the medieval monk or friar who took up the life of contemplation, ignoring "temporal goods" for the sake of spirituality. Ineluctable death and preparation for it was what generally occupied the thoughts and hours of those individuals who were regarded as "exemplary" from a religious perspective.

For the opening of ArtUnlimited, the curated section of the ArtBasel fair held this past spring, Marina Abramovic recreated a performance which submerged us fully into this baroque aesthetics, of the "pensive saint". Naked, reclining on a white pedestal, lying beneath a human skeleton, of the type seen hanging in anatomy labs, framed by a square of white light, she weeps. From her head, on its side, fall tears into a little puddle that has formed on the floor. Abramovic's expression as she posed from time to time for a few spectators became almost unbearable. This was her *Self-portrait with Skeleton* (2003-2005) a contemporary *vanitas*, reminiscent of Valdés Leal's paintings on the altar pieces of the Hospital de la Caridad in Seville, or the numerous representations of "bone yards" that adorned some Baroque churches in Spain and Latin America. It even reminds us of the 19th-C. *vanitas La Belle Rosine* by the Belgian painter Antoine Wiertz, in which a beautiful nude woman stands looking at a skeleton whose cranium is inscribed with the name "Rosine".

Self-portrait is also related to other works in which Abramovic has reflected upon the fragility of life, such as *Breath,* a video in which the artist breathes for herself and for an inert skeleton, as if trying to breathe life back into it. This performance is also linked with her controversial work *Balcanic Baroque*, staged at the 1977 Venice Biennale, where the artist sat for hours on a mound of cow bones, from which she peeled the remaining flesh; it was a metaphor for wars in the artist's native Balkan region. In a number of interviews Abramovic has said that for her the skeleton represents the last mirror in which we can see ourselves, a profound reflection upon mortality. Life kills us, inevitably, and death, the great leveller, is the mirror in which we must all see ourselves before shuffling off that mortal coil.

HORACIO CADZCO *Traje (mayo)*, 2005. © Daniela Edburg