

AKTUALITATE AZTERTUA LA ACTUALIDAD REVISADA
L'ACTUALITE REQUALIFIEE NEWS REVISITED

ANNELIES STRBA

Suitzara. Zug-en, Suitzara, jaio zen 1947. urtean. Richterswil eta Melide-n, Suitzara, bizi da eta bertan egiten du lan.
Suiza. Nacida en Zug, Suiza, en 1947. Vive y trabaja en Richterswil y Melide.
Suisse. Née en 1947 à Zug, Suisse. Vit et travaille à Richterswil et Melide, Suisse.
Swiss. Born in 1947 in Zug, Switzerland. Lives and works in Richterswil and Melide, Switzerland.

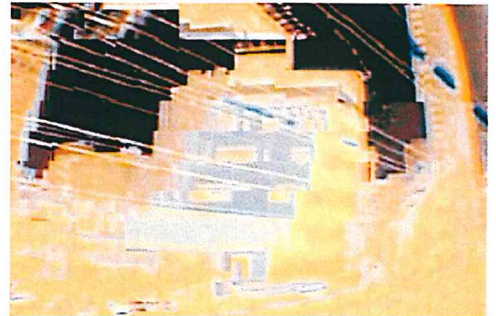
NEW YORK, 1999
BERLIN, 2000
TOKYO, 2003

DVD 3', 22. edit.
Musique de Samuel Schobinger et Pe Lang en musique
Parisko Almine Rech galeriak eskainia
Egile-estudiorik gabe © Annelies Strba

DVD 3', edit. 22
Música de Samuel Schobinger y Pe Lang
Cortesía de la Galería Almine Rech, París
Derechos de autor fotográficos © Annelies Strba

DVD 3', 64. 22
Musique de Samuel Schobinger et Pe Lang
Cortésy de la Galerie Almine Rech, Paris
Crédit photographique © Annelies Strba

DVD 3', edit. 22
Music by Samuel Schobinger and Pe Lang
Courtesy of Galerie Almine Rech, Paris
Photographic copyright © Annelies Strba



Annelies Strb-ek bere etxeko eta familiako irudiak abiapuntu hartuz egiten du lan. Kanpoko mundua bidaia-mugimenduan den auto, tren edo ontzi baten barnean hartzen du. Artista 90eko hamarkadaren hasiera arte ez zen bere barneko kronikak jende aurrean erakusten hasi. 1997. urteaz geroztik, kamera bakarrik erabiltzen du, eta argazkiak eta iraupen ezberdinetako bideoak lortzen ditu modu horretan.

Hirian seriea artistaren sentipen pertsonalen testigantza da. Bere *travelling* luzeetako koloreak eta inguradak desitxuratu egin ohi dira informatika-prozesu batez bidez, eta "pintura" bilakatu ohi dira. Filma pintura-mota bilakatzeko urrats horrek artistaren ikuspegi subjektiboa sartzeko berriz ere, eta toki batek inspiratzen dizkion sentimendu intimoak adierazteko aukera ematen dio. Zinez subjektiboa den adierazpidea lortzeko bilaketak, bere artelanetan suma daitezkeenak, XIX. eta XX. mendeetako tradizio impresionista eta espresionista ekartzen du gogora. Musika elektronikoa, Pe Lang-ek *New York* eta *Berlin* artelanetarako eta Samuel Schobinger-ek *Tokyo* artelanerako konposatu dituzte bereziki. Hirietako onirismo flotante nabarmentzen du.

Bere argidun masekin, Monet-en katedraletan bezala, eta bere alderdi kubistekin, *New York*-ek kolore zapoetsuak dituen eraikuntza-joko handia ekartzen du gogora. Ontzi batetik ikusitako hiriarren hauskortasunak eta opakutasunak, erakargarritasunak eta bertara sartzeko ezintasunak lilura eragiten dute. *Berlin* da erabat birkoloreztatu den lehen bideoa. *Berlin* telebistaren dorretik ikusirikoa da, eta honen mugimendu birakariak hirian sartzen den ikuspegi panoramikoak eskaintzen du. Artelan honek artifizialtasun kezagarria du ezaugarri. Gehiegizko espazioak eta tonu biziek iraganeko arrastoak ezkatzen dituzte. Distantziak eta argiak gaueko zainketaren sentipena eragiten dute. Dorrearen zutabeen masa ilunen iraganbide erregularrak kontrastea egiten du ia finkoa den ikuspegiaren angeluarekin. Anbiguotasun hau sakoneko soinuen zirta elektrikoak areagotzen du. *Tokyo* artelaneko hiriko fatxadak azkarregi eraikitzen eta desegiten dira, eta hortaz, ezin eskaini dakioke denborarik forma jakin bati. Geometria kompulsiboarekin, *Tokyo* artelanari eritmo markatua lagun duen modernotasuna dario.

Annelies Strba trabaja a partir de imágenes de su vida doméstica y familiar. El mundo exterior se suele percibir desde el interior de un coche, de un tren o de un barco, en el movimiento del viaje. La artista no empezó a mostrar al público sus crónicas íntimas hasta principios de los años 90. Desde 1997, sólo utiliza la cámara de la que obtiene fotografías y videos de duración variable.

La serie de las ciudades es un testimonio de las impresiones personales de la artista. Sus largos *travellings* pasan por un proceso informático de deformación de los colores y los contornos que los "pictorializa". Este paso de la película a una forma de pintura por ordenador vuelve a introducir la visión subjetiva de la artista y le permite expresar los sentimientos íntimos que le inspira un lugar. La búsqueda de una expresión puramente subjetiva remite a la tradición impresionista y expresionista de los siglos XIX y XX, que se dejan entrever en sus obras. La música electrónica, compuesta por Pe Lang para las obras *New York* y *Berlin*, y por Samuel Schobinger para *Tokyo*, ha sido especialmente compuesta para cada video. Acentúa el onirismo flotante de las ciudades.

Con sus masas luminosas como una catedral de Monet y sus facetas cubistas, *New York* evoca un juego de construcción gigante con sabrosos colores. La ciudad, vista desde un barco, fascina por su fragilidad y su opacidad, su seducción y su impenetrabilidad. *Berlin* es el primer video totalmente recolorizado. Vista desde la torre de la televisión, cuyo movimiento giratorio da una visión panorámica de la ciudad desde lo alto, *Berlin* se caracteriza por una artificialidad preocupante. La sobreexposición y los tonos chillones ocultan las marcas del pasado. La distancia y la luz dan la impresión de una vigilancia nocturna. El paso regular de las masas oscuras de los pilares de la torre contrasta con el ángulo de visión, casi fijo. Esta ambigüedad se acentúa con el chisporroteo eléctrico del fondo sonoro. Las fachadas urbanas de *Tokyo* se construyen y se disuelven demasiado rápido para poder dedicar tiempo a una forma. Con una geometría compulsiva, *Tokyo* rezuma modernidad acompañada de un ritmo marcado.

Annelies Strba travaille à partir d'images tirées de sa vie domestique et familiale. Le monde extérieur est généralement perçu depuis l'intérieur d'une voiture, d'un train ou d'un bateau, dans le mouvement du voyage. C'est seulement depuis le début des années 90, que l'artiste montre au public ses chroniques intimes. A partir de 1997, elle n'utilise plus que la caméra dont elle tire des photographies et des vidéos de longueurs variables.

La série des villes rend compte des impressions personnelles de l'artiste. Ses longs *travellings* passent par un processus informatique de déformation des couleurs et des contours qui les "pictorialise". Ce passage du film à une forme de peinture par ordinateur réintroduit la vision subjective de l'artiste et lui permet d'exprimer les sentiments intimes que lui inspire un lieu. La recherche d'une expression purement subjective renvoie à la tradition impressionniste et expressionniste de XIXe et XXe siècle dont on trouve des échos dans ses œuvres. La musique électronique composée par Pe Lang pour *New York* et *Berlin* et par Samuel Schobinger pour *Tokyo*, est conçue spécifiquement pour chaque vidéo. Elle accentue l'onirisme flottant des villes visitées

Avec ses masses lumineuses comme une cathédrale de Monet et ses facettes cubistes, *New York* évoque un jeu de construction géant aux couleurs savoureuses. La ville, longée depuis un bateau, fascine par sa fragilité et son opacité, sa séduction et son impenétrabilité. *Berlin* est la première vidéo entièrement recolorisée. Prise depuis la tour de la télévision dont le mouvement tournant donne une vision panoramique plongeante sur la ville, *Berlin* baigne dans une artificialité inquiétante. La surexposition et les tons criards dissimulent les traces du passé. La distance et la lumière donnent l'impression d'une surveillance nocturne. Le passage régulier des masses sombres des piliers de la tour contredit la quasi fixité de l'angle de vue. Cette ambiguïté est accentuée par le grésillement électrique du fond sonore. Les façades urbaines de *Tokyo* se construisent et se dissolvent trop rapidement pour qu'on puisse s'attarder sur une forme. Traversée par une géométrie compulsive, *Tokyo* vibre de modernité sur un rythme pulsionnel.

Annelies Strba bases her work on images of her home and family life. She usually portrays the outside world from inside a car, a train or a ship, at some point on the journey. The artist didn't start publicly exhibiting her intimate chronicles until the early 90s. Since 1997, she has only been using the camera with which she obtains photographs and videos of variable duration.

The cities series is a testimony to the artist's personal impressions. Her long tracking shots are processed by computer until deforming the colours and outlines defining them as pictures. This computer transformation from film to kind of painting reinstates the artist's subjective point of view while permitting her to express the intimate feelings inspired by a particular place. The search for a purely subjective expression comes from the 19th and 20th century Impressionist and Expressionist influences visible in her work. The electronic music, composed by Pe Lang for *New York* and *Berlin*, and by Samuel Schobinger for *Tokyo*, especially written for each video, accentuates the floating, dream-like aspect of the cities.

With its luminous masses reminiscent of Monet's cathedrals and its cubist aspect, *New York* evokes a gigantic construction set in tasty colours. The city is seen from the television tower, the rotating movement of which gives a panoramic view taken from above. Here, *Berlin* is characterised by a disturbing artificiality. Over-exposure and gaudy colours conceal the marks of the past. Distance and light give the impression of a night watch. The regular passing of the dark shapes of the tower pillars contrast with the almost fixed angle of sight. This ambiguity is accentuated by the electric sparking sound in the background. The urban facades of *Tokyo* rise and fade away again too quickly to allow the viewer to focus his attention on a specific shape. *Tokyo*, with its compulsive geometry, quivers to the rhythm of modernity.

SEAN SNYDER

Estatubatuarra. Amerikako Estatu Batuetako Virginian jalo zen 1972. urtean. Berlinen bizi da eta bertan egiten du lan. Estadouidense. Nacido en Virginia, Estados Unidos, en 1972. Vive y trabaja en Berlín. Américain. Né en 1972 en Virginie, Etats-Unis. Vit et travaille à Berlin. American. Born in 1972 in Virginia, United States. Lives and works in Berlin.

ANALEPSIS, 2004

DVD 5'04" (bucke), 3. ediz. Chantal Crousel galeriak eskainia Egile-eskubide fotografikoak © Sean Snyder

DVD 5'04" (bucke), edic. 3 Cortesía de la Galería Chantal Crousel Derechos de autor fotográficos © Sean Snyder

DVD 5'04" (bucke), ed. 3 Courtesy Galerie Chantal Crousel Crédi photographique © Sean Snyder

DVD 5'04" (looped), edic. 3 Courtesy of Galerie Chantal Crousel Photograph copyright © Sean Snyder



Sean Snyder aurreko belaunaldiék komunikabideei buruz hasitako kritikari jarraitzen dion artista-belaunaldi gazte bateko kide da. Komunikabideetako irudikapen barne-egitura aztertzen du, baina baita hauen egitura bera eta arrazoibidea ere. Normalean, egoera politiko sentiberetako gaurkotasa hartu ohi du bere gaietarako inspirazio-iturritzat, eta artista konprometitutaz du bere burua. Bere ustez, ikusleak urrundu egin behar du ikusten duen horretatik, eta jasotzen dituen albiste horiek erakitzeko moduari buruz egin behar dio galde bere buruari. Nazionalitate estatubatuarra duen eta Berlinen bizi den artista hau munduan barrena ibili ohi da bere ikerketetarako beharrezko materiala bilzen.

Bideoaren izenburua, "Analepsis", *flash-back* mekanismo narratiboari buruzkoa da. Mekanismo honek denboratik kanpo uzten du gertakaria, eta kontakizun bat antolatzeko aukera ematen du. Proiektu honetan Sean Snyder-i interesatzen zaiona komunikabideetako gaurkotasunak hiri-inguruneari buruz dugun pertzepzioa aldatzen duen modua da. Irailaren 11az geroztik eta Irakeko Gerraren hasieran telebistan ematen ziren irudi errepikarien izaerak beragan eraginiko harriduraren ondorioz, Eutelsat eta Astra sateliteen bidez harrapatutako kate mota ugariak albigestiz osaturiko sei orduko grabaketa etengabea egitea erabaki zuen. Urtebeteko lanean zehar, informazioaren bat aurkeztera eta gertakariaren bat kokatzera bideratutako testuinguruei buruzko sekuentzia mordoa bildu zuen, segundo bat eta lau segundo artekoa horietan bakoitza, material oparo honetatik. Konnotazio geografiko handiko tokiak baztertu egin ziren gutxiago zehaztutako kokapenak hautatzeko. Kamera-teknika moten bidez sailkatu zituen apururikoak: plano finkoak, zoomaren hurbiltzea edo urruntzea, eta travellinga. Muntaiaren teknika hauek guztiak txandakatzen ditu, eta irudien hurrenkera kronologikoa mantentzen du aldi berean.

Siglak eta azpituluak baztertuta, filmak aurkezten duen formatu zinematografikoak dimentsio funtzionala ematen dio ia ezagun ez diren eta arriskutsu izan daitezkeen tokien desfile isil honi. Ikuspegi hauek, arbuoetatik atereak, segida koherente baten irudipena sortzeko erabili ohi dituzte komunikabideek. Ikuslearen inkontzientzera heldu ohi dira irudi subliminal gisa. Irudi hauek "krimenaren tokia" kokatzen dute eta munduko haibat tokiri arrotzasun kezagarriaren kutsua ematen diote. Egiteko zinematografiko hutsari dagokionez, fikzioaren munduan gaurkotasuna sortzeko modua adierazten da; manipulazio-mota orori atea irekitzen dion ambibalentzia.

Sean Snyder forma parte de una joven generación de artistas que persiguen la labor crítica de los medios de comunicación realizada por sus mayores. Analiza la estructura interna de las representaciones mediáticas, pero también de las arquitectónicas y discursivas. Generalmente, sus temas están inspirados en una actualidad políticamente sensible y se considera a sí mismo un artista comprometido. Para él, se trata de hacer que el espectador se distancie de lo que ve y que cuestione la manera en que se construyen las noticias que recibe. De nacionalidad estadounidense, asentado en Berlín, recorre el mundo para recoger el material necesario para sus investigaciones.

El título del vídeo, "Analepsis", se refiere al mecanismo narrativo del *flash-back* que ubica un acontecimiento fuera del tiempo y permite organizar un relato. En este proyecto, Sean Snyder se interesa por la forma en que la actualidad mediática modifica nuestra percepción del espacio urbano. Sorprendido por el carácter repetitivo de las imágenes en la televisión desde el 11 de septiembre y al principio de la Guerra de Irak, decide grabar seis horas de informativos seguidas de una gran variedad de cadenas captadas por los satélites Eutelsat y Astra. A lo largo de un año de trabajo, extrae de este abundante material una cantidad de secuencias de contextualización, de entre uno y cuatro segundos de duración cada una, destinadas a presentar una información y a situar un hecho. Los lugares con una gran connotación geográfica son suprimidos en beneficio de emplazamientos más indeterminados. Los clasifica por tipos de técnicas de cámara: planos fijos, acercamiento o alejamiento del zoom, y travelling, que alterna en el montaje al tiempo que mantiene el orden de sucesión cronológico de las imágenes.

Una vez retirados los siglas y los subtítulos, la película presenta un formato cinematográfico que da a este desfile silencioso de lugares vagamente familiares y potencialmente peligrosos, un carácter de ficción. Extraídas de archivos, estas visiones son utilizadas por los medios de comunicación para crear la ilusión de una sucesión coherente. Entran en el inconsciente del espectador como imágenes subliminales que sitúan "la escena del crimen" y dan a algunas partes del mundo un aire de extrañeza preocupante. Su función puramente cinematográfica indica la forma en que se fabrica la actualidad al estilo de una ficción; una ambivalencia que abre la puerta a todo tipo de manipulaciones.

Sean Snyder fait partie de cette jeune génération d'artistes qui poursuivent le travail de critique des médias mené par leurs aînés. Il analyse la structure interne des représentations médiatiques, mais également architecturales et discursives. Il puise généralement ses sujets dans une actualité politiquement sensible et se considère comme un artiste engagé. Il s'agit, pour lui, d'amener le spectateur à prendre de la distance par rapport à ce qu'il voit et à questionner la manière dont sont construites les informations qu'on lui fournit. De nationalité américaine, installé à Berlin, il sillonne le monde pour collecter les matériaux nécessaires à ses recherches.

Le titre de la vidéo "Analepsis" se réfère au mécanisme narratif du *flash-back* qui place un événement dans un hors-temps et permet d'organiser un récit. Dans ce projet, Sean Snyder s'intéresse à la façon dont l'actualité médiatique modifie notre perception de l'espace urbain. Frappé par le caractère répétitif de l'imagerie télévisuelle depuis le 11 septembre et au début de la guerre d'Irak, il décide d'enregistrer six heures d'informations continues en provenance d'une grande variété de chaînes captées sur les satellites Eutelsat et Astra. Au cours d'une année de travail, il prélève de ce matériel abondant une quantité de séquences de mise en contexte d'une à quatre secondes chacune qui sont destinées à introduire une information et à situer un fait. Les sites trop connus géographiquement sont éliminés au profit de lieux plus indéterminés. Il les classe par types de technique caméra : plans fixes, zoom avant ou arrière, travelling, qu'il alterne au montage tout en gardant l'ordre de succession chronologique des images.

Une fois les sigles et les sous-titres retirés, le film présente un format cinématographique qui donne à ce défilé silencieux de lieux vaguement familiers et potentiellement dangereux, une dimension fictionnelle. Extraites d'archives, ces vues sont utilisées par les médias pour donner l'illusion d'un enchaînement cohérent. Elles pénètrent l'inconscient du spectateur comme des images subliminales qui situent "la scène du crime" et donnent à certaines parties du monde un air d'inquiétante étrangeté. Leur fonction purement cinématographique indique la façon dont l'actualité est fabriquée sur le mode d'une fiction; une ambivalence qui ouvre la voie à toutes sortes de manipulations.

Sean Snyder belongs to a young generation of artists who are furthering the critiques of the media made by their elders. He analyses the internal structure of media representations and also representations of an architectural or discursive nature. Generally, his subject matter is inspired by today's politically-sensitive subjects and he considers himself a politically committed artist. For him, the idea is to make viewers distance themselves from what they see and question how news are made up. Originally from the United States but now based in Berlin, he travels the world to gather the material necessary for his investigations.

The title of the video, "Analepsis", is a reference to the narrative mechanism of *flash-back* that situates an event outside of time and allows a story to be organised. In this project, Sean Snyder looks at the way today's media modify our perception of urban space. Surprised by the repetitive nature of the images televised since 9/11 and at the beginning of the Iraq war, he decides to record six hours of news broadcasted by a wide variety of channels received by the satellites Eutelsat and Astra. In one year of work, he extracts from this copious material a large quantity of re-establishing shots lasting from one to four seconds, reminding or updating on scene changes. The places with a significant geographical connotation are deleted, favouring sites that are more indeterminate. He classifies them according to camera techniques: fixed shots, zooming in and out, and travelling shots, which he alternates in the montage as he maintains the chronological order of images.

Once the initials and the subtitles have been removed, the film has a cinematographic format that gives a fictional dimension to the silent procession of vaguely familiar and potentially dangerous places. Extracted from archives, these visions are used by the media to create the illusion of a coherent succession. They enter the subconscious of the viewer like subliminal images that locate "the scene of the crime" and give some parts of the world an aura of worrying strangeness. Their purely cinematographic function indicates how news are manufactured in a fictional way; an ambivalence that opens the door to all types of manipulations.

Babesleak / Patrocinan / Sous le patronage de / Patronage

Laguntzaileak / Colaboran / Collaboration / Partner

GUILLAUME PARIS

Frantziarra. Abidján-en, Bil Kostan, jaio zen 1966. urtean. Parisen bizi da eta bertan egiten du lan.
Francés. Nacido en Abidjan en 1966. Vive y trabaja en París.
Français. Né en 1966 à Abidjan, Côte d'Ivoire. Vit et travaille à Paris.
French. Born in 1966 in Abidjan, Ivory Coast. Lives and works in Paris.

WE ARE THE CHILDREN (PART 1), 2003

DVD 4'25" (bucle), 1/3 ediz.
Galeria Nelson-ek eskainia
Egile-eskubide fotografikoak © Guillaume Paris
Itzulmen-sorkuntzako egile-eskubideak © Florian Kleinertzen

DVD 4'25" (bucle), edic. 1/3
Cortésia de la Galería Nelson
Derechos de autor fotográficos © Guillaume Paris
Derechos de autor creación visual © Florian Kleinertzen

DVD 4'25" (bucle), éd. 1/3
Cortésia Galería Nelson
Crédit photographique © Guillaume Paris
Crédit photo pour les visuels © Florian Kleinertzen

DVD 4'25" (looped), edit. 1/3
Courtesy of Galerie Nelson
Photographic copyright © Guillaume Paris
Visual creation copyright © Florian Kleinertzen



"We Are The Children (1. zatia)"ko 132 "produktuak – erretratua" batzuk beste bilakatzen dira ordenagailu bidez eginko "morphing" sorta baten bidez. Objektu hauek, Guillaume Paris 1992. urteaz geroztik biltzen ari den bilduma zabalago baten zati dira. Bilduma honek H.U.M.A.N.W.O.R.L.D.: Holistic and Utopian Multinational Alliance for New World Order and Research in Living and Dying hotsandiko izena hartzen du ironikoki. Proiektua, etengabe bilakatzen ari dena, ohiko kontsumo-produktuetan agertzen diren publizitate-erretratuen galeria gisa ulertzen du artistak. Kultura anitzekoa eta kontsumista den garai hau oroitzeko halako museoa osatzen dute. Produktu bakoitza mantendu egiten da, ez da ordezkutzen eta, hortaz, desegin egiten da epe luzera. Bilgarrietan irudikatutako modelook gauza bilakaturako gizakitzat jotzen dira. Artista haiekin biltzen da, eta mintzatzeko ("We Are The World") eta zahartzeko (egiazko eta alegiazko zentzuan) aukera ematen die. Proiektua forma ezberdinen bidez eta ehun urteko aldi teorikoan gauzatzen da.

Guillaume Paris publizitatearen logika "magikoak eta merkataritzakoak" baliatzen da. Publizitateak produktuak "gizatiartzen" baititu, zentzugabekieretara ere helduz, aipaturikoak saldu ahal izateko. Marxek salatutako merkantziaren fetixismoari erantzuten dio, industria- eta merkataritza-prozesuen aurka doan gehiegizko fetixismoaren bidez. Produktuei egiaz dagokienez objektu galkorren egoera itzultzen dienez eta figuranteel zahartzeko aukera ematen dienez, gauza izaera kentzen die. Denboraren faktorea sartzen du berriro, eta irudimenezko betikotasunetik eta garbitasunetik askatzen ditu. Bere interpretazioaren bidez gauzak zapuzten dituen bufoia bailiztan, merkataritza-diskurtsoaren azpiko animismoaz jabetzen da helburu kritikoetarako.

Izenda ezinezko luzapenak dituen proiektu demiurgiko honetan, "We Are The Children (1. zatia)" bildumaren ustiapen museografikoaren lehen mailako zati da, hots, erakusketakoa. Objektuak ikusmen bidezko tranpa gisa aurkezten dira. Maskarak lotzen dituen kateadurak produktu eta kontsumitzaileek osatutako komunitate berezi gabea ematen du aditzera, eta horretan oinarritzen da munduko merkatauren nozio abstraktua. Obra honetan, Guillaume Paris-ek bere begirada partekatzeko gonbidapena egiten dio ikusleari. Begirada hau kontsumo-gizartearen ikusizunarekiko lilura eta kritika da aldi berean.

Los 132 "productos – retratos" de "We Are The Children (1ª parte)" se transforman uno en otro a lo largo de una serie de "morphings" hechos con ordenador. Estos objetos forman parte de una colección más amplia que Guillaume Paris viene reuniendo desde 1992 bajo en nombre irónicamente grandilocuente de H.U.M.A.N.W.O.R.L.D.: Holistic and Utopian Multinational Alliance for New World Order and Research in Living and Dying. El proyecto, en constante evolución, es concebido por el artista como una galería de retratos publicitarios que figuran en productos de consumo habitual. Forman una especie de museo conmemorativo de nuestra época multicultural y consumista. Cada producto se conserva, no se sustituye y, por lo tanto, a largo plazo está avocado a la destrucción. Los modelos representados en los embalajes se consideran individuos cosificados. El artista se reúne con ellos y les permite expresarse ("We Are The World") y envejecer (en el sentido real y artificial). El proyecto se concretiza bajo diversas formas y se desarrolla en un periodo teórico de cien años.

Guillaume Paris lleva la lógica "mágico-mercantil" de la publicidad, que "humaniza" sus productos para lograr venderlos, hasta extremos absurdos. Responde al fetichismo de la mercancía denunciada por Marx mediante un fetichismo desbordante que va a contracorriente del proceso industrial y comercial. Al devolver a los productos su condición real de objetos perecederos, y a los figurantes su envejecimiento, los descosifica. Vuelve a introducir el factor tiempo que los libera de su eternidad y pureza ilusorias. Como un bufón que desbarata las cosas con su interpretación, se apropia con fines críticos el animismo subyacente del discurso comercial.

En este proyecto demiúrgico con prolongaciones innombrables, "We Are The Children (1ª parte)" forma parte del primer grado de explotación museográfica de la colección, la de la exposición. Los objetos se muestran como trampas visuales. El encadenamiento que une las máscaras evoca una comunidad indiferenciada de productos y consumidores en la que se basa la noción abstracta del mercado mundial. En esta obra, Guillaume Paris invita al espectador a compartir su mirada, al mismo tiempo fascinada y crítica, del espectáculo de la sociedad de consumo.

Les 132 "produits-portraits" de "We Are The Children (part 1)" se transforment l'un dans l'autre au long d'une série de "morphings" réalisés à l'ordinateur. Ces objets font partie d'une collection plus vaste que Guillaume Paris rassemble depuis 1992 sous le titre ironiquement grandiloquent de H.U.M.A.N.W.O.R.L.D.: Holistic and Utopian Multinational Alliance for New World Order and Research in Living and Dying. Le projet, en constante évolution, est conçu par l'artiste comme une galerie de portraits publicitaires figurant sur des produits de consommation courante. Ils forment une sorte de musée commémoratif de notre époque multiculturelle et consumériste. Chaque produit est conservé, non remplacé et donc voué à terme à la destruction. Les modèles représentés sur les emballages sont considérés comme des individus chosifiés. L'artiste les retrouve et leur permet de s'exprimer ("We Are The World") et de vieillir (réellement et artificiellement). Le projet se concrétise sous des formes variées et se prolonge sur une durée théorique de cent ans.

Guillaume Paris pousse la logique "magico-marchande" de la publicité, qui "humanise" ses produits pour les faire vendre, jusqu'à l'absurdité. Il répond au fétichisme de la marchandise dénoncée par Marx, par un hyper-fétichisme qui prend le processus industriel et commercial à rebours. En rendant les produits à leur réalité d'objets périssables et les figurants à leur vieillissement, il les dé-chosifie. Il réintroduit le temps qui les libère de leur illusoire éternité et de leur illusoire pureté. Se comparant au fou du roi qui déjoue en jouant, il s'approprie à des fins critiques l'animisme sous-jacent du discours marchand.

Dans ce projet demiurgique aux prolongements innombrables, "We Are The Children (part 1)" fait partie du premier degré d'exploitation muséographique de la collection, celle de l'exposition. Les objets se montrent comme des pièges visuels. L'enchaînement fusionnel des masques évoque une communauté indifférenciée de produits et de consommateurs sur laquelle repose la notion abstraite de marché mondial. Dans cette œuvre, Guillaume Paris invite le spectateur à partager son regard à la fois fasciné et critique sur le spectacle de la société de consommation.

The 132 "product-portraits" of "We Are The Children (part 1)" turn into one another in a stream of computer morphings. These objects are part of the larger project being put together by Guillaume Paris since 1992 under the ironically grandiloquent name of H.U.M.A.N.W.O.R.L.D.: Holistic and Utopian Multinational Alliance for New World Order and Research in Living and Dying. This constantly ongoing project is conceived by the artist as a gallery of the advertising portraits appearing on our everyday consumer products. They form a sort of museum commemorating our multicultural, consumer era. Each product is kept rather than substituted, thus doomed to a fate of long-term destruction. The models appearing on the wrappers are considered to have become objects. The artist meets them, giving them the chance to comment ("We Are The World") and age (in the real and artificial senses). This project with its varying aspects is expected to evolve over a hundred years.

Guillaume Paris takes to absurd extremes the "magical-marketing" aspect of advertising that "humanises" its products in order to sell them. He responds to the fetishism of commodities denounced by Marx with an overflowing fetishism running against the grain of the industrial/commercial process. On reinstating the products' true condition of perishable objects, and allowing the models to age, he turns them back into beings. He reintroduces the time factor freeing them from their illusory eternity and purity. Like a buffoon who disrupts things with his actions, he appropriates himself for critical purposes of the animism underlying commercial discourse.

This demiurgic project of nameless prolongations, "We Are The Children (part 1)" belongs to the first stage of museum exploitation par excellence, that of the exhibition. The objects are portrayed in the shape of visual traps. The chains linking the masks evoke an undifferentiated community of products and consumers upon which the abstract notion of the world market is based. In this work, Guillaume Paris invites the onlooker to share the fascinating yet critical way in which he views the spectacle of consumer society.

Babesleak / Patrocinan / Sous le patronage de / Patronage

Laguntzaileak / Colaboran / Collaboration / Partner



CICC - Centro Internacional de Cultura Contemporánea



SHIRIN NESHAT

Irandarra. 1957. urtean jaio zen Qazvin-en, Iranen. New Yorken bizi da eta bertan egiten du lan.
Iraní. Nacida en Qazvin en 1957, Irán. Vive y trabaja en Nueva York.
Iranienne. Née en 1957 à Qazvin, Iran. Vit et travaille à New York.
Iranian. Born in 1957 in Qazvin, Iran. Lives and works in New York.

ANCHORAGE, 1996

DVD 4' (bucle), 1/3 ediz.
COFF bideoa
Egile-estubide fotografikoak © Shirin Neshat

DVD 4' (bucle), edic. 1/3
Colección COFF
Derechos de autor fotográficos © Shirin Neshat

DVD 4' (boucle), éd. 1/3
Collection COFF
Crédit photographique © Shirin Neshat

DVD 4' (looped), edit. 1/3
COFF collection
Photographic copyright © Shirin Neshat



Shirin Neshat Iranen jaio zen, baina oso gaztetan utzi zuen herrialdea, hots, Irango gizartea astindu zuen iraultza islamiarra baino lehen. 90eko hamarkadan hasi zen bertara itzultzen. Bere herrialdean gertutako aldaketak ulertzeko eginiko saiakerak izan ziren bere lehen lanen inspirazio-iturri. Islamiar iraultza ondoko kulturaren eta gizartearen funtzionamendua aztertzen saiatu zen, eta zaltzan jarri zuen, batez ere, emakumearen egoera eta Irakeko gerran zehar ikaragarri sustatutako sufrimenera moda. Bere lehen obrek, zuri-beltzeko argazkiek batez ere, irandar gizarteari buruzko kanpo-ikuspegia dute, ia esateko didaktikoa dena. Espiritualtasunaren, politikaren eta indarkeriaren arteko lotura estua erakusten dute.

"Anchorage" da bere lehen bideoa. New Yorkeko erakusketak baterako prestatutako bideo honek erakusketak egin zen toki haren izena hartzen du. Era berean, Shirin Neshat-en identifikazioaren "ainguratzeko" ahalegina ere irudikatzen du. Hurrengo bideoak ez bezala, gaua eskulturalagoez baliatzen baitira hainbat pantailatan, independentea da hau. Artistak berak egiten du errepresentazioa, eta hartualdirako unean persiar kantu bat inprobisatzen du. Emakume irandarrek jantzi ohi duten txador beltz bat soinean duela, nabarmendu egiten dira aurpegi, oin eta esku biluziak atzealde beltzean, idatzi bat bailiran. Sekuentzien jarraitutasun eskematikoa, ikusleari zuzendutako tiro-otoitza eta amaiera ematen dion erronda sufia, erretorikoa da narratiboa baino gehiago. Halarik ere, xuxuriatutako kantuak "berarentzako" eginiko dantzaren izaera intimoa ematen dio, ikaskuntzaren eta eromenaren artekoa. Artistak bere ikerketaren zerbitzura jartzen du jardunaren artea. Bere nortasun ezberdinak bateratzeko ahaleginean, bera bizi den Mendebaldeko herriarentzat ulergaitza den fedetik heriotzarako bidean datzan zorigaitzako amaiera irudikatzen du bere buruarentzat.

Nacida en Irán, Shirin Neshat dejó su país siendo aún muy joven, antes de la revolución islámica que conmovió a la sociedad iraní. Empezó a volver allí en los años 90. Sus esfuerzos por comprender las transformaciones sufridas por su país inspiraron sus primeros trabajos. Intenta analizar el funcionamiento de la cultura y la sociedad que resultaron de la revolución islámica poniendo en entredicho, sobre todo, la condición de la mujer y la moda de un martirio intensamente fomentado durante la guerra de Irak. Sus primeras obras, principalmente fotografías en blanco y negro, tienen un enfoque exterior, casi didáctico, de la sociedad iraní. Muestran el estrecho vínculo que existe entre la espiritualidad, la política y la violencia.

"Anchorage" es su primer vídeo. El título, que retoma el nombre del lugar de la exposición para la que fue realizado en Nueva York, evoca también la tentativa de "anclaje" de la identificación de Shirin Neshat. Contrariamente a los siguientes vídeos, que adoptarán dispositivos más esculturales en varias pantallas, éste es independiente. La artista realiza ella misma la representación e improvisa un canto persa en el momento de la toma. Vestida con el chador negro que llevan las mujeres iraníes, el rostro, los pies y las manos desnudos resaltan sobre el fondo negro como una escritura. La sucesión esquemática de las secuencias, de la oración al disparo al espectador para terminar con la ronda sufi, es más retórica que narrativa. Sin embargo, el canto murmurado le da el carácter íntimo de una danza "para sí misma", entre aprendizaje y locura. La artista pone el arte de la actuación al servicio de su investigación. En su intento de conciliar sus diferentes identidades, representa para sí misma el desenlace fatal que conduce de la fe a la muerte en una cultura que sigue siendo incomprensible para Occidente, donde ella vive.

Née en Iran, Shirin Neshat l'a quitté très jeune, avant la révolution islamique qui a bouleversé la société iranienne. Elle a commencé à y retourner dans les années 90. Ses efforts pour comprendre les transformations subies par son pays ont inspiré ses premiers travaux. Elle tente d'analyser le fonctionnement de la culture et de la société issue de la révolution Islamique en questionnant plus particulièrement le statut de la femme et la vogue du martyr qui fait l'objet d'une intense promotion durant la guerre contre l'Irak. Ses premières œuvres, principalement des photographies noir et blanc, traduisent une approche extérieure, presque didactique, de la société iranienne. Elles montrent le lien étroit qui existe entre la spiritualité, la politique et la violence.

"Anchorage" est sa première vidéo. Son titre, qui reprend le nom du lieu d'exposition pour lequel elle a été produite à New York, évoque également la tentative "d'ancrage" identitaire à laquelle s'attèle Shirin Neshat. Contrairement aux vidéos suivantes qui adopteront des dispositifs plus sculpturaux à plusieurs écrans, celle-ci fonctionne seule. L'artiste accomplit elle-même la performance et improvise un chant persan au moment de la prise. Revêtue du tchador noir des femmes iraniennes, son visage, ses pieds et ses mains nus se détachent du fond noir comme une écriture. La succession schématique des séquences, de la prière au coup de pistolet tiré vers le spectateur pour terminer par la ronde soufi, est plus rhétorique que narrative. Mais le chant murmuré lui donne le caractère intime d'une danse "pour soi", entre apprentissage et folie. L'artiste met l'art de la performance au service de sa recherche. Dans sa tentative de concilier ses diverses identités, elle se joue à elle-même l'enchaînement fatal qui mène de la foi à la mort dans une culture qui reste incompréhensible par l'Occident dans lequel elle vit.

Born in Iran, Shirin Neshat left her country while still quite young, before the Islamic revolution that shook Iranian society. She started going back in the 90s. Her efforts to understand the transformations her country had undergone inspired her first works. She attempts to analyse the functioning of the culture and society that arose out of the Islamic revolution, questioning, especially, the condition of women and the fashion of martyrdom that was so intensely fomented during the war with Iraq. Her first works, mainly black and white photographs, take an outside, almost didactic approach to Iranian society. They show the close link existing between spirituality, politics and violence.

"Anchorage" is her first video. The title, which takes the name of the exhibit space in New York for which it was made, also evokes the attempt made by Shirin Neshat to anchor her identity. Unlike her subsequent videos, which will adopt more sculptural methods on various screens, this one is independent. The artist herself does the representation and improvises a Persian chant as the shot takes place. Wearing the black chador that Iranian women wear, the bare face, feet and hands stand out against the black background like writing. The schematic succession of sequences, from the prayer to the shooting of the viewer to finish with the Sufi dance, is more rhetorical than narrative. However, the murmured chant gives it the intimate air of a dance "for herself", between rehearsing and madness. The artist puts the art of performance at the service of her investigation. In her attempt to reconcile her different identities, she represents for herself the tragic outcome that leads from faith to death in a culture which remains incomprehensible for the West, where she lives.

ANTONI MUNTADAS

Espainiarra. Bartzelonan jaioa 1942. urtean. New Yorken egiten du lan eta bertan bizi da.
Español. Nacido en Barcelona en 1942. Vive y trabaja en Nueva York.
Espagnol. Né en 1942 à Barcelone. Vit et travaille à New York.
Spanish. Born in Barcelona in 1942. He lives and works in New York.

ON TRANSLATION : ON VIEW, 2003

DVD 8' (bukle), 3/6 ediz.
COFF bilduma
Epile-estudie fotografikoak © Antoni Muntadas

DVD 8' (boucle), éd.3/6
Collection COFF
Derechos de autor fotográficos © Antoni Muntadas

DVD 8' (boucle), éd.3/6
Collection COFF
Crédit photographique © Antoni Muntadas

DVD 8' (looped), éd.3/6
COFF collection
Photographic copyright © Antoni Muntadas



Antoni Muntadasek proiektuak egiten du lan. Proiektu bakoitzak gizarte-, politika- eta komunikazio-gaiei buruzko gogoeta kritiko sakona egiten du. Bere lanean bitarteko guztiak erabiltzen ditu, hazi argizkietatik eta bideoetara, argitalpenetatik instalazio multimedietara. Artistak muntaiarako gailuak asmatzen ditu, mundu ezberdinak hurbiltzen dituztenak eta azpiko gizarte-bilakaerak argitaratu ematen dituztenak. Bere obrek ez dute lurralde edo denbora mailako inolako loturarik izaten, eta denboran eta espazioan aurrera egiten duten benetako ikerketa-prozesuak dira. Orain urte askotatik hona, nazioarteko komunikabideen jarraitzaile sutsua da, eta Internet-artearen aitzindarietako bat dela esaten da. Hala, bere "File room" gune interaktiboa da aipatzekoa. Bertan, 1994. urteaz geroztik, munduko kultura-zentsuren kasuak aipatzen ditu banaka-banaka.

"On Translation" seriean artistak honela aurkezten du bere burua: "gaur egungo munduan gertatzen dena irudietara aldatzen duen itzultzailea". Esperientzia 1995. urtean hasi zen Helsinkin. Bertan, aldi bereko itzulpenaren gaia aztertu zuen Antoni Muntadasek, bereziki, 1975. urtean Helsinkin ospatu zen segurtasunari eta lankidetzari buruzko europar Konferentziaren esparruan. 1997. urtean Documenta X delakoak "On Translation: The Internet Project" obrako bere bilaketan sakontzen jarraitzeko aukera eman zion. Bertan, mundu osoko Goethe institutuko itzultzaile-sarea erabili zuen, esaldi bat ondoz ondo 23 bider itzuli ostean jasan zuen eraldaketa ebaluatzeko. Esperientzia "hondatutako telefonoaren" jokoiri lotuta sortu zen, eta informazioen eraldaketa semantikoak eztabaidatzen du eta, maila zabalagoan, baita munduko komunikabide-sarearen bidez baloreek eta ideiek jasaten dute metamorfosia ere.

Ordaz geroztik, itzulpenaren egitekoa transkripzioa eta interpretazioa zabaldu da, eta gaur egungo esparru guztiak hartzen ditu kontuan: "mintzairatik kodera, zientziatik teknologiar, subjektibitate objektibitate, akordiotik gerrara, publikotik pribatura, semiologiatik kriptologiar. Itzulpenek gertakari ikusgarri/ikusezin gisa duten egitekoa". Muntadasek arabera, arteari eta munduari buruz dugun ikuspegia erakundeek, arteak eta munduak sortzen duten iragazkiak baldintzatzen du. "On translation" seriea aipaturiko iragazkiek espazio publikoan duten funtzionamendua eztabaidatzen duen beloa desestaltzen saiatzen da. "On Translation: On view" Japonen filmaturikoa da. Kamerak axolagabe iragaten direnak edo jendetzari so daudenak filmatzen ditu plano finkoa erabiliz. Izenburuak adierazten duen bezala, aipaturiko tokiek ikusteko tresna eskaintzen diete kontsumitzaileei, existitzen den ikusizun hiritarrenaren euskarri dena: zure kidekoak noraezen ikuste. Itzal txinatarrek osaturiko frisoa pantaila-lana egiten duen estilo modernistak atzealde arkitektoniko baten gain ageri da. Jacques Tati-aren gisako ironia erabiliz, artistak hirien eta hirietako toki publikoek modernizazioa behatzen du; hiri hauek tokiko berezitasunik gabek eta voyeurismoari eta kontsumo "globalari" emanak baitira.

Antoni Muntadas trabaja por proyectos. Cada proyecto profundiza en una reflexión crítica sobre cuestiones sociales, políticas y de comunicación. Su trabajo utiliza todos los medios, de la fotografía al vídeo, de la publicación a la instalación multimedia. El artista inventa dispositivos de montaje que aproximan entre sí mundos diferentes y revelan evoluciones sociales subyacentes. Privadas de toda ligazón territorial o temporal, sus obras son verdaderos procesos investigadores que evolucionan en el tiempo y el espacio. Apasionado desde hace muchos años de los medios de comunicación internacionales, figura entre los pioneros del arte de Internet, destacando su sitio interactivo "File room" que enumera, desde 1994, los casos de censura cultural en el mundo.

En la serie "On Translation" el artista se presenta a sí mismo como "el traductor en imágenes de lo que ocurre en el mundo contemporáneo". La experiencia comienza en 1995 en Helsinki, donde Antoni Muntadas analiza la cuestión de la traducción simultánea, especialmente en el marco de la Conferencia de Seguridad y Cooperación europea que se celebró en Helsinki en 1975. En 1997 la Documenta X le permite profundizar en su búsqueda con "On Translation: The Internet Project", en el que utiliza la red de traductores de los institutos Goethe de todo el mundo para evaluar la deformación producida en una frase tras haberla sometido a 23 traducciones consecutivas. Concebida sobre el modelo del juego del "teléfono estropeado", dicha experiencia cuestiona el proceso de transformación semántica de las informaciones y, a nivel más amplio, la metamorfosis de valores e ideas a través de su reciclaje por la red de comunicación mundial.

Desde entonces la cuestión de la traducción se ha extendido a todo tipo de transcripción o de interpretación y toca todos los ámbitos de la vida contemporánea: "del lenguaje al código, de la ciencia a la tecnología, de la subjetividad a la objetividad, del acuerdo a la guerra, de lo público a lo privado, de la semiología a la criptología. El papel de las traducciones como hecho visible/invisible". Según Muntadas, nuestra visión del arte y del mundo está condicionada por esos filtros que constituyen las instituciones, la arquitectura y los medios. La serie "On Translation" se esfuerza por descubrir el velo que cubre el funcionamiento de tales filtros en el espacio público. "On Translation: On view" ha sido tomada en Japón. La cámara filma en plano fijo a transeúntes que atraviesan indolentemente el campo que observan a la multitud. Como indica el título, la imagen evoca la manera en que dichos lugares ofrecen a los consumidores un dispositivo de visión que actúa de soporte del espectáculo más popular que existe: ver deambular a tus semejantes. Un friso de sombras chinas desfilan sobre un fondo arquitectónico estándar de estilo modernista internacional, que funciona como una pantalla. Con una ironía a Jacques Tati, el artista observa la modernización de las ciudades y de sus lugares públicos, consagrados al voyeurismo y al consumo.

Antoni Muntadas travaille par projets. Chaque projet approfondit une réflexion critique sur des questions sociales, politiques et de communication. Son travail utilise tous les médiums, de la photographie à la vidéo, de la publication à l'installation multimédia. Il invente des dispositifs de montage qui rapprochent différents univers entre eux et révèle des évolutions sociales sous-jacentes. Détachés de tous liens territoriaux ou temporels, ses œuvres sont de véritables processus d'investigation qui évoluent dans le temps et dans l'espace. Il se passionne depuis des années pour les moyens de communication internationaux et figure parmi les pionniers de l'art internet, notamment avec son site interactif "File room" qui recense, depuis 1994, les cas de censure culturelle dans le monde.

Dans la série "On Translation" l'artiste se présente lui-même comme "le traducteur en images de ce qui se passe dans le monde contemporain". L'expérience commence en 1995 à Helsinki où Antoni Muntadas examine la question de la traduction simultanée, en particulier dans le cadre de la Conférence européenne sur la sécurité et la coopération qui s'est tenue à Helsinki en 1975. En 1997, la Documenta X lui permet d'approfondir sa recherche avec "On Translation: The Internet Project" où il utilise le réseau de traducteurs des Instituts Goethe dans le monde pour mesurer la déformation subie par une phrase après son passage par 23 traductions consécutives. Conçue sur le modèle du jeu du "téléphone arabe", cette expérience interroge le processus de transformation sémantique des informations et, plus largement, la métamorphose des valeurs et des idées à travers leur recyclage par le réseau de communication mondial.

Depuis, la question de la traduction s'est étendue à tout type de transcription ou d'interprétation et touche tous les domaines de la vie contemporaine: "du langage au code, de la science à la technologie, de la subjectivité à l'objectivité, de l'accord à la guerre, du public au privé, de la sémiologie à la cryptologie. Le rôle des traductions/traducteurs comme fait visible/invisible". Selon Muntadas, notre regard sur l'art et sur le monde est conditionné par ces filtres que constituent les institutions, les médias et l'architecture, filtres dont la série "On Translation" s'attache à dévoiler le fonctionnement dans l'espace public. "On Translation: On view" a été tournée au Japon. La caméra filme en plan fixe des passants qui traversent nonchalamment le champ ou qui observent la foule. Elle met en lumière la façon dont ces lieux fournissent aux consommateurs un dispositif de vision qui entretient le spectacle le plus populaire qui soit: celui de regarder déambuler ses semblables. Une frise d'ombres chinoises défile sur un fond architectural standard de style moderniste international qui fonctionne comme un écran. Avec une ironie à Jacques Tati, l'artiste observe la modernisation des villes et de leurs lieux publics voués au voyeurisme et à la consommation.

Antoni Muntadas works by projects. Each project goes deep into a critical reflection on social, political and communication issues. His work uses all methods, from photography to video, from publication to multimedia installation. The artist invents editing devices that bring different worlds closer together and that reveal underlying social evolutions. Deprived of any territorial or temporal connection, his works are genuine investigative processes that develop in time and space. For many years he has been a lover of international media, and was one of the pioneers of the Internet art, highlighting his interactive site "File room" which, since 1994, has been citing cases of cultural censorship around the world.

In the "On Translation" series, the artist presents himself as "the translator in images of what goes on in the contemporary world". The experience began in 1995 in Helsinki, where Antoni Muntadas analysed the question of simultaneous translation, particularly within the framework of the European Conference for Security and Cooperation, which was held in Helsinki in 1975. In 1997, Documenta X enabled him to go further in his search with "On Translation: The Internet Project", in which he used the Goethe Institute worldwide translation network to assess the distortion of a sentence after passing through 23 consecutive translations. Modelled on the "Chinese Whispers" game, this experience questioned the semantic transformation process of information and, in a broader sense, the metamorphosis of values and ideas through their recycling through the worldwide communication network.

Since then, the question of translation has extended to all kinds of transcription and interpretation, and it touches on all areas of contemporary life: "from language to code, from science to technology, from subjectivity to objectivity, from agreement to war, from public to private, from semiology to cryptology. The role of translations as a visible/invisible fact". According to Muntadas, our vision of art and the world is conditioned by filters such as institutions, architecture and media. The "On Translation" series strives to uncover the veil that covers the working of these filters in public spaces. "On Translation: On View" was taken in Japan. The camera films, in fixed frames, the passers-by who idly cross the field or who observe the crowd. As the title suggests, the image recalls the way in which these places offer consumers a viewing mechanism that acts as a support for the most popular show around: watching other people wander about. A frieze of Chinese shadows passes over a standard architectural background in an international modernist style, which acts like a screen. With Jacques Tati-like irony, the artist observes the modernisation of cities and their public places, devoted to voyeurism and consumption.

Babesleak / Patrocina / Sous le patronage de / Patronage

Laguntzaileak / Colaboran / Collaboration / Partner

VALÉRIE MRÉJEN

Frantziarra. Parisen jaiola 1969. urtean. Parisen bizia da eta bertan egiten du lan.
Francesa. Nacida en París en 1969. Vive y trabaja en París.
Française. Née en 1969 à Paris. Vit et travaille à Paris.
French. Born in Paris in 1969. She lives and works in Paris.

DIEU, 2004

DVD 11'30", 3. ediz.
Parisko cent8-berge le borgne galeriak eskainia
Egile-eskubide fotografikoak © Valérie Mréjen
Ikusmen-sorkuntzako egile-eskubideak © Marc Damage

DVD 11'30", edic. 3
Cortesía de la Galería cent8-berge le borgne, Paris
Derechos de autor fotográficos © Valérie Mréjen
Derechos de autor creación visual © Marc Damage

DVD 11'30", 4d. 3
Courtesy Galerie cent8-berge le borgne, Paris
Crédit photographique © Valérie Mréjen
Crédit photo pour les visuels © Marc Damage

DVD 11'30", edit. 3
Courtesy of Galerie cent8-berge le borgne, Paris
Photographic copyright © Valérie Mréjen
Visual creation copyright © Marc Damage



Orain hamarkada batetik hona Valérie Mréjen-ek karrera bikoitza uztartzen du. Artista plastikoarena batetik (argazkia, bideoa, instalazioa) eta idazlearena bestetik. Era berean, dokumentaletan eta zinemaren ere parte hartzen du. Erabiltzen duen euskarria zeinahi izanik ere, azken produktuak bere marka darama beti: bere eguneroko bizitzatik edo besterenetik hartutako istorio bat, arrunta eta deskribatzailea den erregistroan arretaz hautatutako hitzak, narrazioa ahalik eta inpersonalena bilakatzuz, esentziara murriztutako bitartekoa, distantzia zorrozki mantenduz.

"Dieu" filmatutako erretratu-seriea da. Horietan, protagonistek edo aktoreek anekdotak kontatzen dituzte. Tel Aviv-eko galeria batek erakusketa pertsonal bat egitera gonbidatu zuen Valérie Mréjen 2002. urtean, eta judutar ultraortodoxoen unibertso itxiari buruzko jakin-mina piztu zen beregan. Inguru horretatik ateratzea posible ote den eta urrats hori emateko erabakia hartzen dutenak nola bizi ote diren galdetzen dio bere buruari. "Apostata" horietakoren batekin hartu-emanetan jarri ostean, transgresio horri loturiko oroitzapen bat kontatu diezaizoten eskatuko die, mundu batetik besterako urratsa nabarmendu duen anekdotaren bat: debekatutako elikagairen bat jatea, shabbat-ean argia piztea, zinemara joatea edo bere bikotea jendaurrean besarkatzea. Une horiek garaipenak eta etendurak dira era berean, eta protagonistek bakardadean edo tristoran murgilduta ordaindu behar izaten dituzte ekinza horiek. "Pertsona horiek beren askatasuna irabazi dute, baina beren zati bat galdu" dio artistak. Historia hauek jainkoaren errepresentazioaren testigantza dira, eta izenburua ematen diote obrari.

Valérie Mréjen-ek ikuspegi neutrala hartzen du, eta lekuko bakoitzari bere zama afektiboa askatzeko aukera ematen dio interferentziarik eta joera jakinik adierazi gabe. Eszena bakoitza landu eta birlandu egin da pertsonaia bakoitzarekin, harik eta bilatzen den distantzia lortu arte. Testuaren idazkeratik alferrikako termino eta adierazpenak kendu dira, eta forma plano finko batera eta aurretiko enkoadratzerara mugatzen da. Artistaren ustez, egoera honetan "subjektua orratzez loturik gelditzen da, biximeleta bailitzan, eta diskurtsoari ematen zaio lehentasuna".

Desde hace una década Valérie Mréjen compagina una carrera doble como artista plástica (foto, vídeo, instalación) y como escritora. Asimismo, realiza incursiones en el documental y el cine. Independientemente del soporte que utilice, el producto final siempre lleva su marca: una historia tomada de su vida cotidiana o de la de otros, palabras escogidas con cuidado en un registro convencional y descriptivo que hace la narración lo más impersonal posible, un dispositivo reducido a lo esencial, un mantenimiento riguroso de la distancia.

"Dieu" es una serie de retratos filmados en los que sus protagonistas, o actores, cuentan anécdotas. Invitada por una galería de Tel Aviv a realizar una exposición personal en el año 2002, Valérie Mréjen queda intrigada por el universo cerrado de los judíos ultraortodoxos. Se pregunta si es posible salir de ese medio y cómo viven las personas que osan dar ese paso. Una vez puesta en contacto con alguno de esos "apóstatas", les pide que cuenten algún recuerdo ligado a esa transgresión, una anécdota concreta que haya marcado su paso de un mundo al otro: comer algún alimento prohibido, encender la luz el shabbat, ir al cine o abrazar a su pareja en público. Esos momentos constituyen, simultáneamente, victorias y rupturas cuyos protagonistas en ocasiones continúan pagando sus actos en términos de soledad o tristeza. "Esas personas han ganado su libertad pero han perdido parte de ellas mismas" constata la artista. Sus historias atestiguan una representación de Dios que otorga el título a la obra.

Valérie Mréjen adopta un punto de vista neutral que permite a los testimonios individuales liberar su carga afectiva sin interferencia ni parcialidad. Cada escena está trabajada y retrabajada con el personaje hasta obtener la distancia buscada. La escritura del texto se despoja de términos y expresiones inútiles al tiempo que la forma se reduce a un plano fijo y a un encuadre frontal que, según la artista, "prenden al sujeto con alfileres, como si de mariposas se tratase, y dan prioridad al discurso".

Depuis une dizaine d'années, Valérie Mréjen poursuit une double carrière de plasticienne (photo, vidéo, installation) et d'écrivain. Elle fait également des incursions dans le documentaire et le cinéma. Quelque soit le support qu'elle utilise, le produit final porte sa marque : une histoire prélevée dans son quotidien ou dans celui des autres, des mots choisis avec soin dans un registre conventionnel et descriptif qui rend le récit le plus impersonnel possible, un dispositif réduit à l'essentiel, un maintien rigoureux de la distance.

"Dieu" fait suite à une série de portraits filmés où des anecdotes sont dites par leurs protagonistes ou par des acteurs. Invitée par une galerie de Tel Aviv à présenter une exposition personnelle en 2002, Valérie Mréjen est intriguée par l'univers fermé des juifs ultra orthodoxes. Elle se demande s'il est possible de sortir de ce milieu et comment le vivent ceux qui osent franchir le pas. Mise en contact avec certains de ces "apostats", elle leur demande de raconter un souvenir lié à cette transgression, une anecdote concrète qui a marqué leur passage d'un monde à l'autre : manger un aliment interdit, allumer la lumière le shabbat, aller au cinéma ou embrasser son petit ami sur scène. Ces moments sont à la fois des victoires et des ruptures dont les protagonistes continuent parfois à payer le prix en terme de solitude et de tristesse. "Ces gens ont gagné leur liberté mais ils ont perdu une partie d'eux-mêmes" constate l'artiste. Leurs histoires tracent en creux une représentation de Dieu qui donne son titre à l'œuvre.

Valérie Mréjen adopte un point de vue neutre qui permet aux récits individuels de dégager leur charge affective sans interférence ni parti pris. Chaque scène est travaillée et retravaillée avec le personnage jusqu'à obtenir la distanciation recherchée. L'écriture du script se dépouille peu à peu des mots et expressions inutiles tandis que la forme se résume à un plan fixe et un cadrage frontal qui, d'après l'artiste, "épinglent les sujets comme des papillons et privilégient le discours".

Valérie Mréjen has been combining a double career as a plastic artist (photo, video, installation) and as a writer for a decade now. She also makes forays into documentaries and film. Regardless of the medium she uses, the end product always bears her mark: a story taken from her daily life or that of others, carefully chosen words in a conventional and descriptive register that make the narration as impersonal as possible, a device reduced to the bare essentials, a rigorously kept distance.

"Dieu" is a series of filmed portraits in which its main characters, or actors, tell anecdotes. Invited by a Tel Aviv gallery to prepare a personal exhibition in 2002, Valérie Mréjen was left intrigued by the closed world of the ultra-Orthodox Jews. She wondered if it was possible to leave that environment and how the people who had dared to take that step lived. Once she had contacted some of those "apostates", she asked them to tell her some memory they had that was linked to this transgression, a specific anecdote that had marked their pass from one world to the other: eating a forbidden food product, switching on the light on the Shabbat, going to the cinema or hugging their partner in public. These moments are at the same time victories and ruptures, whose exponents at times continue to pay for their acts in terms of loneliness or sadness. "These people have won their freedom but they have lost part of themselves" the artist states. Their stories bear witness to a representation of God that gives the work its title.

Valérie Mréjen adopts a neutral point of view that enables the individual testimonies to release their emotion without interference or partiality. Each scene is worked and reworked with the character until the desired distance is obtained. The text is stripped of useless terms and expressions, whilst the form is reduced to a fixed shot and a frontal frame that, according to the artist, "holds down the subject with pins, much like butterflies, and gives priority to the speech".

ANGE LECCIA

Frantsesa. Korsikako (Frantzia) Minerviù-en jaioa 1952. urtean. Parisen bizi da.
Francés. Nació en Minerviù, Córcega, Francia en 1952. Vive en París.
Français. Né en 1952 à Minerviù, Corse, France. Vit à Paris.
French. Born in Minerviù, Corsica, France, in 1952. He lives in Paris.

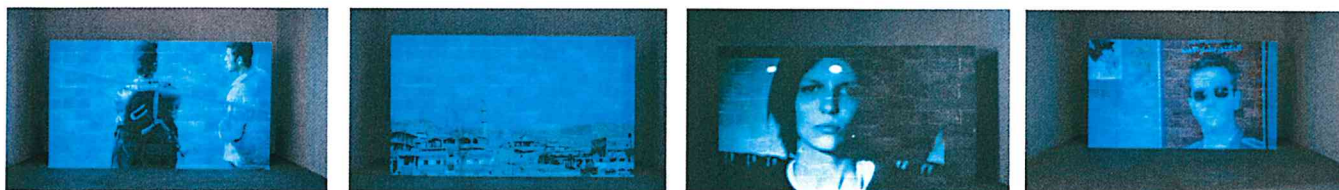
LE MUR, 2003

DVD 19'10" (boucle), 3/3 ediz.
Parisko Galeria Almine Rech-ek eskainta
Egile-eskubide fotografikoak © Ange Leccia
Iussumen-sorkuntzako egile-eskubideak © Marc Damage

DVD 19'10" (boucle), ediz. 3/3
Correia de la Galeria Almine Rech, Paris
Derechos de autor fotograficos © Ange Leccia
Derechos de autor creacion visual © Marc Damage

DVD 19'10" (boucle), 6d. 3/3
Courtesy Galerie Almine Rech, Paris
Crédit photographique © Ange Leccia
Crédit photo pour les visuels © Marc Damage

DVD 19'10" (looped), edit. 3/3
Courtesy of Galerie Almine Rech, Paris
Photographic copyright © Ange Leccia
Visual creation copyright © Marc Damage



"Le Mur" harat eta honat ibiltzen eta Siria, Jordania eta Egipto arakatzeko emaniko bidaia bati buruzko narrazioa da, propio subjektiboki kontatua. 2004. urtean zineetan estreinatutako ordu eta 10 minutuko "Azé" izeneko filmetik aterata da. Film honek arabierazko "sufrimendu" terminoaren lehen silaba du izenburu. Narrazioan ikus daitekeenez, artistak errepikapena, erralientia, interferentzia, enkoarreketa dekalatuak, irudi medien edo aurreko filmen birziklatzea, aipamenak, emakumezkoen aurpegiaren errepikapena ditu gustuko. Dokumentaletan izan ohi den distantziatik urrunduz, eraikuntza poetiko hau esperientzia pertsonal, sentikor eta emoziozko bati buruzko kontu-ematea da.

Ange Leccia, Niepce museoak "Grand Tour-eko" bidaiaren arrastoari jarraitzeko antolatutako eginkizun bati jarraituz irten zen Ekialde Ertainera. XIX. mendeko gizakiek bizi zuten ekialdeko iruditegiari telebista-informazioaren iruditegiak hartu dio lekua gaur egun. Iruditegi hark bultzatu zuen Ange Leccia Baader-era, talde hartako iheslari amestu baten urratsen bila. Hasteko eta behin, polizia emakume gazte alemaniar bati eginiko argazkiak, atzeki tiroketa-soinua entzungai duela, polizia-jazarpena nagusi den giro batean sartzen du ikuslea, bere begirada baldintzatuz. Kameraren mugimendu etenak, hots, lurra filmatzea edo bere jarduna disimulatzea beharatuak, polizia-irratian entzungai diren ahotsak, soldaduak, misilak, zelaiak, lurrikara baten grabazioan entzuten diren soinu sakon kezagarriak, lur azpiko arma-gordeleku batera eginiko bisita... gerrarako prest den gizarte bateko testuinguruaren adierazle dira. Artistak gerrari eta gaztaka modernoei buruz garatzen duen estetikaren edertasuna, hala, liluragarria eta mehabatzailea bilakatzen da aldi berean. Baina Odisearen zein Marteren eta Venusen arteko jolasen garaira atzera egiten duen tradizio mediterraneoi helduz, bakean eta gozotasunean oinarritutako emakume-estetika eskaintzen du aurrekoari kontrajarriz. Azken estetika honek, emankortasunerako eta bizitzarako promesa dakar berekin. Maitekero geldotzen eta iraultzen diren emakume-aurpegiak, sartaldeko eguzkia eta ekialdeko musika filmeko indarkeria gogorri aurre eginez agertzen dira.

Harlanduzko horman eginiko proiektzioak izenburua eta berezitasuna ematen dizkio obrari. Hormak gaur egungo Ekialde Ertaina definitzen duten oztupoak eta mugak ekartzen ditu gogora. Bere pikorrarekin, argia harrapatuz, gogortasunaren eta gozotasunaren arteko estetizazio anbiguoan hartzen du parte. Irudiel lodiera eta materialtasuna eskaintzen die, eta antzerki mediatikoko aktoreei pantailaren lautasunak kendu dien azala eskaintzen die, hots, ukimena eta sufritzeko gaitasuna dituen azala.

"Le Mur" es la narración, deliberadamente subjetiva, de un viaje vivido como un vagabundeo y una batalla de Siria, Jordania y Egipto. Esé extraída de una película de 1h10' estrenada en los cines en 2004 con el título de "Azé", la primera sílaba del término "sufrimiento" en árabe. En ella se observa el gusto del artista por la repetición, el ralenti, la interferencia, los encuadres decalados, el reciclaje de imágenes media o de películas anteriores, las citas, la recurrencia de rostros femeninos. Lejos de la distancia típica documental, esta construcción poética rinde cuentas de una experiencia personal, sensible y emocional.

Ange Leccia partió a Oriente Medio en el marco de una misión organizada por el museo Niepce siguiendo el rastro de los viajeros del "Grand Tour". La imaginería orientalista que vivían los hombres del siglo XIX ha dejado paso, actualmente, a la de la información televisiva. Es esa imaginería la que empuja a Ange Leccia a Baader tras los pasos de un fugitivo fantaseado de la banda. De entrada, la foto de una joven alemana tomada por la policía sobre un fondo sonoro de tirote sumerge al espectador en una atmósfera de persecución policial que condiciona su mirada. Los movimientos entrecortados de la cámara obligada a filmar el suelo o a disimular su presencia, las voces captadas en una radio de policía, los soldados, los misiles, los campos, los graves inquietantes de la grabación de un temblor de tierra, la visita a un escondrijo de armas subterráneo... describen una sociedad paranoica en pie de guerra. El artista desarrolla aquí una estética de la guerra y de los conflictos modernos cuya belleza es al mismo tiempo fascinante y amenazante. Pero retomando una tradición mediterránea que se remonta a la Odisea y a los juguetes entre Marte y Venus, ofrece en contraposición una estética femenina de paz y dulzura, promesas de fecundidad y vida. Rostros de mujeres ralentizados y volteados amorosamente, sol poniente y música oriental contrarrestan la violencia sorda de la película.

La proyección sobre una pared de sillar otorga a la obra el título y su peculiaridad. La pared evoca las barreras y las fronteras que en la actualidad definen Oriente Medio. Con su grano, que capta la luz, participa de la estetización ambigua entre dureza y dulzura; otorga un espesor y una materialidad a las imágenes y devuelve a los actores del teatro mediático una piel que lo plano de la pantalla les había robado, una piel con tacto y con capacidad de sufrimiento.

"Le Mur" est le récit délibérément subjectif d'un voyage vécu comme une errance et une traque entre la Syrie, la Jordanie et l'Egypte. Il est extrait d'un film d'1h10 sorti en salle en 2004 sous le nom d'"Azé", la première syllabe du mot "souffrance" en arabe. On y retrouve le goût de l'artiste pour la répétition, le ralenti, le brouillage, les cadrages décalés, le recyclage d'images média ou de films précédents, les citations, l'insistance sur des visages féminins. Loin de la distance documentaire, cette construction poétique rend compte d'une expérience personnelle, sensible et émotionnelle.

Ange Leccia est parti au Moyen-Orient dans le cadre d'une mission organisée par le musée Niepce sur les traces des voyageurs du "Grand Tour". L'imagerie orientaliste qui habitait les hommes du XIXe a fait place, aujourd'hui, à celle des actualités télévisées. C'est cette imagerie-là qui lance Ange Leccia dans les pas d'un fuyard fantasmé de la bande à Baader. D'entrée de jeu, la photo d'une jeune fille allemande flashée par la police sur un fond sonore de fusillade plonge le spectateur dans une atmosphère de poursuite policière qui conditionne son regard. Les mouvements hachés de la caméra contrainte de filmer le sol ou de se dissimuler, les voix captées sur une radio de police, les soldats, les missiles, les camps, la basse inquiétante d'un enregistrement de tremblement de terre, la visite d'une cache d'arme souterraine... décrivent une société paranoïaque sur le pied de guerre. L'artiste développe ici une esthétique de la guerre et du conflit modernes dont la beauté est à la fois fascinante et menaçante. Mais reprenant une tradition méditerranéenne qui remonte à l'Odyssée et aux ébats de Mars et de Vénus, il lui oppose une esthétique féminine de paix et de douceur, promesses de fécondité et de vie. Des visages de femmes amoureuxment ralentis et basculés, des soleils couchants et une musique orientale viennent contrebalancer la violence sourde du film.

La projection sur un mur de parpaing donne son titre et sa spécificité à l'œuvre. Le mur évoque les barrières et les frontières qui caractérisent le Moyen-Orient aujourd'hui. Par son grain qui capte la lumière, il participe de cette estetisation ambiguë entre dureté et douceur. Il donne une épaisseur et une matérialité aux images et rend aux acteurs du théâtre médiatique une peau que la planéité de l'écran leur avait enlevée, une peau qui touche et qui peut souffrir.

"Le Mur" is the deliberately subjective narration of a drifting, searching journey through Syria, Jordan and Egypt. It is taken from a 1hr10' film that made its first appearance in cinemas in 2004 under the title "Azé", the first syllable of the term "suffering" in Arabic. The artist's penchant for repetition can be seen here, as well as the slow-motion shots, interference, phased-out frames, the recycling of media images or previous films, quotes, the recurrence of female faces. Far from typical documentary distance, this poetic construction answers to a personal, sensitive and emotional experience.

Ange Leccia departed for the Middle East as part of a mission organised by the Niepce museum, following the trace of the "Grand Tour" travellers. The oriental imagery that was lived by men in the 19th century has now given way to televised information images. It is this imagery that spurs Ange Leccia on the footsteps of a fantasised fugitive from the Baader Gang. Straightaway, the photo of a young German girl taken by the police, with the sound of a shooting in the background, immerses the viewer in an atmosphere of a police chase that conditions his or her gaze. The faltering movements of the camera forced to film the floor or conceal its presence, the voices picked up on the police radio, the soldiers, the missiles, the fields, the seriously worrying recording of an earth tremor, the visit to an underground arms hiding place... all describe a paranoid society ready for war. Here the artist develops an aesthetics of war and modern conflicts whose beauty is at the same time fascinating and threatening. But picking up a Mediterranean tradition that goes back to the Odyssey and the games between Mars and Venus, it offers, in contrast, a female aesthetics of peace and sweetness, promises of fertility and life. Lovingly slowed down and turned around faces of women, setting sun and oriental music counteract the dull violence of the film.

The projection over an ashlar wall gives the work its title and its peculiarity. The wall calls to mind the barriers and frontiers that currently define the Middle East. With its grain, which captures the light, it shares the ambiguous aestheticisation between hardness and softness. It gives weight and materiality to the images and returns to the actors in the media theatre a skin that the flatness of the screen had stolen from them, a skin with a sense of touch and a capacity to suffer.

SIGALIT LANDAU

Israeldarra. Israelen jaioa 1969. urtean. Israelen bizi da eta bertan egiten du lan.
Israeli. Nacida en Israel en 1969. Vive y trabaja en Israel.
Israélienne. Née en 1969 en Israël. Vit et travaille en Israël.
Israeli. Born in Israel in 1969. She lives and works in Israel.

BARBED HULA, 2001

DVD 1'48" (bucía), 14/18 ediz.
Isabelle eta Jean-Conrad Lemaitre bilduma
Egile-estudiorikoa © Sigalit Landau

DVD 1'48" (bucie), edic. 14/18
Colección Isabelle y Jean-Conrad Lemaitre
Derechos de autor fotográficos © Sigalit Landau

DVD 1'48" (boucle), éd.14/18
Collection Isabelle et Jean-Conrad Lemaitre
Crédit photographique © Sigalit Landau

DVD 1'48" (hoop), 14/18 ediz.
Isabelle and Jean-Conrad Lemaitre Collection
Photographic copyright © Sigalit Landau



Sigalit Landau 90ko hamarkadaren erdialdetik da ezaguna. Ospea bere argazkietatik, errepresentazioetatik, errepresentazio-bideoetatik –zenbaitetan benetako koreografia direnak– eta bere instalazio espresionista handietatik dator. Obra hauek alegiatik, magiatik eta izutik gertu daude.

Herrialde- eta muga-kontzeptuei buruzko bere gogoetan –arte israeldarrean oso kontzeptu arruntak– Sigalit Landau bere gorputzaz baliatzen da sarri, eta metafora gisa erabiltzen du. "Barbed Hula" artelanean *hula hoop* egiten dihardu arantzazko alanbreak dituen uzta batekin. Helburua ez da 60-70 hamarkadetako gorputz-artearen bezala, bere muga fisikoak proban jartzea eta odola jariaraztea. Arantzak kanpora begira daude eta larruak azaletik bakarrik hartzen du min. Bideoaren etengabetasun mugagabea, dantzariak ezin du bere ahalegina erlaxatu, ezta erritmoa jaitsi ere, bestela zauriak jasango baititu eta bere *hula hoop*aren kontrola galduko baitu. Sigalit Landau-arentzat, arantzazko alanbreak –Israel baita munduan aipaturikoa gehien kontsumitzen duen herrialdeetako bat– muga irudikatzen du hemen; etengabeko ahaleginaren bidez eta ahitu artean mantendu beharreko muga ezegonkor eta mingarria.

Ez da halabeharra Sigalit Landau-k dantza egiteko tokitzat Tel Aviv-ren hegoaldean kokaturiko hondartza bat aukeratu izana. Artistak "Israelgo muga bare eta natural bakartza" baitu aipaturikoa. Eguna argitzearekin batera jotzen du artistak bertara, "arantzazko eta tatuaturiko besoak dituzten zaharrek laneguna hasten dutenean". Bere errepresentazioa "Historia bizitzan eta kulturaren bidegabeki sartu izanaren arriskuarekiko desentsibilizazio-ekinza gisa deskribatzen du". Ekinza pertsonala, fisikoa eta politikoa da, gorputzaren inguruko etengabeko muga ikusezinekin, larruzalpekoel dagokiena. "Nire lan osoak, batera edo bestera, orientazioaren galtzea" du gai, amaitzen du artistak. Mugarik behin betiko ezarririk ez dagoen eta muga guztiak berriz aztertu eta berriz ezar daitezkeen herrialde batean, Sigalit Landau-k zukua ateratzen dio orientazioa galdu duen gazteriaren ezinegonari, hots, bere larruan, gizartea eta geografian tokia aurkitzeko itxaropena duenari.

Sigalit Landau es conocida desde mediados de los 90 por sus fotografías, sus "performances", sus vídeos de "performances" –en ocasiones auténticas coreografías– y sus grandes instalaciones expresionistas que rayan lo fantástico, lo mágico y lo terrorífico. En su reflexión sobre los conceptos de país y de frontera –conceptos muy presentes en el arte israelí– Sigalit Landau involucra con frecuencia su propio cuerpo y lo utiliza como una metáfora. "Barbed Hula" la muestra haciendo el *hula hoop* con un aro de alambre de púas. No se trata, como en el arte corporal de los años 60-70, de probar sus límites físicos y de hacer fluir la sangre. Las púas están dirigidas hacia el exterior y la piel sólo se daña superficialmente. En el bucle indefinido del vídeo la bailarina no puede relajar su esfuerzo ni bajar el ritmo, bajo pena de herirse y perder el control de su *hula hoop*. Para Sigalit Landau, el alambre de púas –del que Israel es uno de los mayores consumidores mundiales– representa aquí la frontera, una frontera inestable y dolorosa que es preciso mantener, con un esfuerzo constante, hasta la extenuación.

No es fruto del azar que Sigalit Landau eligiera ejecutar su danza en una playa del sur de Tel Aviv que ella describe como "la única frontera tranquila y natural de Israel". Ella acude al despuntar el alba, "cuando los pescadores y los viejos de brazos tatuados comienzan su jornada. Describe su "performances" como un acto de desensibilización frente al peligro provocado por la intrusión de la Historia en la vida y la cultura". Se trata de un acto personal, físico y político, relativo a las fronteras invisibles, subcutáneas, que rodean constantemente al cuerpo. "Todo mi trabajo trata, de una forma u otra, de la pérdida de orientación", concluye la artista. En un país en el que ninguna frontera está establecida definitivamente y todas están sujetas a violentas reconsideraciones y reimplantaciones, Sigalit Landau expresa la inquietud de una juventud desorientada que aspira a encontrar su lugar en su piel, en su sociedad y en la geografía.

Sigalit Landau est connue depuis le milieu des années 90 pour ses photographies, ses performances, ses vidéos de performance – parfois de véritables chorégraphies – et ses grandes installations expressionnistes à la limite du fantastique, de la magie et de l'horreur.

Dans sa réflexion sur les notions de pays et de frontière – notions très présentes dans l'art israélien – Sigalit Landau engage souvent son propre corps et l'utilise à la façon d'une métaphore. "Barbed Hula" la montre en train de faire du *hula hoop* avec un cercle en fil de fer barbelé. Il ne s'agit pas, comme dans l'art corporel des années 60-70, de tester ses limites physiques et de faire couler le sang. Les piques sont tournées vers l'extérieur et la peau n'est atteinte qu'en superficie. Dans la boucle indéfinie de la vidéo, la danseuse ne peut pas relâcher son effort, ni ralentir son rythme, sous peine de se blesser et de perdre le contrôle de son *hula hoop*. Pour Sigalit Landau, le fil de fer barbelé – dont Israël est l'un des plus gros consommateurs mondial – représente ici la frontière, une frontière instable et douloureuse, qu'il faut maintenir par un effort continu jusqu'à l'épuisement.

Ce n'est pas un hasard si Sigalit Landau a choisi d'exécuter sa danse sur une plage du sud de Tel Aviv qu'elle décrit comme "la seule frontière calme et naturelle d'Israël". Elle s'y rend au lever du soleil "lorsque les pêcheurs et les vieux au bras tatoué commencent leur journée". Elle décrit sa performance comme "un acte de désensibilisation face au danger créé par l'intrusion de l'Histoire dans la vie et dans la culture". C'est un acte personnel, physique et politique, qui concerne les frontières invisibles, sous-cutanées, qui entourent constamment le corps. Tout mon travail, conclut-elle, traite d'une façon ou d'une autre, de la perte d'orientation". Dans un pays où aucune frontière n'est définitivement établie et toutes sont sujettes à de violentes remises en cause, Sigalit Landau exprime l'inquiétude d'une jeunesse déboussolée qui aspire à trouver sa place, dans sa peau, dans sa société et dans la géographie.

Sigalit Landau has been known since the mid-90s for her photographs, her performances, her performances videos – genuine choreographies at times – and her huge expressionist installations verging on fantasy, magic and horror.

In her reflection on the concepts of country and frontier – very current concepts in Israeli art – Sigalit Landau frequently includes her own body and she uses it as a metaphor. "Barbed Hula" shows her doing the *hula hoop* with a barbed wire hoop. It is not a question, as was the case in the body art of the 60s and 70s, of testing her physical limits and getting the blood flowing. The bars are facing outwards and the skin is only superficially wounded. In the indefinite loop of the video, the dancer cannot relax her effort nor reduce the rhythm, or she will be wounded and will lose control of her *hula hoop*. For Sigalit Landau, barbed wire (of which Israel is one of the largest consumers in the world) here represents the border, an unstable and painful frontier that must be maintained, with constant effort, up to exhaustion.

It is no mere coincidence that Sigalit Landau should choose to carry out her dance on a beach in the south of Tel Aviv, which she describes as "the only peaceful and natural frontier in Israel". She goes there at dawn, "when the fishermen and the old men with tattooed arms start their day". She describes her performances as "an act of desensitisation in the face of the danger caused by the intrusion of History in life and culture". It is a personal, physical and political act related to the invisible, subcutaneous frontiers that constantly surround the body. "All my work, in one way or another, deals with the loss of orientation", the artist concludes. In a country in which no frontier is definitively established and is constantly subject to violent reconsideration, Sigalit Landau expresses the worries of a disorientated youth that aspires to find its place in its own body, in its society and in the geography.

JUDIT KURTÁG

Franko-hungariarra. Budapesten, Hungarian, jalo zen 1975. urtean. Amsterdamen bizi da eta bertan egiten du lan.
Franco-húngara. Nacida en Budapest en 1975, Hungría. Vive y trabaja en Amsterdam.
Française / Hongroise. Née en 1975 à Budapest, Hongrie. Vit et travaille à Amsterdam.
French-Hungarian. Born in 1975 in Budapest, Hungary. Lives and works in Amsterdam.

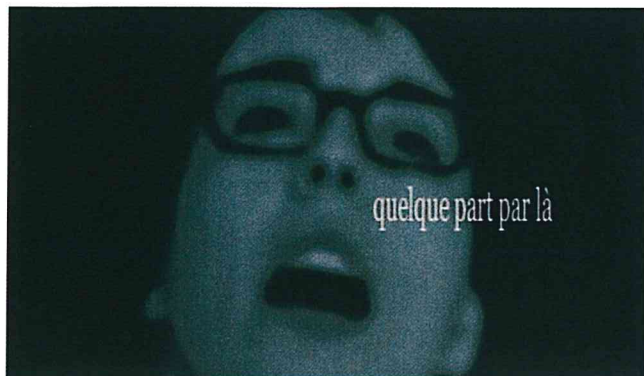
POLYGLOTTE GRÂCE À BABEL, 2002

DVD 3'30", 3/5 ediz.
Neuflize Vie/ABN AMRO bilduma
Egile-eskubide fotografikoak © Judit Kurtág

DVD 3'30", ediz. 3/5
Colección Neuflize Vie/ABN AMRO
Derechos de autor fotográficos © Judit Kurtág

DVD 3'30", Ed. 3/5
Collection Neuflize Vie/ABN AMRO
Crédit photographique © Judit Kurtág

DVD 3'30", ediz. 3/5
Neuflize Vie/ABN AMRO Collection
Photographic copyright © Judit Kurtág



Judit Kurtág Budapesten, Hungarian, jalo zen 1975. urtean. 4 urte eta erdi zituela iritsi zen Frantziara, errefuxiatu politikoa gisa. "Polyglotte grâce à Babel" (Poliglota Babeli esker) obran, artistari bere errefuxiatu-egoeraz eta hainbat kulturak elkar ulertzeko duen ezintasunaz jabetzeko lagungarri izan zitzaizkion elkarriketen gogorapenak, ikastetxeko irakasleen gogotak edo haur-antzezenak biltzen ditu. Nortasun nazional eta linguistiko bikoitzarekin bizitzera beharirik artista honek, gertakariak ezarritako nortasun antizaren sufrimendua eta aberastasuna adierazten ditu aldi berean. "Historiaren baitako historia bat" dio bere testuko azken esaldia aipatuz: "Auchwitz" hitzak "Witz" hartzen du barne— "Witz-ek alemanez txantxa esan nahi du".

Georges Pérec-en "oroimenaren" mundua inspirazio nagusi duen testu hau da bideoaren abiapuntu. Esaldiak irudi finko baten, idazle lagun baten, aurpegian inprimaturik daude, eta agertu eta desagertu egiten dira. Pertsonaia ahoskatuz iristen ez den hitz horiek irudiaren espazioan dabilta: "pentsamendu asoziatiboa espaziala da" gogoratzen du artistak. "Hemen, testuak keinu-egitekoa du, dio, eta keinuaren alderdiak oinarritzeko tokia du nire ikuspegian". Soinu-banda gisa, Mongoliako kantu diafoniko tradizionalak infiniturantz luzatzen ditu notak.

Artista musikari-familia batean jalo zen, familia horretako bi kide musikagileak baitziren. Artistak musika-konposizio gisa deskribatzen du bere obra, eta ahots askoko partituraren moldeak emanez jorratzen ditu bertan irudia, soinua eta idazkera. Denbora-egitura ezberdinak modulatu ditu, eta hauetako bakoitzari dagozkion dentsitatearen eta zentzuaren balioak ematen dizkio polifonia bat baitzuten. "Polyglotte grâce à Babel" obran polifoniak ahots berezietan sinfonia bakarrean nahasteko aukera ematen die. Polifonia, hortaz, obraren gai ez ezik obra gauzatzeko metodoa ere bada.

Judit Kurtág argazkigintza jorratzen hasi zen lehenik. Lucien Hervé argazkilaria, familiaren lagun zenak, enkoadraketari eta lerroen doitasunari buruzko hastapenak irakatsi zizkion. Haren bidez, Bauhaus eskola eta errusiar konstruktivistak ezagutu zituen, eta bere egin zuen haien ezaugarria: "gutxiago gehiago da". Publizitateari buruzko hastapenak, Gobelins-eko eskolan, erreminta teknikoari buruzko gogoeta egiten erakutsi zioten. Bordeleko Arte Ederren Museoa bere lehen bideo-espertentziak sakondu zituen. Orduz geroztik, hainbat erakusketa eta jaialditan hartu izan du parte, hala nola Rotterdamgo International Film Festival delakoan. 2004. urtean, Neuflize-ko Bankuak emaniko Gilles Dusein saria jaso zuen. Gaur egun, Amsterdamgo Rijksakademie van Beeldende Kunsten-en bizi da.

Judit Kurtág nació en Budapest, Hungría, en 1975. Llegó a Francia con 4 años y medio junto a su familia, como refugiada política. "Polyglotte grâce à Babel" (poliglota gracias a Babel), reúne recuerdos de conversaciones, reflexiones de profesores de la escuela o representaciones infantiles, que le ayudaron a tomar conciencia de su condición de exiliada y de las incomprendiones entre diferentes culturas. Obligada a vivir bajo una doble identidad nacional y lingüística, expresa al mismo tiempo el sufrimiento y la riqueza de una identidad múltiple impuesta por los acontecimientos. "Una historia dentro de la Historia" dice haciéndose eco de la última frase de su texto: "En la palabra Auchwitz se incluye "Witz" — "Witz significa broma en alemán".

Inspirado, sobre todo, en el mundo del "recuerdo" de Georges Pérec, este texto es el punto de partida del vídeo. Las frases aparecen y desaparecen impresas sobre la imagen fija del rostro, el de una amiga escritora. Esas palabras que el personaje no llega a pronunciar caminan en el espacio de la imagen: "el pensamiento asociativo espacial" recuerda la artista. "Aquí, el texto tiene una función gestual, explica, y el aspecto gestual ocupa un lugar fundamental en mi enfoque". Como banda sonora, un canto difónico tradicional de Mongolia alarga las notas hasta el infinito.

Procedente de una familia de músicos entre los que había dos compositores, la artista describe su obra como una composición musical donde la imagen, el sonido y la escritura son tratados como una partitura de varias voces. Modula sus diferentes estructuras temporales y reparte sus respectivos valores de densidad y sentido como si fuera una polifonía. En "Polyglotte grâce à Babel", la polifonía, que permite a las voces singulares mezclarse en una sinfonía única, constituye al mismo tiempo el tema de la obra y su método de elaboración.

Judit Kurtág empezó por la fotografía. El fotógrafo Lucien Hervé, un amigo de la familia, la inició en el encuadre y la precisión de las líneas. Con él descubre el Bauhaus y los constructivistas rusos, y se impregna de su divisa: "menos es más". Su iniciación en la publicidad, en la escuela de Gobelins le enseña a reflexionar sobre la herramienta técnica. En la Escuela de Bellas Artes de Burdeos profundiza sus primeras experiencias en vídeo. Desde entonces, participa en varias exposiciones y festivales, como el International Film Festival de Rotterdam. En 2004, recibe el premio Gilles Dusein concedido por el Banco de Neuflize. Actualmente, es residente en el Rijksakademie van Beeldende Kunsten de Amsterdam.

Judit Kurtág est née à Budapest, en Hongrie, en 1975. Elle débarque en France à 4 ans et demi avec sa famille en tant que réfugiée politique. "Polyglotte grâce à Babel" rassemble des souvenirs de conversations, de réflexions de professeurs à l'école ou de représentations enfantines, qui ont contribué à sa prise de conscience de son statut d'exilée et des incompréhensions entre différentes cultures. Contrainte de vivre sous une double appartenance nationale et linguistique, elle exprime à la fois la souffrance et la richesse d'une identité multiple que les événements lui ont imposée. "Une histoire dans l'Histoire" dit-elle faisant écho à la dernière phrase de son texte. "Dans le mot 'Auchwitz' il y a 'Witz' - 'Witz' veut dire blague en allemand".

Conçu tout d'abord sur le mode du "Je me souviens" de Georges Pérec, ce texte est le point de départ de la vidéo. Les phrases apparaissent et disparaissent en surimpression de l'image fixe du visage, celui d'une amie écrivain. Ces paroles que le personnage ne parvient pas à prononcer cheminent dans l'espace de l'image: "la pensée associative est spatiale" rappelle l'artiste à ce propos. "Ici c'est le texte qui tient lieu de gestuelle, dit-elle encore, et la gestuelle tient une place essentielle dans ma démarche". En bande sonore, un chant de gorge traditionnel mongol étire ses notes à l'infini.

Née dans une famille de musiciens dont deux compositeurs, l'artiste décrit son travail à la manière d'une composition musicale où l'image, le son et l'écriture sont traités comme une partition à plusieurs voix. Elle module leurs différentes structures temporelles et répartit leurs valeurs respectives de densité et de sens à la façon d'une polyphonie. Dans "Polyglotte grâce à Babel" la polyphonie, qui permet aux voix singulières de s'entremêler dans une symphonie unique, constitue à la fois le thème de l'œuvre et sa méthode de fabrication.

Judit Kurtág a commencé par la photographie. Le photographe Lucien Hervé, un ami de la famille, l'initie au cadrage et à la précision des lignes. C'est avec lui qu'elle découvre le Bauhaus et les constructivistes russes et s'imprègne de leur devise: "moins c'est plus". Son initiation à la publicité à l'école des Gobelins lui apprend à réfléchir sur l'outil technique. C'est à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux qu'elle approfondit ses premières expériences vidéo. Depuis, elle a fait partie de plusieurs expositions et de festivals comme celui l'International film festival de Rotterdam. Elle a été lauréate du prix Gilles Dusein accordé par la Banque de Neuflize en 2004. Elle est actuellement en résidence au Rijksakademie van Beeldende Kunsten d'Amsterdam.

Judit Kurtág was born in Budapest, Hungary in 1975. She came to France, with her family, at the age of 4 and a half, as a political refugee. "Polyglotte grâce à Babel" (Polyglot thanks to Babel), brings together memories of conversations, reflections by school teachers and children's ideas which contributed to her awareness about her condition as an exile and about the lack of understanding between cultures. Forced to live with a double national and linguistic identity, she expresses at the same time the suffering and the richness of a multiple identity imposed by external events. "A story within History" she says, echoing the last phrase of her text: "The word Auchwitz includes "Witz" — "Witz means joke in German".

Originally inspired above all in the style of "Je me souviens" of Georges Pérec, this text is the starting point of the video. The phrases appear and disappear printed on the fixed image of a face, that of a writer friend. These words that the character does not manage to utter walk in the space of the image: "associative thought is spatial" the artist reminds us. "Here the text has a gestural function" she explains, "and the gestural aspect occupies a major place in my approach". As a soundtrack, a difonic traditional chant from Mongolia lengthens the notes to infinity.

From a family of musicians that included two composers, the artist describes her work as a musical composition in which image, sound and writing are treated as if they were a score for various voices. It modulates its different time structures and distributes its respective values of density and meaning as if it were a polyphony. In "Polyglotte grâce à Babel", the polyphony, which permits the singular voices to mix together in one symphony, constitutes at the same time both the subject matter of the work and its method of creation.

Judit Kurtág started with photography. The photographer Lucien Hervé, a friend of the family, initiated her in the framing and the precision of lines. With him she would discover Bauhaus and the Russian constructivists, and she soaks in their motto: "less is more". Her initiation in advertising, in the school of Gobelins, teaches her to reflect on the technical tool. In the School of Fine Arts of Bordeaux, she furthers her experience with video. Since then she has participated in various exhibits and festivals, such as the International Film Festival of Rotterdam. In 2004 she receives the Gilles Dusein prize, awarded by the Bank of Neuflize. She is currently a resident in the Rijksakademie van Beeldende Kunsten of Amsterdam.

SEJLA KAMERIC

Bosniarra. Sarajevo jaio zen, Bosnia-Herzegovinan, 1976. urtean. Sarajevo bizi da eta bertan egiten du lan.
Bosnia. Nacida en Sarajevo en 1976, Bosnia Herzegovina. Vive y trabaja en Sarajevo.
Bosniaque. Née en 1976 à Sarajevo, Bosnie Herzégovine. Vit et travaille à Sarajevo.
Bosnian. Born in Sarajevo in 1976, Bosnia-Herzegovina. She lives and works in Sarajevo.

DREAM HOUSE, 2002

DVD 11'36" (buztea), 10. ediz.
COFF biduma
Bratislava Gandy Gallery-k eskainia
Egile-eskubide fotografikoak © Sejla Kamic

DVD 11'36" (bucle), edic. 10
Colección COFF
Cortesía de Gandy Gallery, Bratislava
Derechos de autor fotográficos © Sejla Kamic

DVD 11'36" (boucle), éd. 10
Collection COFF
Courtesy GandyGallery, Bratislava
Crédit photographique © Sejla Kamic

DVD 11'36" (looped), edit. 10
COFF collection
Courtesy of Gandy Gallery, Bratislava
Photographic copyright © Sejla Kamic



Sejla Kamic-ek arte-adierazpen batean lehenbizikoz parte hartu zuenean, 1997. urtean, artean ez zituen 20 urte beteak. Sarajevo Center for Contemporary Arts: "Meeting point" delakoa inauguratu berriaren eguneko erakusketan izan zuen lehen parte-hartzea. Gune berri hark, gerra amaitu eta bi urte baino lehen sortuak, ondoz ondo lau setio-urtean gutzit suntsitutako herrian esku hartzea gonbidatu zituen artistak. Erakusketa hondaturik zegoen XVI. mendeko bainu turkiar bateko udako lorategi batean jarri zen ikusgai. Artistak eskalara eginiko hondatutako monumentuaren horma baten argazkia jarri zuen zintzilik begien parean, bertatik zuhaitz gazte bat sortzen zela. "Copy-paste" izenburua duen artelan hau gaztaroan pobrezia eta indarkeria jasan behar izan dituzten gerraosteko artistengana sortutako galderak erantzuten saiatzen da: Nola bizi hondamendiaren erdian? Nola bizi orotzapen horietan? Nola biziraun orainean?

Sejla Kamic grafista da lanbidez, eta "kopiatu-pegatu" teknika erabiltzen du arte-metodotzat. Artistak elementuak ateratzen ditu espazio eta denbora ezberdinetatik, baita kontrajarrietatik ere, eta artearen esparruan birkokatzen ditu. Bertan, estatus berria hartzen dute eta indar urratzaile, kritiko edo utopiko batez jabetzen dira. "Dream House" obran, ametsa errealitateari lotzen dio, baina ez ihesbiderako gonbidapen gisa, errealitatea arrazoiaren ibarropenik gabeko logikatik aterata eta ametsarenera lekualdatzeko baizik, berai baita desiraren gune ere. Rakovica-ko errefuxiatuen zelaian, "Dream House" barraka dagoen tokian, bizi direnek egunen batean beren etxea berreskuratzearik egiten dute amets, edo behinik behin harrera-herrialderen batean beraiantzako etxea izatearekin. Baina baldintza politikoek eta Europarako bisita lortzeko zailtasunak guztiena den ibarropen hori lortu ezinezko amets bilakatzen dute. "Dream House" obrarekin Sejla Kamic-ek bere aurreko lanetako ekintza publikoaren eta ironia politikoaren erregistroa utzi zuen eta arte-molde personalagoari, baina betiere konprometituari, heldu zion. Obra politikoa eta poetikoa da aldi berean, espezifikoa eta unibertsala. "Guztiok egiten dugu amets. Haiek eta nik mundu ezberdinetan, egoera ezberdinetan. Nire ametsen ni ez naiz barraka bat, haiek ez dira errefuxiatuak. Nire etxean nago ni eta haiek beren ametsetako etxean bizi diren izaki niriñoak dira", idazten du Sejla Kamic-ek bere irudien artean idatzi ohi dituzten testu txiki horietako batean. Paisaia aldakorrek eta sartaldeko eguzkia ageri dituzten mundu liluragarriak zehar eginiko etxearen bidaia mugiezina, errealitateari irudimena gailendu izana sinbolizatzen du, artearen bidez askatasuna konkistatu izana.

La primera vez que Sejla Kamic participa en una manifestación artística, en 1997, aún no tiene 20 años. Se trata de la primera exposición del recién inaugurado Sarajevo Center for Contemporary Arts: "Meeting point" que, menos de dos años después del fin de la guerra invita a los artistas a intervenir en un pueblo destruido totalmente por cuatro años consecutivos de sitio. La exposición tiene lugar en el jardín de verano de un baño turco del siglo XVI en estado ruinoso. La artista inclina, al nivel de la vista, la fotografía a escala de una pared del monumento destruido, de la que brota un árbol joven. Titulada "Copy-paste", la obra trata de responder a la interrogante planteada a los artistas de la posguerra que han vivido su juventud en un pueblo sometido a la penuria y a la violencia: ¿cómo vivir en medio de las ruinas? ¿Cómo vivir con esos recuerdos? ¿Cómo sobrevivir al presente?

Grafista de profesión, Sejla Kamic se apropia de la técnica del "copiar-pegar" como método artístico. Ella extrae elementos de espacios y tiempos diferentes, incluso opuestos, y los recoloca en el campo de la obra, donde adquieren un status nuevo y una fuerza transgresiva, crítica o utópica. En "Dream House" pega el sueño a la realidad, no para invitar a la evasión sino para sacar la realidad de la lógica sin esperanza de la razón y transponerla en la del sueño, que es también la del deseo. Los habitantes del campo de refugiados de Rakovica, donde se ubica la barraca de "Dream House", sueñan con recuperar algún día su hogar, o al menos un hogar para ellos en un país de acogida. Pero las circunstancias políticas y la dificultad de obtener un visado para Europa hacen de esa aspiración común un sueño inalcanzable.

Con "Dream House" Sejla Kamic abandona el registro de la acción pública y la ironía política de sus trabajos anteriores por un modo más personal, pero siempre comprometido. Es una obra política y poética al mismo tiempo, específica y universal. "Todos soñamos. Ellos y yo en mundos diferentes, en circunstancias diferentes. En mi sueño no soy una barraca, ellos no son refugiados. Yo estoy en mi casa y ellos son seres diminutos que viven en la casa de sus sueños", escribe Sejla Kamic en uno de esos pequeños textos que suele escribir en el margen de sus imágenes. El viaje inmóvil de la casa a través de un mundo maravilloso de paisajes cambiantes y de soles ponientes simboliza la victoria de la imaginación sobre la realidad, la conquista de la libertad a través del arte.

La première fois que Sejla Kamic prend part à une manifestation artistique, en 1997, elle n'a pas encore 20 ans. Il s'agit de la première exposition du tout nouveau Sarajevo Center for Contemporary Arts: "Meeting point" qui, moins de deux ans après la fin de la guerre, invite les artistes à intervenir dans une ville entièrement détruite par quatre années consécutives de siège. L'exposition a lieu dans le jardin d'été d'un bain turc du XVI^e siècle en ruine. L'artiste couche au niveau du regard la photographie à l'échelle d'un mur du monument détruit, au fait duquel pousse un jeune arbre. Intitulée "Copy-paste", l'œuvre tente de répondre à la question qui se pose aux artistes de l'après-guerre qui ont vécu leur jeunesse dans une ville en proie à la pénurie et à la violence : comment vivre au milieu de ruines? Comment vivre avec ses souvenirs? Comment survivre aujourd'hui?

Graphiste de profession, Sejla Kamic s'approprie la technique du "copier-coller" pour en faire sa méthode. Elle prélève des éléments dans des espaces et des temps différents, voire opposés, et les assemble dans le champ de l'œuvre où ils acquièrent un statut nouveau et une portée transgressive, critique ou utopique. Dans "Dream House", elle colle le rêve à la réalité, non pas pour inviter à l'évasion mais pour sortir la réalité de la logique sans espoir de la raison et la transposer dans celle du rêve qui est aussi celle du désir. Les habitants du camp de réfugiés Rakovica, où se situe la baraque de "Dream House", rêvent de retrouver leur maison, un jour, ou du moins une maison à eux dans un pays d'accueil. Mais les circonstances politiques et la difficulté d'obtenir des visas pour l'Europe font de cette aspiration commune, un rêve inatteignable.

Avec "Dream House" Sejla Kamic laisse le registre de l'action publique et de l'ironie politique de ses travaux précédents pour un mode plus personnel mais toujours engagé. C'est une œuvre à la fois politique et poétique, spécifique et universelle. "Nous rêvons. Eux et moi de différents mondes, différentes circonstances. Dans mon rêve, je ne suis pas une baraque, ils ne sont pas des réfugiés. Je suis chez moi, et eux sont des gens qui vivent dans la maison de leur rêve" écrit Sejla Kamic dans un de ces petits textes qu'elle écrit en marge de ses images. Le voyage immobile de la maison à travers une féerie de paysages changeants et de soleils couchants manifeste la victoire de l'imagination sur le réel, la conquête de la liberté par l'art.

The first time Sejla Kamic took part in an artistic exhibition, in 1997, she had not yet reached the age of 20. It was the first exhibition in the recently-inaugurated Sarajevo Center for Contemporary Arts: "Meeting point" which, less than two years after the end of the war, invited artists to intervene in a town that had been totally destroyed by four consecutive years of siege. The exhibition took place in the summer garden of a 16th century Turkish baths in ruins. The artist laid down, at eye-level, the scaled photograph of a wall of the destroyed monument, from which a young tree was sprouting. Entitled "Copy-paste", the work intended to respond to the question that was posed to the post-war artists that had lived their adolescence in a town subjected to hardship and violence: How can you live among ruins? How can you live with these memories? How can you survive the present?

A graphic artist by profession, Sejla Kamic took over the "copy-paste" technique as an artistic method. She extracted elements of different spaces and times, even opposites, and she rearranged them in the field of work, where they acquired a new status and a transgressive, critical or utopian strength. In "Dream House" she pastes dreams to reality, not as a call for escape, but to extract the reality from the hopeless logic of reason and transpose it in that of dream, which is also that of desire. The inhabitants of the Rakovica refugee camp, where the "Dream House" hut comes from, dream of one day recovering their home, or at least a home for them in a foster country. But the political circumstances and the difficulty of obtaining a visa for Europe make this common aspiration an unattainable dream.

With "Dream House" Sejla Kamic abandons the register of public action and political irony of her previous works for a more personal, but always committed, form. It is both a political and poetic work, at the same time, specific and universal. "We are dreaming. They and I. Of different worlds, different circumstances. In our dreams, I am not a refugee shelter, they are not refugees. I am home, and they are people living in the home of their dreams", Sejla Kamic writes in one of those small texts that she usually writes in the margin of her images. The house's still journey through a wonderful world of changing landscapes and setting suns symbolises the victory of imagination over reality, the conquest of freedom through art.

CAO KAI

Txinatarra. Jiansu-ko (Txina) Changzhou-n jaioa 1969. urtean. Nankin-en bizi da eta bertan egiten du lan.
Chino. Nacido en Changzhou, Jiansu, China en 1969. Vive y trabaja en Nankin.
Chinois. Né en à Changzhou, Jiansu, Chine. Vit et travaille à Nankin.
Chinese. Born in Changzhou, Jiangsu, China, in 1969. He lives and works in Nankin.

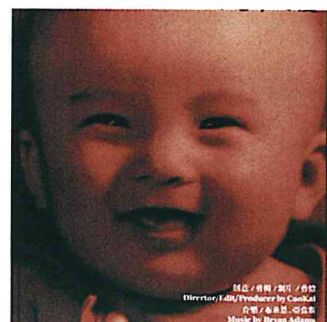
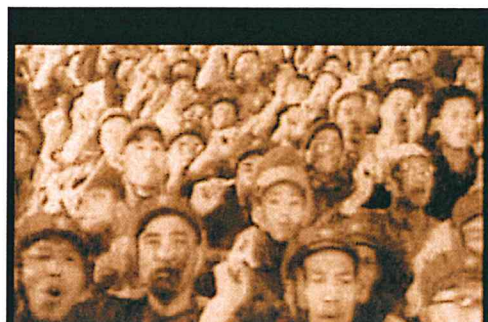
SUMMER OF 1969, 2002

DVD 753', 3/10 ediz.
Cao Kai / Frèches Fine Arts-ek eskainia
Egile-eskubide fotografikoak © Cao Kai

DVD 753', ediz. 3/10
Cortesía de Cao Kai / Frèches Fine Arts
Derechos de autor fotográficos © Cao Kai

DVD 753', ed. 3/10
Courtesy Cao Kai / Frèches Fine Arts
Crédit photographique © Cao Kai

DVD 753', edit. 3/10
Courtesy of Cao Kai / Frèches Fine Arts
Photographic copyright © Cao Kai



Cao Kai Nankin-en bizi da. Bertan, arte-lanetan eta telebistako errealizadore-lanetan batzen du bere denbora. Bere lanbideak, jakina denez, bideoaren arteranzko bidea irekitzen dio. Arte honek, gainera, 90eko hamarkadaren amaieraz geroztik garapen handia izan du Txinan. Zirkulu ofizialestatik kanpo eta azken aurrerapen teknologikoen onuradun, Txinako bideo-arteak artistarik gazteenak eta ausartenak erakartzen ditu.

"Summer of 69" obra artistaren haurtxo zeneko aurpegiarekin hasten eta amaitzen da. Aipaturiko argazkiek arriboko irudi-sekuentzia baten hasiera eta amaiera mugatzen dute. Irudi-sekuentzia honek artista jaio zen garaiko, hots, 1969. urteko Txinako historia eta mendebaldekoa nahasten ditu muntia trebe baten bidez. Azpititulauk dituen testu batek egileak hautatutako ikuspegi subjektiboan ematen du aditzera: "Sei hilabete besterik ez nituen, itzal gorri eta ilun horretan erdi lo nengoan, gizateria osoaren alborra den horretan; eta, halako burrunba batek esnatu ninduen...". Bideoak Bryan Adams-en "Summer of 69" abestiak adina irauten du. Honela dio abestiaren leloak: "Nire bizitzako urterik onenak izan ziren / 69ko udakoak". Bryan Adams-en kontzertuko irudietan elektrizaturiko gazte-talde handi batek batera abesten dihardu, eta honi erantzun gisa, neska txinatar gazte bat dago trantzean Mao eta honen iraultza kulturala aldarrikatzen, baita gazte estatubatuarrek ere manifestazioan 1968. eta 1969. urteetan. Urte horietan ekialdeko eta mendebaldeko gaztearen leherketa nabarmendu zen. Gazteak irrikaz jabetu ziren historiaz eta arriboko irudietan beren adinaren berotasuna eta edertasuna dira nagusi. Guztia lehenera proba atomikoak ematen dio amaiera, Txina potentzia nuklearren klubean sartzea ahalbidetu zuenak. Bien bitartean, berriz, abestiaren doinuak indarra galduz doaz, eta haurtxoaren aurpegia agertzen da berriro, 69ko belaunaldiak utzi dion historiaren ezagutzarik ez duena.

Txinako eta mendebaldeko gaurkotatasunak urtzeak, Txinaren eta munduaren gainerakoaren arteko milaka urteko banaketaren amaiera esan nahi al du? Artistak bere gain hartutako paper nagusiak, irauli egiten al ditu masa gizakiari gailentzen zaion gizarte kolektibistako tradizioak? Bryan Adams-en "iragandako edozein denbora hobea izan zen" eta oroitzen ez den haurtzaro baten nostalgia gainjartzeak, Txinako historiaren garairik ilunetako baten inguruko nostalgia aitorrezina ezkututzen al du? Nolanahi dela ere, elementu hauek guztiek gizakia munduaren erdigunean kokatzen duen ikuspegi-iraultza adierazten dute, baita belaunaldi batek ideologiaz hustutako historiaren zentzuaren galerari buruz duen kezka ere.

Cao Kai vive en Nankin, donde divide su tiempo entre el arte y su trabajo como realizador de televisión. Su profesión le lleva naturalmente hacia el arte en vídeo, que conoce un gran desarrollo en China desde finales de los años 90. Ajeno a los circuitos oficiales y beneficiado por los últimos avances tecnológicos, el arte en vídeo chino atrae a los artistas más jóvenes y audaces.

"Summer of 69" comienza y termina con el rostro del artista cuando era un bebé. Tales fotografías enmarcan una secuencia de imágenes de archivo que mezclan, en hábil montaje, la historia china y occidental en el período de nacimiento del artista en 1969. Un texto subtítulo anuncia el punto de vista subjetivo escogido por el autor: "Tenía sólo seis meses, adormecido en esa sombra roja y oscura, el tesoro de toda la humanidad; y ¡qué estuendo me despertó!...". El vídeo dura lo mismo que la canción de Bryan Adams "Summer of 69", cuyo estribillo es: "Fueron los mejores días de mi vida / los del verano del 69". A las imágenes del concierto de Bryan Adams en las que una multitud de jóvenes electrificados canta a coro responde el trance de una juventud china que aclama a Mao y su revolución cultural y las manifestaciones de jóvenes estadounidenses en 1968 y 69. Esos años están marcados por la explosión de las juventudes oriental y occidental, que se adueñan de la historia con furor y otorgan a las imágenes de archivo el entusiasmo y la belleza de su edad. Todo acaba con la explosión de la primera prueba atómica que permite a China entrar en el club de las potencias nucleares, mientras se apagan los sonos de la canción y aparece otra vez el rostro del bebé, inconsciente de la historia que la generación del 69 le ha legado.

La fusión de la actualidad china y la occidental, ¿supone el fin de la separación milenaria entre China y el resto del mundo? El papel central asumido por el artista, ¿subvierte las tradiciones de una sociedad colectivista en la que la masa prevalece sobre el individuo? La superposición entre el "cuálquier tiempo pasado fue mejor" de Bryan Adams y la nostalgia de una infancia que no se recuerda, ¿disimula una nostalgia inconfesable de uno de los períodos más sombríos de la historia china? Sea como sea, todos esos elementos señalan una revolución del punto de vista que coloca al individuo en el centro del mundo y la inquietud de una generación frente a la pérdida de sentido de una historia despojada de toda ideología.

Cao Kai vit à Nankin où il partage son temps entre l'art et son travail de réalisateur pour la télévision. Sa profession le porte naturellement vers l'art vidéo qui connaît un grand développement en Chine depuis la fin des années 90. Loin des circuits officiels et bénéficiant des plus récents développements technologiques, l'art vidéo chinois attire les artistes les plus jeunes et les plus audacieux.

"Summer of 69" s'ouvre et se termine par le visage de l'artiste bébé. Ces photographies encadrent une séquence d'images d'archives mêlant, dans un montage habile, l'histoire chinoise et occidentale à l'époque de la naissance de l'artiste en 1969. Un texte en sous-titres annonce le point de vue subjectif choisi par l'auteur: "Je n'avais qu'une demi année, endormi dans cette ombre rouge et sombre, le trésor de toute l'humanité; et quel bruit me réveille! ...". Le vidéo dure le temps de la chanson de Brian Adams "Summer of 69" ponctuée par le refrain: "C'étaient les meilleurs jours de ma vie / ceux de l'été 69". Aux images du concert de Brian Adams où une foule de jeunes électrisés chante en chœur, répond la transe d'une jeunesse chinoise acclamant Mao et sa révolution culturelle et les manifestations de jeunes aux Etats-Unis en 68 et 69. Ces années sont marquées par l'explosion des jeunesse d'Orient et d'Occident qui s'emparent de l'Histoire avec fureur, prêtant aux images d'archives l'enthousiasme et la beauté de leur âge. Le tout finit par l'explosion du premier essai atomique qui permit à la Chine de rejoindre le camp des puissances nucléaires, tandis que finit la chanson et réapparaît le visage du poupon encore inconscient de l'histoire que la génération de 69 lui a léguée.

Le mélange des actualités chinoises et occidentales entérine-t-elle la fin de la séparation millénaire entre la Chine et le reste du monde? La place centrale assumée par l'artiste subvertit-elle les traditions d'une société collectiviste où la masse prime l'individu? La superposition des nostalgies de Brian Adams pour le bon vieux temps et celle du bébé pour une petite enfance dont il ne peut se souvenir dissimule-t-elle une nostalgie inavouable pour une des périodes les plus sombres de l'histoire chinoise? Quoi qu'il en soit, tous ces éléments signalent une révolution du point de vue qui place l'individu au centre du monde et l'inquiétude d'une génération face à la perte de sens d'une histoire déglagée de toute idéologie.

Cao Kai lives in Nankin, where he divided his time between art and his job as a television producer. His profession naturally led him to video art, which has undergone significant development in China since the end of the 90s. Away from official circuits and favoured by the latest technological advances, Chinese video art attracts the youngest and most daring artists.

"Summer of 69" starts and ends with the face of the artist when he was a baby. These photographs provide the setting for archive footage that, using careful editing, mixes Chinese and Western history at the time of the artist's birth in 1969. A subtitled text announces the subjective point of view chosen by the author: "I was only six months old, sleeping away in that red and dark shadow, the treasure of all humanity; and, I was woken up with such a bang!...". The video lasts the same length as Bryan Adams' song "Summer of 69", which has the chorus of: "Those were the best days of my life / in the summer of 69". The images of a Bryan Adams concert where a mass of excited young people sing in chorus, are responded by the experience of the entranced Chinese youth acclaiming Mao and his cultural revolution and the demonstrations of young Americans in 1968 and 69. Those years were marked by the explosion of Eastern and Western youth, who took over history with incredible fervour, and they award the archive footage the enthusiasm and beauty of their age. Everything ends with the explosion of the first atomic test that allowed China to enter into the nuclear powers club, whilst the song's rhythms fade out and once again the baby's face appears, unaware of the history that the generation of 69 had handed down to him.

Does the fusion of the current situation in China and the West mean the end of the thousand-year-old separation between China and the rest of the world? Does the central role taken on by the artist overthrow the traditions of a collectivist society in which the masses prevail over the individual? Does the superimposition between Bryan Adams' "any time in the past was better" and the nostalgia for a long-forgotten childhood hide an unmentionable nostalgia for one of the darkest periods in Chinese history? Whatever the answer, all these elements indicate a revolution of the point of view that places the individual in the centre of the world and the concern of a generation in the light of the loss of sense of a history stripped of all ideology.

EMILY JACIR

Estatubatuarra eta palestinarra. Belenen jaio zen 1970. urtean. Ramallah-en eta New Yorken bizi da eta horietan egiten du lan.
 Estadounidense y Palestina. Nacida en Belén en 1970. Vive y trabaja en Ramallah y Nueva York.
 Américaine et Palestinienne. Née en 1970 à Bethléem. Vit et travaille à Ramallah et New York.
 American and Palestinian. Born in 1970 in Bethlehem. Lives and works in Ramallah and New York.

CROSSING SURDA (A RECORD OF GOING TO AND FROM WORK), 2000-2002

2 DVD: 30' et 132', éd. 39/100
 Isabelle et Jean-Conrad Lemaitre bilduma
 Egile-eskubide fotografikoak © Emily Jacir

2 DVD: 30' et 132', éd. 39/100
 Collection Isabelle et Jean-Conrad Lemaitre
 Crédit photographique © Emily Jacir

2 DVD: 30' and 132', ed. 39/100
 Isabelle and Jean-Conrad Lemaitre Collection
 Photographic copyright © Emily Jacir



Palestinako bere herridike askok bezalaxe, Emily Jacir-ek ere bere herrialdea utzi behar izan zuen biktimitate diasporara, Golkora, Europara eta Amerikako Estatu Batuetara bizitzera joateko. Erbestera alde egin beharrek eta sarri batetik bestera, kultura batetik bestera, aldatu beharrek esperientzia haiek artearen espazio estetikoan irudikatzea eraman zuten artista, gune honetako ikuspegiak ugaritzeko eta nortasunari eta konpromisoari uko egin gabe distantzia mantentzeko aukera ematen baitu.

"Crossing Surda (lanerako joan-etorriaren erregistroa)" artelana artistagan zirrara eraginiko gertakari baten erantzuna da. 2002ko abenduaren, Surdako kontrol-tokiko iraganbidea filmatzen harrapatu zuten soldadu batzuek. Pasabide hura egunero iragan behar izaten zuten Ramallah-etik, bizi zuten tokitik, Bir Zeit-erako, lan egiten zuten tokirako, joan-etorria egiteko. Soldaduek lokatzetara bota zion pasaporte estatubatuarra, eta "Israelen" zeudela esan zion, filmatzea galaraztako tokian, euripean fusila hartuta hiru orduz zaintzen zuten tokian, eta pelikula konfiskatu zion. Etxera bueltatutakoan, poltsan zuloa egin eta inolako legaltasunik gabe zortzi eguneko joan-etorriak filmatzeko erabakia hartu zuen. "Jende guztiak, gehitzen du, baita minusbaliatuek, adinekoek eta haurrek ere, 2 kilometro egin behar izaten dituzte oinez, betiere, israeldar armadaren erabakien mende. Soldaduek mugimendu bat gelditzea erabakitzen dutenean, benetako balen bidez tiro eginez, gas negar-eragileen bidez edo soinudun bonben bidez sakabanatzen dute jendea".

Kontrolak, populazio osoarentzako beharrezko iraganbideak, espazioa eta denbora murrizten ditu. Okupatzaileak ezarritako bizi-baldintzak irudikatzen ditu: espazioaren zatiketzea; zirkulaziorako oztopoak; itxaronaldi luzeak; denbora galdua, lapurtutako denbora, "arrastorik utzi gabe desagertua", Edward Said-ek Emily Jacir-i buruzko bere testuan dion bezala; eskubide-galera; gizatasuna kentzea... Belaunen parean filmatutako irudiek lurreko okupazio horri buruzko ideia zehatza ematen dute. Nahasmenaren lekuko dira: oinak eta gurrupak, tankeetako beldar-katea, zementu-multzokak, plastikozko poltsak eta lokatz-ildu estu batean bandakatzeko diren armak. Kamera geldian eginko bertsioan, bereziki, populazio baten zirkulazioari eragozpenak jartzeko ditzkioten oztopo fisikoak eta beldurrarazteko ekintzak nabarmentzen ditu. Oztopo hauek guztiak populazio honen eguneroko bizitzari dagozkionak dira eta "ohiko" bilakatzen dira. New Yorkeko bere estudioira itzultutakoan, artistak bidegabekeria deritzo normaltasun horri, eta jendeak zirkulatzeko duen irrika hori erresistentzia gisa ulertzen du. Leku-aldatzeak ezarritako ikuspegi-aldaketa honetako bere esperientzia eta emozioetatik urruntzeko aukera ematen dio Emily Jacir-i, modu honetan, alparaturikoei esanahi zabalagoa eman ahal izateko, bai maila pertsonalean eta bai kontzeptualean edo politikoan ere.

Como muchas de sus compatriotas palestinas, Emily Jacir tuvo que marcharse de su país de niña para vivir en la diáspora, en el Golfo, en Europa y en Estados Unidos. El desarraigo y los frecuentes desplazamientos de un sitio a otro, de una cultura a otra, le hicieron plasmar experiencias en el espacio estético del arte que permite multiplicar los puntos de vista y mantenerse a distancia sin, por ello, renunciar a su identidad y su compromiso.

En "Crossing Surda (un registro de la ida y venida del trabajo)", la artista reacciona ante un hecho que le impacta. En diciembre de 2002, es sorprendida por unos soldados mientras filma el "checkpoint" (punto de control) de Surda, que tiene que atravesar todos los días para ir y volver de Ramallah, donde vive, a Bir Zeit, donde trabaja. El soldado tira al barro su pasaporte estadounidense diciéndole que allí están en "Israel", en una zona militar donde está prohibido filmar. Luego él la vigila con un fusil durante tres horas bajo la lluvia y le confisca la película. Cuando vuelve a casa, hace un agujero en su bolso y decide filmar, con total ilegalidad, las idas y venidas cotidianas durante ocho días. "Todo el mundo, añade, incluso los minusválidos, los ancianos y los niños, tienen que recorrer 2 km. a pie, dependiendo en todo momento de las decisiones del ejército israelí. Cuando los soldados deciden parar un movimiento, disparan balas de verdad, lanzan gases lacrimógenos o bombas sonoras para dispersar a la gente".

El "checkpoint", punto de paso obligatorio para una población entera, petrifica el espacio y el tiempo. Representa las condiciones de vida impuestas por el ocupante: fragmentación del espacio; obstáculos para la circulación; largas colas de espera; tiempo perdido, tiempo robado, "desaparecido sin dejar rastro" como dice Edward Said en su texto sobre Emily Jacir; pérdida de derecho; deshumanización... Las imágenes filmadas a la altura de la rodilla dan una idea concreta de esa ocupación del suelo. Son testimonio de la confusión de pies y ruedas, de las orugas de los tanques, de los bloques de cemento, de las bolsas de plástico y de las armas que se relevan en una estrecha franja de barro. En la versión a cámara lenta, en particular, la artista destaca los obstáculos físicos y las maniobras de intimidación que se oponen a la circulación de una población para la cual estas dificultades forman parte de su vida cotidiana y se vuelven "normales". De vuelta a su estudio de Nueva York, la artista percibe esa normalidad como una aberración y el empeño de la gente por circular le parece un acto de resistencia. Este cambio de enfoque impuesto por el desplazamiento permite a Emily Jacir distanciarse de su experiencia y sus emociones para darles un significado más amplio, tanto en el plano personal como conceptual o político.

Comme beaucoup de ses compatriotes palestiniens, Emily Jacir a dû quitter son pays comme enfant pour vivre en diaspora, dans le Golfe, en Europe et aux États-Unis. Le déracinement et les fréquents déplacements d'un endroit à l'autre, d'une culture à l'autre, l'ont amenée à inscrire ses expériences dans l'espace esthétique de l'art qui permet de multiplier les points de vue et de garder la distance sans pour autant renoncer à son identité et à son engagement. Dans "Crossing Surda (a record of going to and from work)", l'artiste réagit à un choc. En décembre 2002, elle est surprise par des soldats en train de filmer le passage du checkpoint de Surda qu'elle doit traverser tous les jours pour aller et revenir de Ramallah où elle vit à Bir Zeit où elle travaille. Le soldat jette dans la boue son passeport américain en lui disant qu'ici on est en "Israël", dans une zone militaire où il est interdit de filmer puis il la garde trois heures sous la pluie à bout de fusil et lui confisque sa pellicule. De retour chez elle, elle découpe un trou dans son sac et décide de filmer, en toute illégalité, ses allers-retours quotidiens pendant huit jours. "Tout le monde, ajoute-t-elle, les handicapés, les vieux et les enfants inclus doivent parcourir 2 km. à pieds, soumis à tout moments aux décisions de l'armée israélienne. Quand les soldats décident d'arrêter le mouvement, ils tirent des balles réelles, envoient des gaz lacrymogènes ou des bombes sonores pour disperser les gens".

Point de passage obligé de toute une population, le checkpoint abolit l'espace et le temps. Il incarne les conditions de vie imposées par l'occupant : fragmentation de l'espace; obstacles à la circulation; longues files d'attente; temps perdu, temps volé, "disparu sans laisser de trace" comme le dit Edward Said dans son texte sur Emily Jacir; perte de droit; déshumanisation... Les images prises à hauteur du genou donnent une matérialité à cette occupation de la terre. Elles rendent compte de la confusion des pieds et des roues, des chenilles de chars et des blocs de béton, des sacs plastique et des armes qui se partagent les rôles sur une étroite bande de boue. Dans la version ralentie, en particulier, l'artiste met en évidence les obstacles physiques et les manœuvres d'intimidation opposés à la circulation d'une population pour qui ces difficultés font partie de la vie quotidienne et deviennent "normales". De retour à son studio de New York, cette normalité apparaît à l'artiste dans toute son aberration et l'obstination des gens à circuler s'apparente à un acte de résistance. C'est ce changement de focale imposé par le déplacement qui permet à Emily Jacir de mettre son expérience et ses émotions à distance pour en tirer une signification plus large aussi bien sur le plan personnel que conceptuelle ou politique.

Like many of her fellow Palestinians, Emily Jacir had to leave her country as a girl to live in the Diaspora, in the Gulf, in Europe and in the USA. The uprooting and frequent moving from one place to another, from one culture to another, led her to create experiences within the aesthetic space of art permitting her to multiply points of view and remain at a distance with absolutely no loss of identity or commitment.

In "Crossing Surda (a record of going to and from work)", the artist reacts to an occurrence that shocked her. In December 2002, she was caught by soldiers while filming the Surda checkpoint, obligatory everyday crossing point on her way to and from Ramallah, where she lives, to Bir Zeit, her place of work. The soldier threw her American passport into the mud, telling her that she was in "Israel", in a military zone where it was forbidden to film, keeping her in the rain for three hours at gunpoint before confiscating the reel. On returning home she made a hole in her bag, deciding to illegally shoot her everyday to-and-fros for a period of eight days. "Everyone, she adds, even the disabled, the aged and children, have to walk for 2 km, dependant at all times on the whims of the Israeli army. When the soldiers decide to stop people moving, they fire real bullets, tear gas grenades or noise bombs to scatter them".

The checkpoint, an obligatory place of passage for an entire population, does away with space and time. It represents the living conditions imposed by the occupant: fragmentation of space; circulation obstacles; long queues; lost time, stolen time, "lost without trace" as remarked by Edward Said in his text about Emily Jacir; loss of rights; dehumanisation... The images filmed at knee height give a specific idea of this occupation of land. They witness the confusion of feet and wheels, tank tracks, blocks of cement, plastic bags and the weapons appearing one after another in a narrow strip of mud. Particularly in the slow motion version, the artist underlines the physical obstacles and intimidating manoeuvres installed to hinder the comings and goings of a population for whom these difficulties are part of their everyday lives, having become "normal". Back in her New York studio, the artist sees this normality as an aberration and the peoples' determination to circulate as an act of resistance. This change of focus imposed by displacement permits Emily Jacir to stand back from her experience and her emotions, giving them a wider meaning at the personal, conceptual or political levels.

Babesleak / Patrocinan / Sous le patronage de / Patronage

Laguntzaileak / Colaboran / Collaboration / Partner



WILLIE DOHERTY

Irelandarra. 1959. urtean Derry-n jaioa, Ipar Irlandan. Derry-n, Ipar Irlandan, bizi da eta bertan egiten du lan.
Irlandés. Nacido en 1959 en Derry, Irlanda del Norte. Vive y trabaja en Derry, Irlanda del Norte.
Irlandais. Né en 1959 à Derry, Irlande du Nord. Vit et travaille à Derry, Irlande du Nord.
Irish. Born in 1959 in Derry, Northern Ireland. Lives and works in Derry, Northern Ireland.

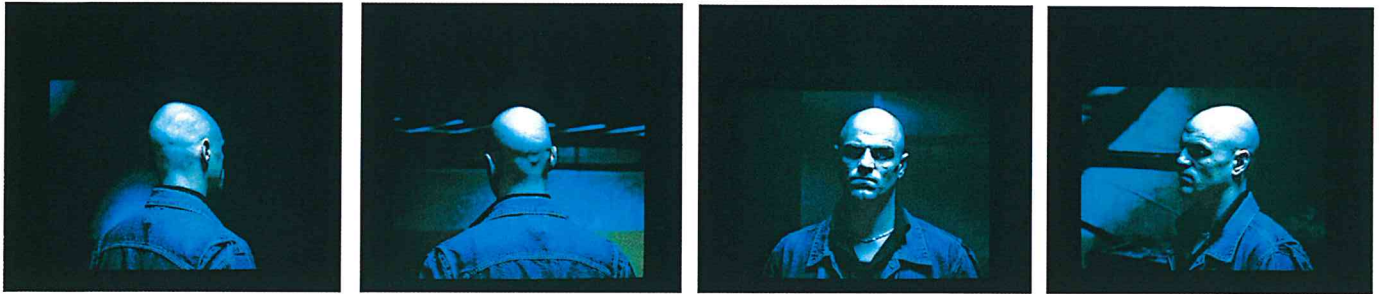
NON-SPECIFIC THREAT, 2004

DVD 746*, 3 ediz.
COFF bilduma
Egile-eskubide fotografikoak © Willie Doherty

DVD 746*, edic. 3
Colección COFF
Derechos de autor fotográficos © Willie Doherty

DVD 746*, éd. 3
COFF Collection
Crédit photographique © Willie Doherty

DVD 746*, edit. 3
COFF Collection
Photographic copyright © Willie Doherty



Willie Doherty orain dela hainbat belaunalditik hona elkarren aurka ari diren bi komunitetetan banatutako irlandar familia batekoa da. Londonderry protestanteentzat eta Derry katolikoentzat, gerra zibilaren antzezki da, eta indarkeriaren eta polizia-errepresioaren giroa dira nagusi bertan, hots, artistarentzat inspirazio-iturri direnak. 80ko hamarkadaz geroztik, beronen argazkiek, testuek eta filmek salatu egiten dute talde bakoitzaren kausa legítimatzeo eta etsaia madarikatzeko informazioa eta memoria manipulatu izana. Bere obra, itzalez josia eta zine beltzaren erreferentzia ugari dituena, mugagabetasunak bustirikoa da. Mugagabetasun honek iraganeko edo etorkizuneko drama batek erreallitatean duen anbiguotasuna ikusten uzten du. Irudien objektibotasunari buruzko zalantza sortzen du, eta ikuslearen subjektibotasun propioaren itzalak erakartzen ditu. Testuak, normalean, irudiaren anibalantzia azpimarratzen du eta ahots bikoitza ematen dio: biktimarena eta borroeroarena aldi berean, erreallitatearena eta fikzioarena, esperientzia pertsonalarena eta alegiazko errepresentazio kolektiboena, nahasmena eragiteraino nahastuak...

Irailaren 11tik aurrera, komunikabideen eraginez handitu zen munduko paranoia dela eta, Willie Doherty-ren obrak mundu osoan izan zuten oihartzuna. Prentsan, terroristak harrapatzeo jardunean, agertutako gizon baten erretratuak hunkiturik utzi zuten, honakoa ageri baitzen idatzirik irudiaren oinean: "gaizkiaren aurpegia". Aurpegi hark zeren antza zuen galdetu zion bere buruari. "NON-SPECIFIC THREAT" obrak mugagabetasunaren (non-specific) gaiari heldu zion berriro: polizia-jazarpenen ondorioz abandonatutako babeslekuak gogora ekartzen dituen toki gautarra: burua soilduarik duen aktore isilaren adierazpenak, barne-tentsioaren eta indarkeriaren irudi; jatorri ezezaguneko ahotsa, izua eragiten duten hitzak esaten dituen eta ispluaren egitekoa betetzen duena. Mugimendu birakari eta ikertzailearen bidez, kamerak guztia inguratzen du, guztia baita susmagarri. Ahotsak ikuslearekiko lotura ezartzen du eta beraien arteko distantzia oro ezabatzen du. Ikuslea bere irudizko errepresentazioa igortzen du, eta sortzailea eta sorkaria elkarrekin bizi dira bertan.

"NON-SPECIFIC THREAT" obrak estigmatizazio ororen jatorria errepresentazio kolektibo dela gogoratzen du, komunikabideek sortutakoa edo ordezkaturakoa izanik ere. Gizarte paranoiko baten funtzionamendua ekartzen du gogora; kanpoko etsaia izendatzen dituen eta, gero, barnekoak izendatzen dituen, gero eta gertuagoak, norbera ere inplikaturik sentitzen den arte. Errepresentazio orori ihes egiten dion esperientzia pertsonalaren eta subjektiboaren erreallitateak bakarrik ematen du kausa berezi baten zerbizura dagoen alegiazko errepresentazio kolektibo baten ahalmen larderiatsua mugatzeko aukera.

Willie Doherty procede de una ciudad irlandesa dividida entre dos comunidades que se enfrentan desde hace generaciones. Londonderry para los protestantes, Derry para los católicos, es el teatro de una guerra civil en la que reina una atmósfera de violencia y represión policial que sirve de inspiración para el artista. Desde los años 80, sus fotografías, sus textos y sus películas denuncian la manipulación de la información y de la memoria destinada a legitimar la causa de cada uno de los bandos y a demonizar al enemigo. Su obra, llena de zonas de sombra y de referencias al cine negro, está impregnada de una indeterminación que deja entrever la ambigüedad sobre la realidad de un drama pasado o futuro. Suscita la duda sobre la objetividad de las imágenes y remite al espectador a las zonas de sombra de su propia subjetividad. Generalmente, el texto acentúa la ambivalencia de la imagen y le da una doble voz: la de la víctima y la del verdugo al mismo tiempo, de la realidad y de la ficción, de la experiencia personal y de las representaciones imaginarias colectivas mezcladas hasta confundirse...

A partir del 11 de septiembre, debido a un aumento de paranoia mundial puesta en escena por los medios de comunicación, la obra de Willie Doherty tiene una resonancia universal. En plena caza de terroristas, le impacta el retrato de un hombre con pasamontañas que aparece en la prensa, con el pie de imagen: "el rostro del mal". Se pregunta a qué se parece ese rostro. "NON-SPECIFIC THREAT" retoma el tema de la indeterminación (non-specific): la del lugar nocturno que evoca los cobertizos abandonados de las persecuciones policíacas; la del actor silencioso con la cabeza rapada cuyas expresiones indican un estado de tensión y violencia interiores; la de la voz de origen desconocido cuyas palabras son inquietantes porque hacen las veces de espejo. Mediante un movimiento giratorio e investigador, la cámara acusa a quien todo apunta como sospechoso. La voz teje un vínculo de unión con el espectador y suprime toda distancia entre sí misma y él. Reenvía al espectador a su propia representación imaginaria donde conviven creador y criatura.

"NON-SPECIFIC THREAT" recuerda que toda estigmatización tiene sus raíces en una representación colectiva, ya sea creada o sustituida por los medios de comunicación. Evoca el funcionamiento de una sociedad paranoica que designa a sus enemigos exteriores y, luego, a los interiores, cada vez más próximos, hasta que cada uno se ve implicado. Sólo la realidad de la experiencia personal y subjetiva que escapa a toda representación, permite acotar la tiranía potencial de una representación imaginaria colectiva al servicio de una causa particular.

Willie Doherty vient d'une ville irlandaise partagée entre deux communautés qui se déchirent depuis des générations. Londonderry pour les protestants, Derry pour les catholiques, est le théâtre d'une guerre civile où règne une atmosphère de violence et de répression policière qui nourrit le travail de l'artiste. Depuis les années 80, ses photographies, ses textes et ses films dénoncent la manipulation de l'information et de la mémoire destinée à légitimer la cause de chacun des camps et à diaboliser l'ennemi. Pleine de zones d'ombre et de références au film noir, son oeuvre baigne dans une indétermination qui laisse planer l'ambiguïté sur la réalité d'un drame passé ou futur. Elle instille le doute sur l'objectivité des images et renvoie le spectateur aux zones d'ombre de sa propre subjectivité. Généralement, le texte accentue l'ambivalence de l'image et lui donne une double voix : celle de la victime et du bourreau à la fois, de la réalité et de la fiction, de l'expérience personnelle et de l'imaginaire collectif mêlés jusqu'à se confondre...

Depuis les événements du 11 septembre et la montée d'une paranoia mondiale mise en scène par les médias, le travail de Willie Doherty prend une résonance universelle. En pleine chasse au terroriste, il est frappé par un portrait d'homme capoté paru dans la presse, accompagné de la légende «le visage du mal». Il se demande à quoi ressemble ce visage "NON-SPECIFIC THREAT" reprend le thème de l'indétermination (non-specific): celle du lieu nocturne qui évoque les hangars désaffectés des poursuites policières; celle de l'acteur silencieux au crâne rasé dont les expressions indiquent un état de tension et de violence intérieurs; celle de la voix d'origine inconnue dont les paroles sont d'autant plus inquiétantes qu'elles fonctionnent comme un miroir. Par son mouvement tournant et investigateur la caméra traque celui qui tout désigne comme un suspect. La voix tisse un lien fusionnel avec le spectateur et abolit toute distance entre soi et lui. Elle le renvoie à son propre imaginaire où cohabitent le créateur et sa créature.

"NON-SPECIFIC THREAT" rappelle que toute stigmatisation prend racine dans une représentation collective, qu'elle soit créée ou relayée par les médias. Elle évoque le fonctionnement d'une société paranoïaque qui désigne ses ennemis extérieurs puis intérieurs, de plus en plus proches jusqu'à ce que chacun se sente concerné. Seule la réalité de l'expérience personnelle et subjective qui échappe à toute représentation, permet de circonscrire la tyrannie potentielle d'un imaginaire collectif mis au service d'une cause particulière.

Willie Doherty comes from an Irish city divided between two communities that have been in conflict for generations. Londonderry for Protestants, Derry for Catholics, is the stage of a civil war in which an atmosphere of violence and police repression reigns and in which the artist finds inspiration. Since the 80s, his photographs, his texts and his films have denounced the manipulation of information and memory aimed at legitimating the cause of each of the two bands and at demonising the enemy. His work, full of shadowy areas and references to film noir, is impregnated with an indeterminateness that reveals glimpses of ambiguity about the reality of a past or future drama. It raises doubt regarding the objectivity of images and sends viewers to the shadowy areas of their own subjectivity. Generally, the text highlights the ambivalence of the image and gives it a double voice: that of the victim and the executioner at the same time, that of reality and fiction, of personal experience and the imaginary collective representations mixed to the point of becoming indistinguishable...

After 9/11, the work of Willie Doherty has a universal resonance, due to the increase in international paranoia brought about by the media. At the height of the terrorist hunt, he is profoundly affected by the portrait in the press of a man wearing a ski mask, with the caption: "the face of evil". He asks himself what this face looks like. "NON-SPECIFIC THREAT" returns to the subject of indeterminateness (non-specific): the indeterminateness of a nocturnal place evoking the abandoned sheds of police chases; that of a silent actor with a shaved head whose expressions indicate an internal state of tension and violence; that of a voice of unknown origin whose words are disturbing because they act as a mirror. Through a revolving and investigative movement, the camera relentlessly pursues the one which everything points out as a suspect. The voice weaves a bond with the viewer and eliminates the distance between the two. It re-sends the viewer to his or her own imaginary representation where both the creator and the created live.

"NON-SPECIFIC THREAT" reminds us that all stigmatisation is rooted in a collective representation, whether created or propagated by the media. It evokes the workings of a paranoid society that designates its external enemies and then its internal enemies, closer and closer all the time, until everyone is found to be involved. Only the reality of the personal and subjective experience, one that escapes all representation, enables us to put limits on the potential tyranny of an imaginary collective representation at the service of a particular cause.

Babesleak / Patrocinan / Sous le patronage de / Patronage

Laguntzaileak / Colaboran / Collaboration / Partner



CICC - Centro Internacional de Cultura Contemporánea

EL DIARIO VASCO



STUA mobiliario contemporáneo



GABRIEL DÍAZ

Espainiarra. Iruñean jaioa 1968. urtean. Madrilen bizi da eta bertan egiten du lan.
Español. Nacido en Pamplona en 1968. Vive y trabaja en Madrid.
Espagnol. Né en 1968 à Pampelune. Vit et travaille à Madrid.
Spanish. Born in Pamplona in 1968. He lives and works in Madrid.

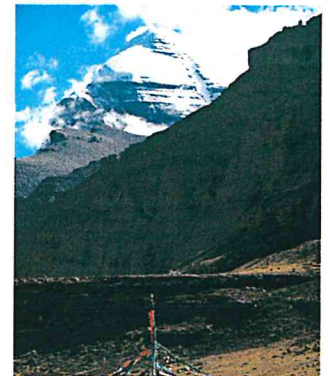
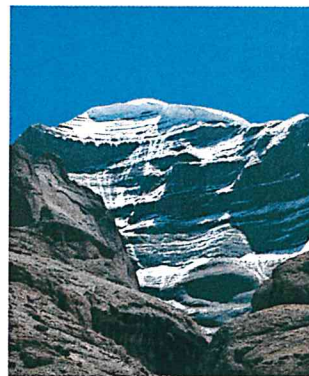
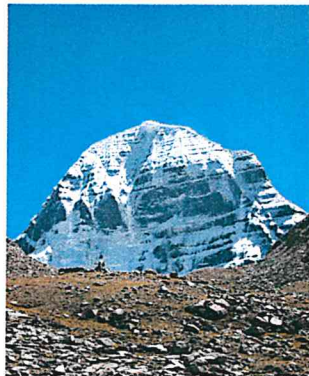
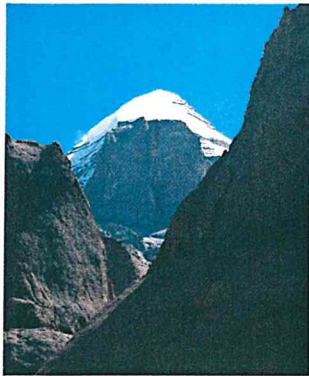
GANG RINPOCHE, 2004

DVD 9' (buckle), 3. ediz.
Salvador Díaz galeriak eskainia
Egile-estubide fotografikoak © Gabriel Díaz

DVD 9' (buckle), edic. 3
Cortesía de la Galería Salvador Díaz
Derechos de autor fotográficos © Gabriel Díaz

DVD 9' (boucle), éd. 3
Coursy de la Galerie Salvador Díaz
Crédit photographique © Gabriel Díaz

DVD 9' (looped), edit. 3
Courtesy of Galería Salvador Díaz
Photographic copyright © Gabriel Díaz



Gabriel Díaz en ustez, Land Art-a eta eskultura, biak dira artearekiko eta espirituarekiko aldi bereko bilaketan datzan bizi-espereintzia natural batetik sortuak. Gabriel Díaz en lanak, dela marmolezko pieza minimalista bat, dela alabastrozko harri argitsuz osaturiko konstelazioa, dela mendian, lur azpiko ibai batean, izotzeko tunel batean eginiko kontzeptuzko ibilaldia, direla meteorito baten erortzea deskribatzen duten bideoak edo dela haitzulo desestalei buruzko serie erreplikakorra, oso forma ezberdinak hartzen ditu. Baina harria, argia eta ura bakarrik erabiltzen ditu materializat, eta esperimintatzeko erabiltzen dituen erremintak gorputza, matematikak, ordenagailua eta kamera dira.

"Gang Rinpoche" obran, tibetarrez "elurretako bibi ederra" esan nahi duen horretan, artistak itzulia ematen dio tibetarrentzat, hinduistentzat eta jainistentzat sakratua den mendia. Kailas mendia Asiako lau ibai handien jatorri mitikoa da eta unibertsoaren ardatz jotzen den kondairazko mendia baten gizakundea. Honez gain, bi plaka tektonikok bat egiten duten tokian kokaturik dago. Eriji-erritualet itzulia urtean 18 aldiz ematera behartzen ditu tibetarrek. Tibetarrek ibilbide hori egun batean egiten badute ere, artistak hiru behar izan zituen, 6.700 metro baino gehiagoko altuerara ohitu gabea baitzen. Bateria aurrezteko kezkatuik, hamar urratseko irudi bat grabatu zuen artistak.

Gang Rinpoche-ren bidaiak unez eta ikuspegi osaturiko collage-aren itxura hartzen du, eta une eta ikuspegi hauen bariazioak oso kronografia geldoaren tenpoari lotzen zaizkio. Sekuentziak erromesaldi bateko egonaldia iradokitzen dituzte eta etenik gabe aurkezteak luzera mugagabea ematen die. Bidaiaren hasierako ibilaldi bateko elementu guztiak aurkitzen dira, eta artista naturan sartzen da artelanaren bidez eta naturaz gaindikoa naturaren bidez. Gabriel Díazek "esentzialistat" du bere burua, antzinako filosofoak bezala. Munduari egiten dion begiradaren bidez esentzia ikusezina aurkitzen saiatzen da, ez ordea, uneko irudiek hartzen duten existentzia iragankor eta distiratsua.

En el caso de Gabriel Díaz, el Land Art y la escultura proceden ambos de una experiencia natural vivida como una búsqueda simultáneamente artística y espiritual. Se trata de una pieza minimalista de mármol, de una constelación de piedras de alabastro luminosas, de una excursión conceptual por la montaña o a lo largo de un río subterráneo, de un túnel de hielo, de videos que describen la caída de un meteorito o de una serie repetitiva de deslizados de grutas, el trabajo de Gabriel Díaz adopta formas muy diversas. Pero sus materiales se reducen a la piedra, la luz y el agua, y sus herramientas de experimentación son el cuerpo, las matemáticas, el ordenador o la cámara.

En "Gang Rinpoche", "preciosa joya de las nieves" en tibetano, el artista da la vuelta a una montaña sagrada para los tibetanos, los hinduistas y los jainistas. Lugar de origen mítico de cuatro grandes ríos de Asia y encarnación de una montaña legendaria considerada como el eje del universo, el monte Kailas está situado en el punto de encuentro de dos placas tectónicas. El ritual religioso obliga a los tibetanos a dar esa misma vuelta 18 veces al año. El trayecto, que no les lleva más que un día, exigió tres días al artista, menos acostumbrado a una altitud superior a 6.700 metros. Preocupado por economizar la batería, éste grabará una imagen cada diez pasos.

El viaje de Gang Rinpoche adopta la forma de un collage de momentos y de vistas cuyas variaciones siguen el tempo de una cronografía muy lenta. Las secuencias evocan las estaciones de un peregrinaje y la presentación en bucle le otorga una longitud indefinida. En el viaje se encuentran todos los elementos de una marcha iniciática en la que el artista accede a la naturaleza a través de la obra de arte y a lo sobrenatural a través de la naturaleza. Gabriel Díaz se dice «esencialista» como los antiguos filósofos. Su mirada del mundo se esfuerza por encontrar la esencia invisible en lugar de la existencia, efímera y reverberante, que captan las imágenes de actualidad.

Chez Gabriel Díaz, le Land art et la sculpture procèdent tous deux d'une expérience de la nature vécue comme une recherche artistique et spirituelle à la fois. Qu'il s'agisse d'une pièce de marbre minimaliste, d'une constellation de pierres d'albâtre lumineuses, d'une promenade conceptuelle dans la montagne ou le long d'une rivière souterraine, d'un tunnel de glace, de vidéos décrivant la chute d'un météorite ou une série répétitive de débouchés de grottes, le travail de Gabriel Díaz prend des formes très variées. Mais ses matériaux se réduisent à la pierre, la lumière et l'eau et ses outils d'expérimentation sont le corps, les mathématiques, l'ordinateur ou la caméra.

Dans "Gang Rinpoche", "précieux joyau des neiges" en tibétain, l'artiste fait le tour d'une montagne sacrée à la fois pour les tibétains, les hindouistes et les jains. Source mythique des quatre grands fleuves d'Asie et incarnation d'une montagne légendaire considérée comme l'axe de l'univers, le mont Kailas est situé au point de rencontre de deux plaques tectoniques. Le rituel religieux prescrit aux tibétains d'en faire le tour 18 fois par an. Le trajet qui ne leur prend qu'une journée a demandé trois jours à l'artiste, moins accoutumé à une altitude supérieure à 6700 m. Soucieux d'économiser sa batterie, il prend une image tous les dix pas.

Le voyage de Gang Rinpoche prend la forme d'un collage de tranches de temps et de vues dont les variations suivent le tempo d'une chronographie très ralentie. Les séquences évoquent les stations d'un pèlerinage et la présentation en boucle rend d'une longueur indéfinie. On retrouve là tous les éléments d'un cheminement initiatique dans lequel l'artiste accède à la nature à travers l'œuvre d'art et au surnaturel à travers la nature. Gabriel Díaz se dit «essentialiste» comme les anciens philosophes. Son regard sur le monde s'attache à en débusquer l'essence invisible plutôt que l'existence, éphémère et miroitante, que captent les images d'actualité.

In the case of Gabriel Díaz, Land Art and sculpture both come from a natural experience of a simultaneously artistic and spiritual search. It is a minimalist marble piece, a constellation of luminous alabaster stones, a conceptual excursion through the mountains or along an underground river, an ice tunnel, videos describing the fall of a meteorite or a repetitive series of uncovered caves; Gabriel Díaz' work takes on a wide range of forms. But his materials come down to stone, light and water, and his experimentation tools are the body, mathematics, computers or cameras.

In "Gang Rinpoche", "precious jewel of the snow" in Tibetan, the artist travels around a mountain that is sacred for tibetans, hindus and jainists. A mythical place said to be the source of four great Asian rivers and the incarnation of a legendary mountain considered the axis of the universe, Mount Kailas is situated at the meeting point of two tectonic plates. Religious ritual obliges Tibetans to do this journey 18 times a year. The journey, which does not take them more than a day, took three days for the artist, who is less accustomed to heights over 6,700 metres. Concerned about saving the battery, he filmed an image every ten steps.

The Gang Rinpoche journey takes on the form of a collage of moments and views whose variations follow the rhythm of a very slow chronograph. The sequences recall the stations of a pilgrimage and the loop presentation awards it indefinite length. All the elements of an initiation march can be found in the journey, in which the artist accesses nature through the work of art and all things supernatural through nature. Gabriel Díaz claims to be an "essentialist" like the ancient philosophers. His look at the world strives to find the invisible essence instead of the ephemeral and reverberating existence shown in current images.

ANRISALA

Albaniarra. Tiranan, Albanian, jai zen 1974. urtean. Parisen bizi da eta bertan egiten du lan.
Albanés. Nacido en Tirana en 1974, Albania. Vive y trabaja en París.
Albanais. Né en 1974 à Tirana, Albanie. Vit et travaille à Paris.
Albanian. Born in 1974 in Tirana, Albania. Lives and works in Paris.

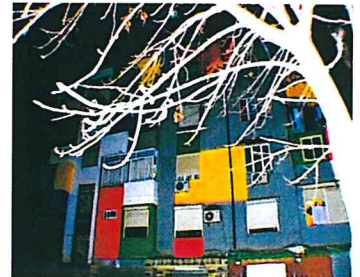
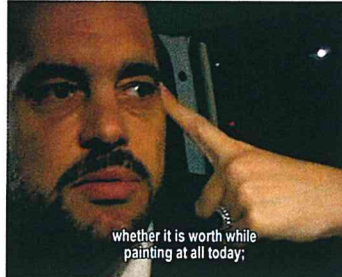
DAMMI I COLORI, 2003

DVD 15'24", 4/5 ediz.
New Yorkio Marian Goodman Gallery-ik eskainia
Egile-eskubide fotografikoak © Anri Sala

DVD 15'24", edit. 4/5
Cortesía de Marian Goodman Gallery, Nueva York
Derechos de autor fotográficos © Anri Sala

DVD 15'24", éd. 4/5
Courtesy Marian Goodman Gallery, New York
Crédit photographique © Anri Sala

DVD 15'24", edit. 4/5
Courtesy of Marian Goodman Gallery, New York
Photographic copyright © Anri Sala



22 urterekin heldu zen Anri Sala Albaniatik Parisa bere arte-heziketa osatzera, eta Gilles Dusein saria irabazi zuen 2000. urtean. Orduz geroztik, karrera distiratsua eta internazionala izan du. Bere bideoek era askotariko gaiak jorratzen dituzte: oroimena, bakardadea, errituak, hiria, hizkuntza, animaliak... Errealitatean oinarritzen dira, baina antzematen zaizen egia eta fikzioaren arteko ambiguitasunak dokumentaletatik bereizten ditu. Espazioari eta denborari dagokionez zehaztu gabeko ingurua dute eszenatoki, eta mugagabetasun horren eragileak argiak (sarri gauekoak), barnetasuna asaldaten edo indartzen duen soinu-banda eta narrazio-bilbearen gabezia dira. Bideo hauek hengoaren eta hangoaren, iraganaren eta orainaren eta irudiaren eta diskurtsoaren arteko moldakiztasun-sentimendua eragiten dute. Sentipen honek eragiten duen ondoez sotilaren ondorioz, ikusleak dokumentutik haratago heltzen diren galderak egiten dizkio bere buruari.

"Dammi i Colori" (Emaizkidazu koloreak) artelanean honakoak nahasten dira: pintura hutseko oneak, alkate izateko aukeratutako artista baten, hau da, bere hiria kolorearen bidez aldatzeko ibaxropena duenaren, monologo, eta miseria ekonomikoak eta diktadura komunistaren pean emaniko hamarkadek ahitutako populazioa. Gaez, eraikuntzen aurrean igarotzen den auto batean ibidriki, alkateak bere ametsari buruz hitz egiten du kanpo-ahotsez, eta bien bitartean, argi-sortek pinturaz edo aldamiotz estaliriko faxxadak erraztatzen dituzte leunki. Tartekatuz, obra- eta zirkulazio-soinuak dituen eguna, eta biztanleen jarduerak, ametsen sartzen dira bat-batean. Azkenean, aurpegia tenk duela agertzen da alkatea gauean, eta artista gisa dituen galderak ekartzen ditu gogora: Zergatik margotu? Eta, aitzitik, bere ikusleekin eta hautesleekin harreman bera aurkitzen du.

Irudien narrazioaren eta edertasunaren artean disjuntzioak agertzen dira. Eguna zaratzats dago eta isilik gaue; herritarrak aktibo eta isil, eta hauen alkatea bakarti eta hitz; faxxadetako pintura aparta eta hondoratutako galtzada. Alkate artistak deitoratu egiten dute pertsonak eraikuntzetan eginko esku-hartzetaz basatiak, baina pertsona horiek diktaduran jasaniko mesprekua ere; beren gustuak kontuan hartzeari uko egiten dio, nahiz eta onartzen duen beren ekintza herrialdea demokratizatze lagungarri dela. Kolorearen poza bere hautesleei ezarri nahi al die, artistak artelana ikuslearen aurrean jartzen duen bezala? Sakonago, lan konplexu honek artearen autoritatea, honen gizarte-egitekoa eta utopiaren eta demokraziaren arteko harremana proposatzen ditu.

Llegado de Albania a los 22 años para completar su formación artística en París, Anri Sala obtiene el premio Gilles Dusein en 2000 y, desde ese momento, tiene una carrera fulgurante e internacional. Sus vídeos exploran temas tan diversos como la memoria, la soledad, los rituales, la ciudad, el idioma, los animales... Se basan en la realidad pero se diferencian del documental por una ambigüedad que dejan entrever, entre verdad y ficción. Se desarrollan en un ambiente de indeterminación espacial y temporal inducida por la luz (a menudo nocturna), la banda de sonido que perturba o refuerza una interioridad, y la ausencia de trama narrativa. Estos vídeos provocan un sentimiento de inadecuación entre el aquí y el allá, el ayer y el hoy, la imagen y el discurso. La sutil molestia que produce esta sensación hace que el espectador se haga preguntas que van más allá de la realidad del documento.

"Dammi i Colori" (Dame los colores) mezcla momentos de pintura pura, el monólogo de un artista elegido como alcalde que espera cambiar su ciudad mediante el color, y una población agotada por la miseria económica y decenios de dictadura comunista. Por la noche, encerrado en un coche que pasa lentamente ante los edificios, el alcalde habla de su sueño en voz en off, mientras los haces luminosos barren suavemente las fachadas cubiertas de pintura o andamios. A intervalos, el día con sus ruidos de obras y circulación, y la actividad de los habitantes, irrumpe brutalmente en el sueño. Por fin, el alcalde se revela con el rostro tenso en la noche y evoca el final de sus propias preguntas como artista: ¿por qué pintar? Y, sin embargo, encuentra la misma relación con sus electores que con sus espectadores.

Entre la narración y la belleza de las imágenes, aparecen disyunciones. Está el día ruidoso y la noche callada; el pueblo activo y silencioso, y su alcalde solitario y hablador; la pintura suntuosa de las fachadas y la calzada hundida. El artista alcalde deplora las intervenciones brutales de las personas en los edificios y el desprecio que esas mismas personas han sufrido durante la dictadura; se niega a tener en cuenta sus gustos aunque reconoce que su acción acompaña a la democratización del país. ¿Acaso quiere imponer la alegría del color a sus electores como un artista coloca una obra ante el espectador? De forma más profunda, este trabajo complejo plantea la cuestión de la autoridad del arte, de su función social y la relación entre utopía y democracia.

Arrivé d'Albanie à 22 ans pour compléter sa formation artistique à Paris, Anri Sala obtient le prix Gilles Dusein en 2000 et fait depuis une carrière météorique et internationale. Ses vidéos explorent des sujets aussi divers que la mémoire, la solitude, les rituels, la ville, le langage, les animaux... Empruntées au réel, elles s'écartent du documentaire par l'ambiguïté qu'elles laissent planer entre vérité et fiction. Elles baignent dans une atmosphère d'indétermination spatiale et temporelle induite par la lumière - souvent nocturne -, la bande son qui perturbe ou renforce une intériorité et l'absence de trame narrative. Ces vidéos suscitent un sentiment d'inadéquation entre l'ici et l'ailleurs, l'hier et l'aujourd'hui, l'image et le discours. Le gêne subtile que procure ce flottement entraîne le spectateur dans un questionnement qui dépasse la réalité du document.

"Dammi i Colori" (Donnez-moi les couleurs) entremêle des moments de peinture pure, le monologue d'un artiste élu comme maire qui espère changer sa ville par la couleur et une population épuisée par la misère économique et des décennies de dictature communiste. La nuit, enfermé dans une voiture qui longe lentement les immeubles, le maire parle de son rêve en voix off, tandis que des faisceaux lumineux balayent doucement les façades couvertes de peinture ou d'échafaudages. Par intervalles, le jour avec ses bruits de chantier et de circulation et l'activité des habitants, fait brutalement irruption dans le rêve. Enfin, le maire se révèle, visage tendu dans la nuit, il évoque la fin de son propre questionnement comme artiste: pourquoi faire de la peinture? Et pourtant, il retrouve le même rapport aux électeurs avec ses spectateur.

Sous le récit et la beauté des images, des disjonctions apparaissent. Il y a le jour bruyant et la nuit assourdie, le peuple actif et silencieux et son maire solitaire et bavard, la peinture somptueuse des façades et la chaussée défoncée. L'artiste maire déplore les interventions brutales des individus sur les immeubles et le mépris dont ces mêmes individus ont souffert sous la dictature; il renonce à tenir compte de leurs goûts tout en considérant que son action accompagne la démocratisation du pays. Veut-il imposer le bonheur de la couleur à ses électeurs comme un artiste place une œuvre face au spectateur? Plus profondément, ce travail complexe pose la question de l'autorité de l'art, de sa fonction sociale et du rapport entre utopie et démocratie.

Arriving in Paris from Albania at the age of 22 to complete his art studies, Anri Sala won the Gilles Dusein Award in 2000, marking the start of a brilliant international career. His videos explore subjects as widely ranging as the memory, solitude, rituals, the city, language, animals... Though based on reality, a palpable touch of ambiguity somewhere between truth and fiction sets them apart from the documentary. They take place in an unspecified place and time induced by the lighting (often nocturnal) with a narrative-free soundtrack disturbing or strengthening inwardness. These are videos that create a feeling of wrongness between here and there, yesterday and today, image and discourse. The subtle discomfort caused by this sensation has the spectator asking questions reaching beyond documentary reality.

"Dammi i Colori" (Give Me the Colours) mixes moments of pure painting, the monologue of an elected mayor/artist set on the idea of transforming his city with colour, and a population spent by financial misery and decades of Communist dictatorship. At night, shut inside a car driving slowly past the buildings, the mayor talks of his dream in voiceover, while the shafts of light gently sweep the paint or scaffold-covered facades. Every now and again, daytime with the noise of construction work and traffic or the hustle and bustle of the inhabitants thunders brutally into the dream. At last the mayor reveals his tense face in the night, evoking the last of his own questions as an artist: why paint? But he finds himself experiencing the same relationship with his electors as he had with his spectators.

The narration and the beauty of the images show a number of disjunctions. The day is noisy and the night quiet; the town active yet silent, and its mayor solitary and talkative; the painting on the facades sumptuous and the road sunken. The mayor/artist deplors people's brutal interventions on the buildings and the contempt suffered by these same people during the dictatorship; he refuses to take their tastes into account while admitting that his action is part of the country's road to democratisation. Could he be trying to impose the gaiety of colour upon his electors the way that an artist places a work before the spectator? Somewhat more profoundly, this complex work raises the question of the authority of art, its social function and the relationship between Utopia and democracy.

Babesleak / Patrocinan / Sous le patronage de / Patronage

Laguntzaileak / Colaboran / Collaboration / Partner

JEAN-FRANÇOIS BRUN

Frantziarra. Saint-Brière-en, Frantzián, jaio zen 1953. urtean. Saint-Brière-en bizi da eta bertan egiten du lan.
Francés. Nacido en 1953 en Saint-Brière, Francia. Vive y trabaja en Saint-Brière.
Français. Né en 1953 à Saint-Brière, France. Vit et travaille à Saint-Brière.
French. Born in 1953 in Saint-Brière, France. Lives and works in Saint-Brière.

THE LOVING ONES (Urban love stage), 2004

DVD 3'20" (bucle), 5. ediz.
Jean-François Brun-ek eskainia
Egile-eskubide fotografikoak © Jean-François Brun

DVD 3'20" (bucle), edic. 5
Cortesía de Jean-François Brun
Derechos de autor fotográficos © Jean-François Brun

DVD 3'20" (boucle), éd. 5
Courtesy Jean-François Brun
Crédit photographique © Jean-François Brun

DVD 3'20" (looped), edit. 5
Courtesy of Jean-François Brun
Photographic copyright © Jean-François Brun



1984. urtetik 1994. urtera, Jean-François Brun-ek IFP (Informazioa Fikzioa Publizitatea) arte-agentzia jardun zuen lanean. Ikuspegi plurala oinarri hartuz, talde hura garai hartako arte-praktiken esparru konplexua argitzen saiatzen zen. Artista Japonian izan zen ondorengo urteetan, eta bertan bizitu zen eta bertan egin zuen lan denboraldi batez. Jean-François Brun-ek filosofia eta artea jorratzen ditu gaur egun, eta, honez gain, egungo metropoli buruzko bideo-sorta bat lantzen ari da.

"The loving ones (Urban love stage)" artelanak egungo metropoli modernoek gazteen maitasun- eta sexu-bizitza zentsura dezaketean modua adierazten du zeharka; metropoli hauek elkartzeko tokiak ukatzen baituzkiete gazteei. Bideoa Tokion filmaturikoa da, hiriko geltokirik handienetako batetik hurbil. Jean-François Brun-ek toki horretarako enkargu bat jasorik zuen. Geltokiaren inguruan pasieran zebilela, plaza biki bat aurkitu zuen, zuhaitz baten inguruan kokatutako zirkulu-formako halako podium bat. Toki publiko hau, marjinala eta gune bizi eta zaratsutsik gertuko da aldi berean, eta egunaren amaieran, lanetik irten eta etxera itzuli artean, elkarrengana hurbiltzeko eta elkarri musu emateko jo ohi dute gazteek bertara. Eskailera-mailetan eserita, zenbaitetan gauaren zati bat ematen dute bertan, argi leunen iluntzak ia babesten ez dituen besarkadetan galduta. Plazaren bihurtunean kokatzen diren gorputz nerabeen ezkutuko mugimenduen eta zirkulazio-frenesiak bereganatutako hiriko ortogonal ikaragarrien arteko kontrasteak, hirigunea hiritar gazteen behar intimoetara egokitu gabea dela uzten du agerian. Gazteak, izan ere, beren gurasoei bizi dira eta ez dute hoteletara joateko bitartekorik.

Bideo honek, lehen begiratuan dokumental hutsa eman lezakeenak, gidoiari fikzio-ixura ematen dion narrazio-modua zirriborratzen du gonbidatutako antzezle gaztearen bidez. Emakume gazte honen begiradak telebista-uneek sortutako distantzia gogora ekartzen duen mundurantz zuzentzen du gure begirada, une haiek interludio eginkizuna baituzten garai batean. Musikak, soiak eta leunak, mugatu gabeko generoa duen eta iburaz interesik gabea den telebista-objektu baten aurrean gauden sentipena areagotzen du, hots, ostutako musu horiek sortzen duten sentipen bera. Albigestetan agertzen diren gertakariak baino gehiago, filmak eguneguneko egoerei dagozkien argumentu ikusezina irudikatzen ditu; egungo hirian gizatiarra denari, sentimenduari eta ametsari zuzendutako gunearen zati bat argitara ematen duten gizarte-bizitzako mikrofenomenoak.

De 1984 à 1994, Jean-François Brun exerce sa actividad dentro de la agencia de arte IFP (Información Ficción Publicidad). Con un enfoque plural, el grupo intenta desvelar el complicado mundo de las prácticas artísticas contemporáneas. Los siguientes años le llevan a Japón, donde vive y trabaja durante un tiempo. En la actualidad, Jean-François Brun se dedica a la filosofía y el arte. Trabaja en una serie de vídeos sobre las metrópolis contemporáneas.

"The loving ones (Urban love stage)", aborda de refilón la forma en que las metrópolis modernas pueden censurar la vida amorosa y sexual de la juventud negándoles lugares propicios para el encuentro. El vídeo está rodado en Tokio, cerca de una de las mayores estaciones de la ciudad para la cual Jean-François Brun había recibido un encargo. Paseando por los alrededores, descubre una pequeña plaza, una especie de podio circular dispuesto alrededor de un árbol. Este lugar público, al mismo tiempo marginal y cercano a un centro animado y ruidoso, se convierte al final del día, entre la salida del trabajo y la vuelta a casa, en un lugar donde los jóvenes se acercan y se besan. Sentados en los escalones, a veces se quedan parte de la noche, perdiéndose en los abrazos apenas protegidos por la penumbra de las suaves luces. El contraste entre los movimientos furtivos de los cuerpos adolescentes que se inscriben en la curva de la plaza y los ortogonales brutales de la ciudad, presa de un frenesí de circulación, deja patente la inadecuación del espacio urbano a las necesidades íntimas de los jóvenes ciudadanos que, sin duda, viven con sus padres y no tienen medios para ir a un hotel.

Este vídeo, que en principio podía haber parecido un simple documental, esboza gracias a la presencia de la joven actriz invitada, una forma de narración que da un aspecto ficticio a guiño. La mirada de la joven dirige nuestra mirada a un mundo que recuerda la distancia creada por los momentos de televisión, que antes hacían las veces de interludios. La música, banal y suave, acentúa la impresión de estar frente a un objeto televisivo de género indefinido y aparentemente anodino, como son esos besos robados. Más que los acontecimientos que aparecen en las noticias, la película representa la trama apenas visible de las situaciones del día a día, microfenómenos de la vida en sociedad que desvelan una parte del espacio cedido a lo humano, al sentimiento y al sueño en la ciudad contemporánea.

De 1984 à 1994, Jean-François Brun exerce son activité au sein de l'agence d'art IFP (Information Fiction Publicité). Dans une approche à plusieurs entrées, le groupe aura tenté de dénouer le mode intriqué des pratiques artistiques contemporaines. Les années suivantes le mènent au Japon où il vit et travaille pendant un certain temps. Actuellement, Jean-François Brun se consacre à la philosophie et à l'art. Il travaille à une série de vidéos sur les métropoles contemporaines.

"The loving ones (Urban love stage)", aborde de biais la façon dont les métropoles modernes peuvent censurer la vie amoureuse et sexuelle de la jeunesse en négligeant de leur ménager des lieux propices à la rencontre. La vidéo est tournée à Tokyo à proximité d'une des plus grande gare de la ville pour laquelle Jean-François Brun avait reçu une commande. En se promenant dans les environs, il découvre une petite place, sorte de podium circulaire aménagé autour d'un arbre. Ce lieu public, à la fois marginal et proche d'un centre animé et bruyant, devient à la tombée du jour, entre la fin du travail et le retour à la maison, l'endroit où les jeunes s'approchent et s'embrassent. Assis sur les marches, ils restent parfois une partie de la nuit, se perdant dans des étreintes à peine protégées par la pénombre des leurs alentour. Le contraste entre les mouvements furtifs des corps adolescents qui s'inscrivent dans la courbe de la place et les orthogonales brutales de la ville en proie à une frénésie de circulation, fait apparaître l'inadaptation de l'espace urbain aux besoins intimes de jeunes citadins qui vivent sans doute chez leur parents et n'ont pas les moyens d'aller à l'hôtel.

Cette vidéo qui aurait pu paraître dans un premier temps comme un simple documentaire esquisse, grâce à la présence de la jeune actrice invitée sur les lieux, une forme de narration qui fictionnalise le propos. Le regard de la jeune fille suspend notre regard sur un mode qui n'est pas sans rappeler la distanciation opérée par ces moments de télévision qui faisaient autrefois les interludes. La musique banale et douce accentue cette impression d'être face à un objet télévisuel d'un genre indéfinissable et apparemment anodin, comme le sont ces baisers volés. Plutôt que l'événementiel qui fait le fond des actualités, le film scénarise la trame à peine visible des situations qui fabriquent le quotidien, microphénomènes de la vie en société qui lèvent un peu le voile sur la place laissée à l'humain, au sentiment et au rêve dans la ville contemporaine.

From 1984 until 1994, Jean-François Brun went about his activity as part of the art agency, IFP (Information Fiction Publicity), a group of plural outlook endeavouring to unveil the complicated world of contemporary art practices. The following years took him to Japan, where he lived and worked for a time. Jean-François Brun is currently dedicated to philosophy and art. He is working on a series of videos about contemporary metropolises.

"The loving ones (Urban love stage)", takes a quick look at the way in which modern metropolises often censor the love and sex lives of youths by denying them suitable meeting places. The video is filmed in Tokyo, not far from one of the biggest stations in the city. From which Jean-François Brun had received a commission. Strolling around the surrounding area, he discovers a little square, a kind of circular podium set round a tree. Somewhat peripheral despite a bustling nearby centre, this public place becomes at that end-of-day time between leaving work and going home a place for youngsters to meet and kiss. Sitting on the stairs, they sometimes stay there for part of the night, losing themselves in the embraces barely concealed by the shade of the gentle lighting. The contrast between the furtive movements of the adolescent bodies visible against the curve of the square and the brutal urban orthogonal shapes cornered by the traffic frenzy underlines the lack of adaptation by the city to the intimate needs of its young inhabitants, who more than likely live with their parents and can't afford a hotel.

This video, which could initially have seemed like a simple documentary, is in fact shaped, thanks to the presence of the young guest actress, like a kind of narration giving the script a fictitious aspect. The young girl's eyes direct our own vision towards a world reminiscent of the distance created by those TV moments that used to serve as breaks between programmes. The music, nondescript and soft playing, strengthens the impression of watching a television product of indefinite and apparently harmless genre, like the stolen kisses. More than pieces of news, the film represents the barely visible setting of everyday situations, micro-phenomena of life in society revealing part of the space allotted to the human aspect, to feelings and dreaming in today's cities.

MAJA BAJEVIC

Bosniarra eta Frantsesa. Sarajevo-n jaio zen 1967. urtean, Bosnia-Herzegovina-n, Sarajevo eta Parisen bizi da eta horietan egiten du lan. Bosniana y Francesa. Nacida en Sarajevo en 1967, Bosnia-Herzegovina. Vive y trabaja en Sarajevo y Paris. Bosnienne et Française. Née en 1967 à Sarajevo, Bosnie Herzégovine. Vit et travaille à Sarajevo et Paris. Bosnian and French. Born in Sarajevo in 1967, Bosnia-Herzegovina. She lives and works in Sarajevo and Paris.

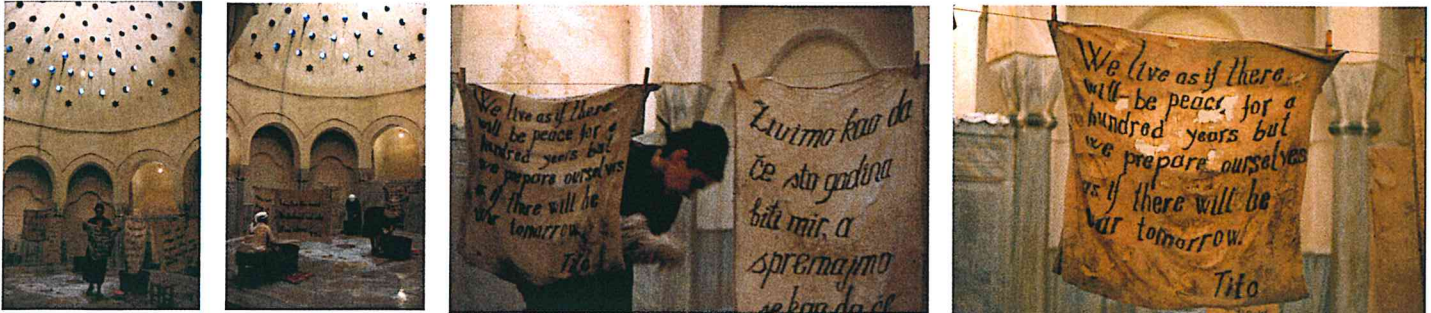
WOMEN AT WORK-WASHING UP, 2001

DVD 18'09", 1/5 ediz. Neufize Via/ABN AMRO bilduma. Egile-estudioten fotografikoak © Maja Bajevic

DVD 18'09", edic. 1/5 Colección Neufize Via/ABN AMRO Derechos de autor fotográficos © Maja Bajevic

DVD 18'09", 4d. 1/5 Collection Neufize Via/ABN AMRO Crédit photographique © Maja Bajevic

DVD 18'09", edit. 1/5 Neufize Via/ABN AMRO Collection Photographique copyright © Maja Bajevic



Maja Bajevic-ek Historiaz dihardu, eta bere lanaren objektu eta subjektu da aldi berean. Artista Sarajevo-n jaio zen 1967. urtean, eta Parisen Arte Ederrak ikasten ari zen gerra lehertu zenean. Horrek ebexera itzultzea eragotzi zion. Erbeste mingarriaren eta Jugoslavia ohiko estatuetan nagusi zen astinaldi ideologikoaren eta sozialaren eraginez, bere sufrimendu pertsonala sufrimendu kolektiboari lotzeko aukera egin zuen, bata euskarri hartu eta bestea halako distantzia batera mantenduz, eta alderantziz.

"Women at work – washing up" bideo-serie bateko hirugarren eta azken zatia da. Bideo horietan "Women at work" izeneko performanceak agertzen dira, eta Srebrenica-ko emakume errefuxiatuen talde bat hartzen du barne horietan.

"Women at work – washing up" Istanbul-eko bainu publikoetan egin da, 2001eko Bienala dela eta. Maja Bajevic-ek eta beste hiru emakumeek arropa zuria garbitzen dihardute, aurretik Titoren esloganak brodatuak dituztenak, baina egungo historiari zentzuzgabe bilakatutakoak. Behin eta berriz garbitzen dute arropa, bost egunetan zehar, ia guztiz gastatzen den arte. Emanaldian haur-ahabestien grabazioak entzun daitezke, frantsesak, serbokoziarrak eta turkiarrak, «amstram-gram...» ereduaren gain. Hizkuntza bakoitzean mordoiloa osatzen duten abestitxo horien helburua joko bateko parte-hartzaile bat edo gehiago kanporatzea da. Gerraren loteria eta biktimen aukeraketa zehazten duten arauen zentzuzgaberia ematen dute aditzera.

Loteria hori bera da emakume hauek elkartu dituen, eta hauen jarduerak benetako talde-esperientzia dira. Etxeko lanetan, xehetasunetan, murgildurik ikusten dira. Maja Bajevic-entzat aipaturiko xehetasunek Historia islatzen duten ispilu-lana egiten dute, eta gertakari handiek baino zorrotzasun handiagoarekin islatzen dute gainera. Emakumeen ikuspegia intimoaren eta politikaren arteko, etxeko bizitzaren eta bizitza publikoaren arteko dualtasunak aberasten du. Ikuspegi honek zehaztasun handiagoz azaltzen ditu "gaurkotasanaren" atzean maneiatzen diren zirrikituak: etxearren zaintza eta memoriaren transmisioa, horren arduradun baitira alargun hauek.

Maja Bajevic comenta la Historia constituyéndose al mismo tiempo en objeto y sujeto de su trabajo. Nacida en Sarajevo en 1967, es estudiante de Bellas Artes en París cuando estalla la guerra, lo que le impide regresar a su hogar. Su exilio doloroso y la conmoción ideológica y social que sacude a los estados de la ex-Yugoslavia le llevan a unir el sufrimiento personal con el sufrimiento colectivo, apoyándose en uno para poner el otro a cierta distancia y viceversa.

"Women at work – washing up" es la tercera y última parte de una serie de videos con performances titulados "Women at work", en los que la artista involucra a un grupo de mujeres refugiadas de Srebrenica.

"Women at work – washing up" ha sido realizado en los baños públicos de Estambul con motivo de la inauguración de la Bienal de 2001. Maja Bajevic y otras tres mujeres lavan ropa blanca, bordada anteriormente con eslóganes de Tito que la historia reciente ha convertido en absurdos. Lavan la ropa blanca una y otra vez, durante cinco días, hasta que se desgasta casi totalmente. La actuación se acompaña con grabaciones de canciones infantiles, francesa, serbo-croata y turca, sobre el modelo de «amstram-gram...». La finalidad de esas canciones, que constituyen un galimatías en cada lengua, es eliminar a uno o más participantes en determinado juego. Evocan la lotería de la guerra y lo absurdo de las reglas que determinan la selección de las víctimas.

Esa misma lotería es la que ha reunido a estas mujeres, cuyas actuaciones constituyen una verdadera experiencia de grupo que se desarrolla a lo largo de las mismas. Se les ve absorbidas en tareas domésticas, ocupadas en detalles. Para Maja Bajevic tales detalles funcionan precisamente como espejos que reflejan la Historia con más agudeza que los grandes acontecimientos. El punto de vista femenino se enriquece de su dualidad entre lo íntimo y la política, la vida doméstica y la vida pública. Muestra con más precisión los entresijos que se manejan detrás de la "actualidad": la protección del hogar y la transmisión de la memoria de la que, sin embargo, estas viudas son responsables.

Maja Bajevic commente l'Histoire en se constituant à la fois comme objet et sujet de son travail. Née à Sarajevo en 1967, elle est étudiante aux Beaux-Arts de Paris lorsque éclate la guerre qui l'empêche de retourner chez elle. Son éloignement douloureux et le bouleversement idéologique et social qui secoue les pays de l'ex-Yugoslavie l'amènent à mêler la souffrance personnelle à la souffrance collective en s'appuyant sur l'une pour mettre l'autre à distance et réciproquement.

"Women at work – washing up" est le troisième et dernier volet d'une série de vidéos de performances intitulée "Women at work" dans lesquelles elle fait intervenir un groupe de femmes réfugiées de Srebrenica.

"Women at work – washing up" a été réalisé dans les bains publics d'Istanbul lors du vernissage de la Biennale en 2001. Maja Bajevic et trois autres femmes lavent des linges préalablement brodés de slogans de Tito que l'histoire récente a rendu absurdes. Elles lavent et relavent ces linges pendant cinq jours jusqu'à ce qu'ils se défilent presque totalement. La performance est accompagnée d'enregistrements de comptines, française, serbo-croate et turque, sur le modèle d'«amstram-gram...». Ces chansonnettes, composées en charabia dans les trois langues, sont destinées à éliminer un ou plusieurs participants d'un jeu. Elles évoquent la loterie de la guerre et l'absurdité des règles qui président à la sélection des victimes.

C'est cette loterie qui a réuni ces femmes dont chaque performance constitue une véritable expérience de groupe et se déroule dans la durée. On les voit absorbées dans des activités domestiques, occupées à des détails. Pour Maja Bajevic, ces détails fonctionnent précisément comme des miroirs qui reflètent l'Histoire avec plus d'acuité que les grands événements. Le point de vue féminin est riche de sa dualité entre l'intime et le politique, la vie domestique et la vie publique. Il rend mieux compte des enjeux qui se profilent derrière la scène de "l'actualité": la protection du foyer et la transmission de la mémoire dont ces veuves ont désormais la charge.

Maja Bajevic comments on the History whilst at the same time becoming the object and subject of her work. She was born in Sarajevo in 1967; she was a Fine Arts student in Paris when the war broke out, which prevented her from returning to her home. Her painful exile, and the ideological and social shock that rocked the former-Yugoslavian States, led her to join personal suffering with collective suffering, leaning on one in order to place the other at a certain distance, and vice versa.

"Women at work – washing up" is the third and last in a series of videos with performances entitled "Women at work", in which the artist involves a group of women refugeees from Srebrenica.

"Women at work – washing up" was carried out in the public baths in Istanbul for the inauguration of the 2001 Biennial. Maja Bajevic and another three women wash white clothes, previously embroidered with Tito slogans that recent history has made absurd. They wash the white clothing over and over again, for five days, until it is almost entirely worn out. The performance is accompanied by recordings of French, Serbo-Croatian and Turkish children's songs, on the model of "Enie-meenie-mynie-mo...". The purpose of these little songs, that form a type of gibberish in each language, is to eliminate one or more participants in a given game. They recall the lottery of war and the absurdity of the rules which determine the selection of victims.

This same lottery is what has brought these women together, whose performances are a genuine group experience that develops as they go along. They are seen to be absorbed in household chores, busy with details. For Maja Bajevic, such details serve as a mirror that reflects History more sharply than great events. The female point of view is enriched by the duality between the intimate side and the political side, domestic life and public life. The ins and outs behind "current affairs" are shown with greater precision: the protection of the home and the transmission of the memory of which, nevertheless, these widows are responsible.

ALICE ANDERSON

Frantsesa. Londresen jaioa 1976. urtean. Londresen bizi da eta bertan egiten du lan.
 Francesa. Nacida en Londres en 1976. Vive y trabaja en Londres.
 Française. Née en 1976 à Londres. Vit et travaille à Londres.
 French. Born in London in 1976. She lives and works in London.

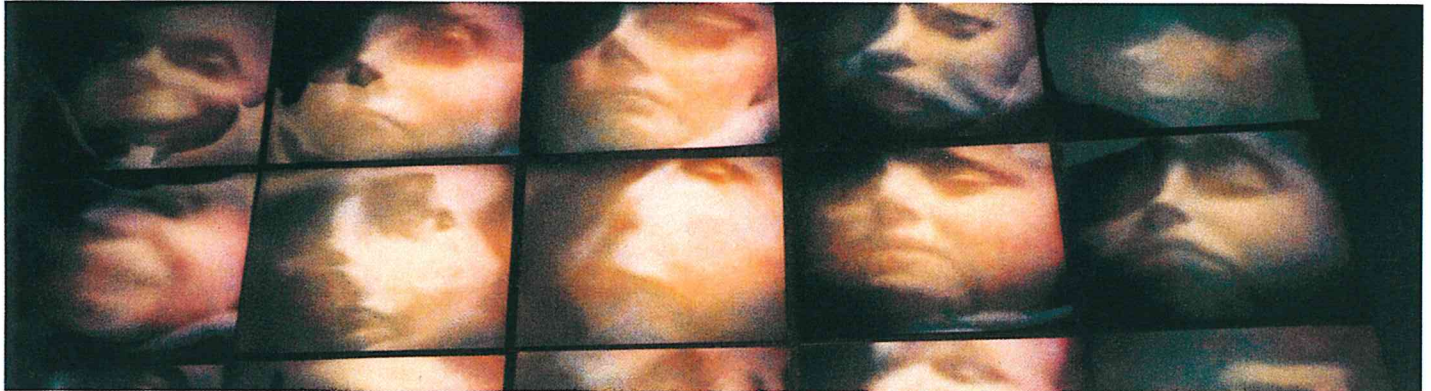
ALICES, 2004

DVD 1' (buckla), 3/3 ediz.
 Isabelle eta Jean-Conrad Lemaître bilduma
 Aluminio gainean kontrakolatutako 20 C-prints. 20 x (40 x 50) cm.
 Parisiko Alice Anderson eta Yvon Lambert-ek eskainia
 Egile-eskubide fotografikoak © Alice Anderson

DVD 1' (buckla), ediz. 3/3
 Colección Isabelle et Jean-Conrad Lemaître
 20 C-prints contracoladas sobre aluminio 20 x (40 x 50) cm.
 Cortesía de Alice Anderson y Yvon Lambert, Paris
 Derechos de autor fotográficos © Alice Anderson

DVD 1' (buckla), ed. 3/3
 Collection Isabelle et Jean-Conrad Lemaître
 20 C-prints contracolés sur aluminium. 20 x (40 x 50) cm.
 Courtesy Alice Anderson et Yvon Lambert, Paris
 Crédit photographique © Alice Anderson

DVD 1' (buckla), ediz. 3/3
 Isabelle and Jean-Conrad Lemaître Collection
 20 C-prints pasted onto aluminium. 20 x (40 x 50) cm.
 Courtesy of Alice Anderson and Yvon Lambert, Paris
 Photographic copyright © Alice Anderson



Alice Anderson Neulflize-ko Bankuak emaniko Gilles Dusein sariaren bidez eman zen ezagutzera, eta 1999. urteaz geroztik instalazioak, argazkiak, bideoak eta haurrentzako liburuak diruditen eskuz eginko liburuak nahastean datzen egiteko multimedian dihardu. Berak "Les Aventures d'Alice" (Aliziaren abenturak) izendatzen duena, Alizia gauza miragarrien munduan ipuinari erreferentzia eginez, eszenaritutako istorio-sorta moduan aurkezten da edo, besterik gabe, iradokitako istorio-sorta moduan. Horieta, fantasia errealitateaz jabetzen da, eta arrotz eta beldurgarri bilakatzen du. Artistak zentzugabekiaren antzerkiaren elementuak erabili izan ditu urteetan zehar, eta alegi bihurtutako beste hainbat abentura sortu du bide horretatik. Horieta, haurtzaroko umoreak eta buru-argitasunak helduen munduko estatusunari eta gezurrei ematen diete erantzun.

"Alices" obran Alice Andersonek hainbat aurpegi ezberdin «aurkitu» ditu bere buruaren islan. Eskoziako laku baten inguruan eginko ibilaldi batean uretara hurbildu zen. Kamerak bere aurpegiaren lehen planoan hartu zuen abiapuntu eta urrunduz joan zen. Estudiora itzultutakoan, izoztutako irudiek ur-zurrunbiloek eraginiko aurpegi-mordoa erakusten zuten. Hori nahikoa du Alice beldurrezko eleberririk bateko nortasun anitzak edo eleberririk gotiko bateko mamuak gogora ekartzeko. Modu honetan, ikusmenaren bidezko esperientzia soil batetik abiatuz, inolako trukajerik eta muntaiarik gabe, eta Tchaikovsky-ren musikaren ahalmen iradokitzailearen bidez, iruditegi osoa sortu du artistak.

Aurpegi kaleidoskopioak, mozturro-mordoa baliatzen jarriak, nortasunari eta simulazioari buruzko gogoeta existentziala egitera darama ikuslea. Irudiak eta isla mediatikoen ikuspegi eraldatzaileak bere eginko errealitatearen alderdi anitzen gaia azaltzen du. Arte-adierazpideetiko kanpo kokatuta, "Alices" artistak gertaera bati buruz duen ikuspegiaren eta subjektibitatearen gaiaren metafora gisakoa da.

Descubierta gracias al premio Gilles Dusein otorgado por el Banco de Neulflize, Alice Anderson desarrolla desde 1999 un trabajo multimedia que mezcla instalaciones, fotografías, vídeos y libros hechos a mano que parecen libros para niños. El que ella denomina "Les Aventures d'Alice" (Las Aventuras de Alicia), en referencia a *Alicia en el País de las Maravillas*, se presenta con la forma de historias puestas en escena o simplemente sugeridas en las que la fantasía invade la realidad y la convierte en extraña e inquietante. A lo largo de los años la artista utiliza elementos de un teatro de lo absurdo que constituyen otras tantas aventuras personales fabuladas en las que el humor y la luz de la infancia responden a la angustia y a las mentiras del mundo de los adultos.

En "Alices" Alice Anderson «descubre» en su reflejo varios rostros diferentes. Durante una excursión alrededor de un lago escocés se inclina sobre el agua. La cámara parte de un primer plano de su rostro y luego se aleja. De regreso en el estudio, las congelaciones de la imagen revelan multitud de rostros provocados por los remolinos del agua. Con ello le basta a Alice para evocar las personalidades múltiples de una novela de terror o los espectros de una novela gótica. Así, partiendo de una simple experiencia visual, sin trucaje ni montaje, y con el poder sugestivo de la música de Tchaikovsky, la artista desencadena todo un imaginario.

El kalidoscopio de rostros, dispuesto como una serie de máscaras, arrastra al espectador a una reflexión existencial sobre la identidad y el simulacro. Plantea la cuestión de las múltiples facetas de la realidad atrapada por la imagen y la visión deformadora de los reflejos mediativos. Ubicada al principio de la manifestación artística, "Alices" funciona como una metáfora de la cuestión del punto de vista y de la subjetividad del artista con respecto a un acontecimiento.

Découverte grâce au prix Gilles Dusein décerné par la banque de Neulflize, Alice Anderson développe depuis 1999 un travail multimédia qui mêle des installations, des photographies, des vidéos et des livres fait main qui ressemblent à des livres pour enfants. Ce qu'elle appelle "Les Aventures d'Alice", par référence à *Alice in Wonderland*, se présente sous forme d'histoires mises en scène ou simplement suggérées où le fantastique prend le pas sur le réel et le rend étrange et inquiétant. Au cours des années, l'artiste met en place les éléments d'un théâtre de l'absurde qui sont autant d'aventures personnelles mises en fables où l'humour et la lucidité de l'enfance répondent à l'angoisse et aux mensonges du monde des adultes.

Dans "Alices", Alice Anderson «découvre» dans son reflet plusieurs visages différents. Lors d'une promenade autour d'un lac écossais, elle se penche au-dessus de l'eau. La caméra part d'un gros plan sur son visage puis s'éloigne. De retour au studio, les arrêts sur image révèlent une multitude de visages provoqués par les remous de l'eau. Il n'en faut pas plus à Alice pour évoquer les personnalités multiples d'un roman d'horreur ou les revenants d'un roman gothique. Ainsi, à partir d'une simple expérience visuelle, sans trucaje ni montage, jointe à la puissance suggestive de la musique de Tchaikovsky, l'artiste déclenche tout un imaginaire.

Le kaléidoscope des visages disposé comme une série de masques entraîne le spectateur dans une réflexion existentielle sur l'identité et le simulacre. Il pose la question des multiples facettes de la réalité prise au piège de l'image et de la vision déformante des reflets médiatiques. Placé en exergue de la manifestation, "Alices" fonctionne comme une métaphore de la question du point de vue et de la subjectivité du regard de l'artiste sur un événement.

Discovered thanks to the Gilles Dusein prize, awarded by the Bank of Neulflize, since 1999 Alice Anderson has been developing a multimedia work blending installations, photographs, videos and handmade books that look like children's books. The one she calls "Les Aventures d'Alice" (The Adventures of Alice), in reference to *Alice in Wonderland*, is presented in the form of produced or simply suggested stories in which fantasy invades reality and turns into something strange and disturbing. Over the years, the artist has used elements from the theatre of the absurd, which form many other personal, fabled adventures in which childhood humour and clarity respond to the anxiety and lies of the adult world.

In "Alices" Alice Anderson «discovers» several different faces in her reflection. During an excursion around a Scottish loch, she leans over the water. The camera begins with a close-up of her face and then it drifts away. Back in the studio, the freezing of the image reveals a multitude of faces brought on by the ripples in the water. This is enough for Alice to recall the multiple personalities of a horror story or the spectres of a gothic novel. So, starting from a simple visual experience, without tampering or editing, and with the suggestive power of the music of Tchaikovsky, the artist unleashes a world of imagery.

The kaleidoscope of faces, arranged as a series of masks, pulls the viewer towards an existential reflection on identity and presence. It poses the question of the multiple aspects of reality trapped by the image and distorting vision of media reflection. Set as an introduction to the exhibition, "Alices" works as a metaphor for the matter of the artist's point of view and subjectivity with regard to an event.

MARINA ABRAMOVIC

Jugoslaviarra. Belgraden, Jugoslavian, jaio zen 1946. urtean. Amsterdamen bizi da.
Yugoslava. Nacida en Belgrado, Yugoslavia, en 1946. Vive en Amsterdam.
Yugoslavia. Née en 1946 à Belgrade, Yougoslavie. Vit à Amsterdam.
Yugoslav. Born in 1946 in Belgrade, Yugoslavia. Lives in Amsterdam.

THE HERO, 2001

DVD 14'22" (boucle), 5. ediz.
Parisko cent8-charge le borpne galeriak eta
Espainiako Fundación NIMAC-ek (Vejer) eskainia
Egile-eskubide fotografikoak © Marina Abramovic
Ikusmen-sorkuntzako egile-eskubideak © TheMahlr.com

DVD 14'22" (boucle), 4d.5
Courtesy Galerie cent8-charge le borpne, Paris et
Fundación NIMAC, Vejer, Espagne
Crédit photographique © Marina Abramovic
Crédit photo pour les visuels © TheMahlr.com

DVD 14'22" (boucle), edic. 5
Cortesia de la galeria cent8-charge le borpne,
Paris, y de la Fundación NIMAC, Vejer, España
Derechos de autor fotográficos © Marina Abramovic
Derechos de autor creación visual © TheMahlr.com

DVD 14'22" (looped), edit. 5
Courtesy of Galerie cent8-charge le borpne, Paris,
and the NIMAC Foundation, Vejer, Spain
Photographic copyright © Marina Abramovic
Visual creation copyright © TheMahlr.com



Marina Abramovic 70eko hamarkadan "performancearen" artea sortu zuen artistetako bat da, baita gaur egun bide horri jarraitzen dion gubietakoa ere. Horretarako, bere gorputzaz baliatzen da eta muturreko egoeratan jarri ohi du, bere muga fisiko eta mentalei desafio eginez, bere burua arriskuan jartzera. Dena jendearen aurrean edo dela kameraren aurrean, denboran luzatzen diren iraupen-frogak egin ohi dizkio bere buruari (eta, bide batez, baita ikusleari ere). Horretarako ezinbestekoa den ahaleginak, arriskuak eta kontzentrazio-lanak ikuslearengan katarsia eragitea du xede. Gidoiek bere bizitzari loturiko gertakariak dituzte inspirazio-iturri. Muturrera eramantiko erritua eta drama sortzen dute, eta metafora unibertsal bilakatzen dira. Azken urte hauetan, Marina Abramovic-ek bere iragan pertsonala eta profesionala berrikusten du bilakaera-errepresentazioen bidez. Balkanetako historia zurrumbilotsua batez ere aitoren eta gurasoen irudien bidez sartzen da ezustean bere obran, alipaturikoak ospetsu egin baitziren Jugoslaviako bizitza politikoa aldiz ezberdinetan. Hauen irudiak belaualdien arteko familia- eta nazio-baloreen transmisioaren eta transposizioaren gaia azaltzen du.

Marina Abramovic-en "The Hero" (heroia) artelana bere aitari eginko omenaldia da. Alipaturikoa, dagoeneko hilik dena, independentzia-gerrako gerrillari izan zen. Artelan hau Espainian filmatutakoa da, bere aitaren jaioterria, Montenegro, gogora ekartzen duen paisaia soil batean, eta bere ohiko ekoizpenak baino are pertsonalagoa da. Marina Abramovic zaldi zuri baten gainean eserita dago, eta zaldi horrek gerra, heroitasuna, garbitasuna eta ausardia sinbolizatzen ditu. Bandera zuri bati helduta dago, hots, amore ematearen eta bakearen sinbolo denari. Oraingoan, errepresentazioari dagokion egiatzko denbora ezkutaturik gelditzen da, etenik gabe aurkezten baita bideoa. Enkoadratzeak eta jarrera hieratikokoak zaldi-estatuaren forma duen monumentua osatzen dute heroi nazional baten oroimenez. Zehatzapen barea antzeman daiteke, eta ia ez du eraginik haizeak ilean eta estandartean duen ondorio dramatikoan. Urrutian entzuten den emakume-kantuak, balada zahar eta obsesiboa dirudienak, intimitate-kutsua ematen dio koadro historiko honi, eta honen bidez, heroismoaren oinordeko denaren emozio kontrolatua adierazten du.

Marina Abramovic es una de las figuras fundadoras del arte del "performance" en los años 70 y una de las pocas que sigue practicándolo en la actualidad. Utiliza su cuerpo como medio y lo somete a situaciones extremas, desafiando sus límites físicos y mentales hasta ponerse en peligro. Ya sea ante el público o ante la cámara, se somete (y, al mismo tiempo, somete al espectador) a pruebas de resistencia que se extienden en el tiempo. El esfuerzo, el peligro y el trabajo de concentración necesarios pretenden producir un efecto catártico en el espectador. Sus guiones se inspiran en acontecimientos relacionados con su vida personal. Ritualizados y dramatizados hasta el extremo, se convierten en metáforas universales. Estos últimos años, Marina Abramovic revisa su pasado personal y profesional en representaciones evolutivas. La turbulenta historia de los Balcanes irrumpe, sobre todo, por medio de las figuras del abuelo y los padres, que se hicieron ilustres en diferentes etapas de la vida política yugoslava. Su presencia en la obra plantea el tema de la transmisión y la transposición de los valores familiares y nacionales entre generaciones.

En "The Hero" (el héroe), Marina Abramovic rinde homenaje a su padre, héroe guerrillero de la guerra de la independencia, hoy ya fallecido. Rodado en España, en un paisaje austero que recuerda al Montenegro natal del padre, este trabajo es aún más personal que sus producciones habituales. Marina Abramovic está sentada sobre un caballo blanco, que simboliza la guerra, el heroísmo, la pureza y la valentía. Sujeta una bandera blanca, símbolo de rendición y paz. Esta vez, el tiempo real de la representación queda disimulado por la presentación en bucle del vídeo. El encuadre y la pose hierática componen un monumento en forma de estatua ecuestre en memoria de un héroe nacional. Se desprende un ambiente de sosegada determinación que apenas interfiere en el efecto dramático del viento en el cabello y el estandarte. El canto femenino que se oye a lo lejos, como una balada antigua y obsesiva, da a este cuadro histórico una nota de intimidad en la que se expresa la emoción contenida de quien ha heredado el heroísmo.

Marina Abramovic est l'une des figures fondatrices de l'art de la performance dans les années 70 et l'une des rares à continuer dans cette voie aujourd'hui. Elle utilise son corps comme médium et le met en scène dans des situations extrêmes, repoussant ses limites physiques et mentales jusqu'à se mettre en danger. Que ce soit devant le public ou devant la caméra, elle se soumet – et soumet le spectateur par la même occasion – à des épreuves d'endurance qui se déroulent dans la durée. L'effort, le danger et le travail de concentration exigé par la performance visent à produire un effet cathartique sur le spectateur. Ses scénarios sont tirés d'événements liés à sa vie personnelle. Ritualisés et dramatisés à l'extrême, ils deviennent des métaphores universelles. Ces dernières années, Marina Abramovic revisite son passé personnel et professionnel dans des mises en scène évolutives. L'histoire tourmentée des Balkans y fait son apparition notamment au travers des figures du grand-père et des parents qui se sont illustrés à différentes étapes de la vie politique yougoslave. Leur présence dans son oeuvre pose la question de la transmission et de la transposition des valeurs familiales et nationales entre générations.

Dans "The Hero" Marina Abramovic rend hommage à son père, héros partisan de la guerre d'indépendance, aujourd'hui décédé. Tourné en Espagne, dans un paysage austère qui évoque le Monténégro natal du père, ce travail est encore plus personnel que ses productions habituelles. Marina Abramovic est assise sur un cheval blanc, symbole de guerre, d'héroïsme, de pureté et de bravoure. Elle tient à bout de bras un drapeau blanc, signe d'abandon et de paix. Cette fois, le temps réel de sa performance est dissimulé sous la présentation de la vidéo en boucle. Le cadrage et la pose hiératique composent un monument à la manière d'une statue équestre à la gloire d'un héros national. Il s'en dégage une atmosphère de calme détermination que vient à peine troubler l'effet dramatique du vent dans les cheveux et dans l'étendard. Le chant féminin perçu dans le lointain, comme une ballade ancienne et obsédante, donne à ce tableau d'histoire une note d'intimité où s'exprime l'émotion contenue de celle qui a reçu l'héroïsme en héritage.

A founding figure of performance art in the 70s, Marina Abramovic is one of the few still practicing it today. Using her body as a medium, she pushes it to the extreme, delving physical and mental limits to the extent of putting herself in danger. Whether live in front of an audience or before the camera, she subjects herself (and, similarly, the spectator) to extensive endurance tests. The effort, danger and concentration required are intended to cause a cathartic effect in the spectator. Her scripts take their inspiration from past events in her personal life. Ritualised and dramatised to the extreme, they become universal metaphors. In recent years, Marina Abramovic has been looking back over her personal and professional past via evolutionary performances. The turbulent history of the Balkans mainly makes its appearance through the figures of her grandfather and parents, all famous at different moments of Yugoslavian political life. Their presence in her work looks at the transmission and transposition of family and national values from generation to generation.

In "The Hero" Marina Abramovic pays tribute to her father, a guerrilla hero in the war of independence, now deceased. Filmed in Spain, in an austere landscape reminiscent of her father's native Montenegro, this work is even more personal than her usual productions. Marina Abramovic sits on a white horse symbolising the war, heroism, purity and courage. She holds a white flag, symbol of surrender and peace. Here, the true length of the performance is concealed by the fact that the video is on a loop. The setting and hieratical pose are reminiscent of an equestrian statue commemorating a national hero. The scene emanates an atmosphere of sedate determination barely interfering with the dramatic effect of the wind on the hair and banner. The female voice audible in the distance, like an ancient and obsessive ballad, impresses a note of intimacy upon this historical picture expressing the contained emotion of an inheritor of heroism.