

It's not neutral

Ez da neutrala

No es neutral

Castellano

- 4 No es neutral**
12 La mirada arqueológica
33 Recorrido fotográfico
**49 Arte, disidencia y
vasos comunicantes**
72 24 Artistas

Euskera

- 6 Ez da neutrala**
19 Begirada arkeologikoa
33 Argazki ibilbidea
**57 Artea, disidentzia eta
ontzi komunikatuak**
73 24 Artista

English

- 8 It's not neutral**
26 The Archaeological View
33 Photographic Tour
**65 Art, Dissidence and
Communicating Vessels**
73 24 Artists

No es neutral

Joxean Muñoz

“No es neutral” es el título de una exposición, una invitación a descubrir el arte contemporáneo latinoamericano en un espacio que no fue pensado para el arte, un lugar que, durante casi un siglo, fue una fábrica de cigarros. Tabacalera fue una fábrica, y seguirá siéndolo cuando culmine su transformación en Centro Internacional de Cultura Contemporánea. Tabakalera será una fábrica de cultura visual, una plataforma para la producción, la exhibición, y el debate, alimentada por una mediateca digital. Un lugar vivo, activo, una herramienta cultural, compartida por artistas y profesionales del audiovisual, abierta a la ciudad.

Tabakalera se prepara para ese futuro. Ha puesto en marcha un concurso internacional para su renovación arquitectónica, que culminará en 2013. Por tanto, Tabakalera no ha nacido aún. Pero Tabakalera está viva.

Está viva porque hay gente que desarrolla y da forma a sus proyectos en las naves de Tabakalera, y porque hay gente que muestra sus trabajos allí. Las obras que habitan este verano los espacios vacíos de la fábrica, vigilan, intoxican, juegan, provocan, cuestionan, interrogan, sorprenden, provocan, interpelan al espectador. Cuestionan su posición física, corporal, invitándole a tumbarse, a huir, a abrazar, cuestiona su posición distante, ajena a la obra, invitándole a actuar, y a reaccionar.

“Tomar posición” es la idea que recorre la selección de arte latinoamericano que se presenta en la exposición de Tabakalera. Son obras surgidas de una toma de posición del artista ante el contexto y el tiempo que vive con y contra los demás. Responden a una realidad localizada, ubicada en un mapa concreto, a menudo un mapa de dolor. Dibujan el contorno de un continente: América latina.

Consciente de su posición en el mapa global, el arte latinoamericano cuestiona la cartografía oficial, pretendidamente “neutral”, que le condena a ser un “arte del sur”, reflejo de una realidad “sub”: dependiente, colonizada, exótica, es decir, siempre exterior y siempre posterior, tardía. Latinoamérica no es el sur de la Otra América, la que no necesita identificarse, no es la adaptación local de un arte internacional, globalizado y deslocalizado. Tabakalera invita este verano a confrontarse con un arte “no neutral”, en un espacio “no neutral”, en una exposición concebida a partir de los fondos de una colección “no neutral”. La colección Daros-Latinamerica se creó como colección con identidad propia el año 2000. Hoy es la más importante de Europa en arte contemporáneo de América Latina. Daros, con sede en Zurich, era ya reconocida internacionalmente por la calidad de su colección y su impulso a la creación artística. En un texto de presentación, Daros Latinamerika define su criterio básico¹: “Queremos que las obras que coleccionamos sean capaces de sostenerse por sí mismas y de provocar un impacto independiente en cualquier momento y lugar; deseamos que sean capaces de decir algo y ser de interés general“. La colección se concentra en los últimos veinte años, pero a ese corpus central se incorporan también obras claves de los años 60 y 70. “Es nuestra idea construir –dentro de la colección– un sistema de referencias de creciente complejidad que genere múltiples modos discursivos capaces de contribuir a una mayor comprensión de lo que es el arte latinoamericano actual. Se trata, por lo tanto, de tender hilos que podrán ser tramados y enlazados de diversas maneras, una y otra vez.”

Daros-Latinamerica esta habilitando en Rio de Janeiro un centro de arte, la Casa Daros, un espacio de más de diez mil metros cuadrados, planteado como una plataforma de difusión y conocimiento del arte contemporáneo en general, y el de América Latina en particular. “El objetivo de la Casa Daros es crear un centro de gravedad para la discusión intelectual y la dinámica artística de América Latina, y promocionar el arte contemporáneo latinoamericano en el escenario internacional.” Por su calidad y su rigor, por la posición que adoptan ante el arte y la cultura, por su implicación y su apoyo a la creación, por la complicidad de una fábrica de artes visuales como la nuestra con un proyecto como el de Rio, la colección Daros-Latinamerica era para Tabakalera una referencia clave para abordar su primer contacto con la vitalidad artística de América Latina.

En el mapa en que se sueña Tabakalera, una coordenada atraviesa Europa, con su complejidad cultural y política, y su identidad común. La segunda coordenada fundamental nos vincula a América Latina. Nos vincula el pasado y también el presente, con lazos de amistad y de agresión, lazos de emigración y de fraternidad. En su futuro como Centro Internacional de Cultura, Tabakalera aspira a ser, desde el País Vasco, una plataforma de encuentro, diálogo, y colaboración con los focos de creación en América Latina. Contar con la colaboración de Daros-Latinamerica representaba para Tabakalera la posibilidad de actuar desde esa doble coordenada y mirar a la compleja realidad cultural de América Latina desde el corazón de Europa.

Quiero agradecer, muy sinceramente, a la colección Daros-Latinamerica y, en concreto, a Hans Michael Herzog, su director, la atención con que él y su equipo escucharon nuestra propuesta, su interés por nuestro proyecto y la generosidad con que han hecho posible su realización. Agradecer, también, expresamente, la colaboración de Felicitas Rausch y Käthe Walser por su profesionalidad y su complicidad.

Quiero agradecer, también, a Luis Camnitzer, uno de los pioneros del arte contemporáneo latinoamericano, y a Eugenio Valdés Figueroa, director de Arte y Educación de la Casa-Daros en Rio, su generosa colaboración con el proyecto. Sus reflexiones enmarcan las obras recogidas en la exposición, las imágenes que presenta este libro y la propia elección del título.

Para terminar, manifestar el agradecimiento de Tabakalera a los artistas cuyas obras se presentan en la exposición:

Juan Carlos Alom, Fernando Arias, Tania Bruguera, Luis Camnitzer, Ivan Capote, José Damasceno, Antonio Dias, Gonzalo Díaz, Juan Manuel Echavarría, Regina José Galindo, Alfredo Jaar, Julio Le Parc, Rafael Lozano-Hemmer, Oswaldo Macià, Cildo Meireles, Priscilla Monge, Oscar Muñoz, Ernesto Neto, Miguel Ángel Ríos, Chemi Rosado-Seijo, Lázaro Saavedra, Valeska Soares, Javier Téllez, Antonio Eligio Fernández ‘Tonel’. Lo realmente importante está en sus obras. Y en su encuentro con el espectador, en una fábrica vacía, en un lugar de trabajo proletario, en un país roído por su propia geografía del dolor, donde la cartografía y las identidades culturales están en permanente cuestionamiento.

La visita a la exposición tampoco es neutral.

¹ Dr. Hans-Michael Herzog / www.daros-latinamerica.net

Ez da neutrala

Joxean Muñoz

“Ez da neutrala” izena du Latinoamerikako arte garaikidea ezagutzera emateko antolatu dugun erakusketak. Erakusketa hori berez artearentzat sortua izan ez zen espazio batean antolatu da: ia mende oso batean zehar zigarro-fabrika izandako eraikin batean, hain zuzen ere. Tabakalera fabrika bat zen iraganean eta horixe izaten jarraituko du Kultura Garaikidearen Nazioarteko Zentroa bihurtzen denean ere. Kultura bisualerako fabrika eta ekoizpenerako, erakusketetarako eta eztabaidarako plataforma izango da Tabakalera, eta mediateka digital bat izango du hori guztia elikatzeko. Leku bizia eta biziduna izango da, kulturarako tresna bat, hirira zabalik egongo den ikus-entzunezko artista eta profesionalentzako topalekua.

Etorkizun horretarako prestatzen ari da orain Tabakalera. Eraikina berritzeko nazioarteko lehiaketa bat jarri dugu abian, eta 2013an bukatuko dira berritze-lanak. Hortaz, Tabakalera jaio gabe dago oraindik. Baina bizirik dago.

Bizirik dagoela diogu, jendea lanean dabilelako Tabakalerako fabrika barruan proiektuak garatzen eta egituratzen, eta bere lanak han erakusten. Uda honetan fabrikako espazio hutsak betetzen dituzten artelanek ikuslea behatu, kutsatu, akuilatu, galdekatu, harritu eta zirikatu nahi dute, hari zuzentzen nahi zaizkio, azken batean. Ikuslearen kokapen fisikoa, haren gorputzaren kokapena auzitan jartzen dute eta etzatera bultzatzen dute, ihes egitera, besarkatzera, artelanarekiko duten jarrera hotza uztera eta parte hartzera eta erantzutera gonbidatzen dute.

“Jarrera hartzea”, horixe da Tabakalerak Latinoamerikako artelanekin antolatu duen erakusketa zeharkatzen duen ideia nagusia. Artelan horietan artistek jarrera hartzen dute beren baitan eta besteekin batera nahiz besteen kontra bizi dituzten testuinguruaren eta denboraren aurrean. Mapa zehatz batean kokatutako errealitate bati erantzuten diote, eta mapa hori saminaren mapa da kasu askotan. Kontinente baten ingerada marraztu dute artistok: Latinoamerikaren ingerada.

Munduko mapan duen lekuaz jabetuta, Latinoamerikako arteak auzitan jartzen du kartografia ofizial ustez “neutrala”, “Hegoaldeko artea” izatera kondenatzen baitu kartografia horrek, “azpiko” izaera emanez: mendekoa, kolonizatua eta exotikoa da arte hori, beti kanpoko eta geroagokoa, berankorra beti. Latinoamerika ez da identifikatu beharrik ez dagoen Beste Amerika haren hegoaldea, ez eta nazioarteko arte globalizatu eta deslokalizatuaren bertako egokitzapena ere.

Espazio “ez neutral” batean arte “ez neutrala” ikusteko gonbidapena egiten dizue Tabakalerak aurtengo udan, “neutrala ez den” bilduma baten funtsekin osatutako erakusketa honetan.

Daros-Latinamerica bilduma 2000. urtean sortu zen eta Latinoamerikako arte garaikideari buruz European dagoen bildumarik garrantzitsuena da gaur egun. Zuricheko Daros bildumak nazioarteko ospea zuen lehendik ere bere bildumaren kalitate onarengatik eta arte-sorkuntzari ematen dion bultzadagatik. Daros-Latinamericak ederki laburbiltzen du bere oinarritzko irizpidea bere aurkezpen-testuan¹: “Gure bildumako lanek bere buruari eusteko gai izatea nahi dugu, eta edozein lekutan eta edonoiz eragin independentea sortzeko gai izatea. Gure lanak zerbait esateko gai izatea eta denen interesekoak izatea nahi dugu, azken batean”. Azken hogei urteetako lanak biltzen ditu bildumak batez ere, baina muin horrekin batera 1960ko eta 1970ko hamarkadako funtsezko lan batzuk ere badaude. “Gero eta konplexutasun handiagoa duen erreferentzia-sistema osatu nahi dugu —bildumaren barruan—, gaur egungo Latinoamerikako artea zer den ulertzen laguntzeko

gai diren era askotako molde diskurtsiboak sortzeko. Hariak luzatu nahi ditugu, hari horiek era askotara eta behin eta berriro bilbatuak eta lotuak izan daitezen”. Daros-Latinamericak arte-zentro bat zabalduko du laster Rio de Janeiron. Casa Daros izena du zentroak eta 10.000 metro koadrotik gorako azalera du. Bertan mundu osoko arte garaikidea hedatu eta ezagutarazi nahi da, baina Latinoamerikakoa nabarmenduz bereziki. “Latinoamerikako artearen inguruko dinamiketarako eta eztabaida intelektualerako grabitate-zentroa sortzea da Casa Daros-en helburua, Latinoamerikako arte garaikidea nazioartean sustatzearekin batera”.

Daros-Latinamerica funtsezko erreferentzia zen Tabakalerarentzat Latinoamerikako arte biziarekin izan dugun lehen harreman honetarako, arrazoi askorengatik: bilduma horren kalitate eta zorroztasunagatik, artearen eta kulturaren aurrean duten jarreragatik, sorkuntzari ematen dioten babes eta bultzadagatik eta gurea bezalako arte bisualen fabrika batek Riokoa bezalako proiektuarekin duen konplizitateagatik. Tabakaleran amesten dugun mapan, Europa —eta bere konplexutasun kultural eta politikoa eta bere nortasun komuna— zeharkatzen du koordenatu batek. Gure bigarren koordenatu garrantzitsuak Latinoamerikarekin lotzen gaitu. Iraganak eta orainak lotzen gaituzte, adiskidetasun eta jazarpen loturek, emigrazio eta senidetasun loturek. Kulturaren Nazioarteko Zentro bihurtzen denean, Latinoamerikako sorkuntza-guneekin topo egiteko, elkarrizketan jarduteko eta lankidetzan aritzeko plataforma izan nahi du Tabakalerak, Euskal Herritik abiatuta.

Daros-Latinamerica bildumaren laguntza izateak bi koordenatu horiek uztartzeko aukera ematen digu, hots, Latinoamerikako kulturaren errealitate konplexuari Europaren muinetik begiratzeko.

Nire eskerrik zintzoenak eman nahi dizkiot Daros Latinamerikari, eta Hans Michael Herzogi bereziki, bildumaren zuzendaria den aldetik, bai berak bai bere lan-taldeak gure proposamenari emandako arretagatik, gure proiektuan jarritako interesagatik eta berau gauzatzeko erakutsitako eskuzabaltasunagatik. Felicitas Rausch eta Käthe Walser ere berariaz eskertu nahi ditut, haien profesionaltasun eta konplizitateagatik. Era berean, eskerrak eman nahi dizkiet Luis Camnitzerri —Latinoamerikako arte garaikidearen aitzindarietako bat— eta Eugenio Valdés Figueroari —Casa Daros-eko Arte eta Hezkuntzako zuzendaria—, proiektu honi emandako laguntza itzelarengatik. Haien gogoetez lagunduta aurkeztu ditugu erakusketa honetako lanak eta liburu honetako irudiak, eta gogoeta horiek lagungarriak izan zaizkigu erakusketaren izena bera aukeratzeko ere. Azkenik, Tabakalerak bere eskerrona adierazi nahi die erakusketan ikusgai egongo diren lanen egileei:

Juan Carlos Alom, Fernando Arias, Tania Bruguera, Luis Camnitzer, Ivan Capote, José Damasceno, Antonio Dias, Gonzalo Díaz, Juan Manuel Echavarría, Regina José Galindo, Alfredo Jaar, Julio Le Parc, Rafael Lozano-Hemmer, Oswaldo Macià, Cildo Meireles, Priscilla Monge, Oscar Muñoz, Ernesto Neto, Miguel Ángel Ríos, Chemi Rosado-Seijo, Lázaro Saavedra, Valeska Soares, Javier Téllez eta Antonio Eligio Fernández “Tonel”. Benetan garrantzitsu dena haien lanetan jasota dago. Eta ikusleekin bat egitean agertzen da hori, fabrika huts batean, langile xumeen lantegi honetan, bere oinazearen geografiak higatutako herrialde batean, kartografia eta kultur nortasunak etengabe auzitan dauden herrialde batean.

Erakusketa honetarako bisita ez baita neutrala.

^[1] Dr. Hans-Michael Herzog / www.daros-latinamerica.net

It's not neutral

Joxean Muñoz

“No es neutral” (It's not neutral) is the title of an exhibition, an invitation to discover modern Latin American art in a space that was not designed for art, a place that, for almost a century, was actually a cigar factory.

Tabacalera was a factory and it will continue to be so when its transformation into the International Modern Culture Centre is complete. Tabakalera will be a visual culture factory, a platform for production, exhibition and debate, nourished by a digital media library. A lively, active place, a cultural tool, shared by audiovisual artists and professionals, open to the city.

Tabakalera is getting ready for this future. An international competition was launched for its architectonic renovation, which will be completed in 2013. Therefore Tabakalera has still not been truly born. Nevertheless Tabakalera is alive.

It is alive because there are people who develop and give life to their projects in the warehouses at Tabakalera and because there are people who show their work there.

The pieces which inhabit the factory's empty spaces this summer watch over, intoxicate, play, provoke, question, interrogate, surprise and demand explanations from spectators.

They question their physical and corporal position, inviting them to lie down, flee, embrace, question their distant position outside the work, inviting them to act and react.

“Tomar posición” (Taking position) is the idea running through the selection of Latin American art which is presented in the Tabakalera exhibition. They are works which emerged from artists assuming a position within a context and the time that they are living with and against others. They respond to a localised reality, positioned on a specific map, often a map of pain. They draw the outline of a continent: Latin America.

Conscious of its position on the global map, Latin American art questions official, supposedly “neutral”, cartography which condemns it to being a “Southern art”, reflection of a “sub” reality: dependent, colonised, exotic, or in other words, always external and always behind, delayed. Latin America is not the *south* of the Other America, the one that does not need to be identified; it is not the local adaptation of an international, globalised and dislocated art. This summer Tabakalera invites you to come face to face with “non neutral” art, in a “non neutral” space, in an exhibition which was designed working from the resources of a “non neutral” collection.

The Daros-Latinamerica collection was created as a collection in its own right in 2000. Today it is the most important Latin American modern art collection in Europe. The Daros collection, with headquarters in Zurich, has already been recognised internationally for the quality of its collection and the boost it gives to artistic creation. Daros-Latinamerica defines its basic criteria in its presentation text:¹ “We want the works that we collect to be capable of sustaining themselves and causing an independent impact anytime and anywhere; we want them to be capable of saying something and being of general interest.” The collection concentrates on the last twenty years, but this central body has also incorporated key works from the 60s and 70s. “It is our idea, within the collection, to build up a system of references with increasing complexity which generates multiple discursive modes capable of contributing to greater comprehension of what current Latin American art is all about.

This therefore refers to weaving threads which can be laid and interwoven in different ways, time and again.”

Daros-Latinamerica will soon open an art centre in Rio de Janeiro, Casa Daros, a space covering more than ten thousand square metres created as a platform to diffuse and find out about modern art in general and particularly from Latin America. “The objective of Casa Daros is to create a centre of gravity for intellectual discussion and artistic dynamics for Latin America, and promote Latin American modern art on an international stage.” Due to its quality and its rigour, the position that it adopts towards art and culture, due to its implication and support for creation, for the complicity of a visual arts factory as ours in a project such as this one in Rio, the Daros-Latinamerica collection was a key reference for Tabakalera when tackling its first contact with Latin America's artistic vitality.

In the map which Tabakalera aspires to, one coordinate crosses Europe, with its cultural and political complexity, and its common identity. The second fundamental coordinate links us to Latin America. It links us to the past and also to the present, with ties of friendship and aggression, ties of emigration and brotherhood. In its future as an International Culture Centre, from the Basque Country, Tabakalera aspires to being a platform for meeting, talking and working together with creation foci in Latin America.

For Tabakalera, working alongside the Daros-Latinamerica Collection represented the possibility of acting from this double coordinate and looking at the complex cultural reality of Latin America from the heart of Europe.

I would like to offer my sincere thanks to the Daros Latinamerika Collection and specifically Hans Michael Herzog, its director, the attention that he and his team gave to our proposal, their interest in our project and the generosity which has made it all possible. I would also like to thank Felicitas Rausch and Käthe Walser for their professionalism and their complicity.

Thanks must also go to Luis Camnitzer, one of the pioneers of Latin American modern art and Eugenio Valdés Figueroa, director of Art and Education in Casa-Daros in Rio, for their generous contribution to this project. Their ideas framed the works included in the exhibition, the images which this book presents and even the choice of its title.

Finally, I would like to show Tabakalera's gratitude to the artists whose works appear in the exhibition:

Juan Carlos Alom, Fernando Arias, Tania Bruguera, Luis Camnitzer, Ivan Capote, José Damasceno, Antonio Dias, Gonzalo Díaz, Juan Manuel Echavarría, Regina José Galindo, Alfredo Jaar, Julio Le Parc, Rafael Lozano-Hemmer, Oswaldo Macià, Cildo Meireles, Priscilla Monge, Oscar Muñoz, Ernesto Neto, Miguel Ángel Ríos, Chemi Rosado-Seijo, Lázaro Saavedra, Valeska Soares, Javier Téllez, Antonio Eligio Fernández ‘Tonel’.

The really important thing here is in their work and in their meeting with the spectator, in an empty factory, in a proletarian work space, in a country gnawed away by its own geography of pain, where cartography and cultural identities are being permanently questioned.

The visit to the exhibition is not neutral either.

¹ Dr. Hans-Michael Herzog / www.daros-latinamerica.net



La mirada arqueológica

Luis Camnitzer

La declaración de que la forma es lo que envuelve a la obra y que por lo tanto es lo que permite el primer contacto del observador es obvia al punto que uno piensa que no merece ser dicha. Y sin embargo ese hecho y su superficialidad implícita y literal determinan no solamente la relación que establecemos con la obra sino también las teorías artísticas de gran parte del siglo XX. Es un tipo de contacto coherente con la actitud de juzgar una persona en base a la primera impresión visual y utilizar esos prejuicios instantáneos para todo comportamiento posterior, incluyendo el racismo. En el campo del arte uno podría incluso llegar a hablar de racismos estéticos (anti-realismo, o anti-abstraccionismo por ejemplo), o sea un juicio superficial que lleva al descarte inmediato gracias a la mirada fugaz.

El primer paso es que ese contacto es el que decide que el observador siga mirando o que pase de largo. Si no se tiene la información sobre las necesidades que determinaron una forma particular de “envolver” la obra—ya sea por apuro o por ignorancia—uno se queda en la contemplación de una piel (o un maquillaje) y solamente queda la lectura superficial, detenida por un muro que por decisión, desidia o ignorancia se convierte en impenetrable. Es, en su interpretación más benigna, el mismo tipo de lectura que un niño de dos años realiza frente a un regalo. Empieza a jugar con la caja de cartón hasta que los padres le obligan a abrirla para que vea, aprecie, y agradezca lo que ellos consideran el juguete real, el verdadero regalo.

No puedo declararme inocente de estos pecados. No creo que viendo una muestra (buena) con doscientas obras, yo llegue a invertir más de una hora y media en verla. Eso resulta en un promedio de 27 segundos por obra, siempre que no me encuentre con algún video que usurpe mi tiempo más de lo debido. Es posible que alguna de las obras me pida más segundos, y que haya otras que descarto después de una mirada. No estoy, por lo tanto, tan alejado del niño de dos años. La diferencia está en que por un lado, como artista, me atribuyo una mirada radiográfica como la de *Superman* que me permite atravesar esa especie de “papel de regalo” que envuelve la obra (su composición, terminado y oficio), y por otro, que el artista sabe que la mirada del observador tiende a ser impaciente y por lo tanto usa códigos de seducción bastante precisos. Pero diría que en general estamos todos—expertos y no expertos—lidiando con una mirada infantilizada de las cosas. Por lo tanto, esta aproximación superficial a la obra de arte, en el sentido más literal de la palabra, es un hecho y tiene varias consecuencias. No se reduce solamente a la ejemplificada en la comunicación incompleta o interrumpida con la obra misma como en los casos anteriores. Por un lado condiciona la administración del lenguaje por parte del artista consciente de la disminución del tiempo dedicado a la contemplación. Pero además tiene consecuencias cuando el arte es utilizado como un vehículo de comunicación intercultural.

Cuando el arte cruza fronteras culturales lo puede hacer como un flujo multidireccional, culturalmente positivo, o como uno de infiltración si el flujo es mono-direccional. Es la diferencia que existe entre intercambio y colonización. Es aquí donde la lectura o falta de lectura de la obra deja de ser un acto perezosamente benigno y en cambio desvía la comunicación para cumplir con ciertos intereses. El proceso colonizador genera una lectura de proyección determinada por la zona que tiene el poder, y trata de obligar a los artistas a conformar la presentación a esa proyección. Se crea lo que me gustaría denominar una *mirada arqueológica* del arte. Es la mirada que, enfrentada al envoltorio y sin saber exactamente cuanto deduce y cuanto proyecta, saca conclusiones generales

que aceptará como verdaderas. Luego exportará esas conclusiones hacia las fuentes para que éstas ajusten el discurso.

Uno de las dinámicas que fomenta esta mirada es la creencia que el arte es un lenguaje universal con valores absolutos. La creencia tiene un cierto aroma paternalista. Ignora el hecho de que hay contenidos y evocaciones mucho más particulares que lo que determinaría una universalidad y que éstos son fundamentales para que la obra tenga algún sentido y efecto. Incluso, aun cuando se trata de evitar los contenidos y anular las evocaciones, misteriosamente ambos insisten en quedarse y seguir interfiriendo. Cuando no hay texto sigue permaneciendo algún subtexto, y luego otro por debajo de él, y así sucesivamente.

La presencia activa de esos subtextos ancla la obra en un contexto que está determinado por sobreentendidos. Son los sobreentendidos accesibles a aquel público definido por quien se comunica a través de la obra, artista o no artista. Es así que aun el idioma más universal siempre termina subdividido en dialectos. La ignorancia de estos elementos permite cambios de contexto insensibles a la distorsión de la obra, lecturas que parecen coherentes pero están distanciadas del origen y del impacto total. Imponen una lectura incompleta y es ese el efecto de lo que aquí llamo la mirada arqueológica: una especie de mediador torpe cuando no falso.

La mirada arqueológica se introduce cuando los problemas expresados por la obra de arte son colectivos y la obra es percibida por una colectividad que no es la original. En los mejores casos, la mirada arqueológica trata de desentrañar la intención a través de la lectura de la forma. Pero es arqueológica y no un proceso de descodificación (como sucede mayormente cuando el arte es leído dentro de la cultura que lo genera) por dos razones. Primero, porque hay una contaminación de la lectura causada por las proyecciones e intereses del lector, y segundo, porque existen sobreentendidos que no sobreviven el viaje entre culturas.

Se diría que el empuje hacia una cultura global uniforme trata justamente de corregir estos problemas. Si todos vivimos en una cultura, la comprensión mutua queda totalmente lubricada, sin obstáculos de proyección y malentendidos. La mirada arqueológica desaparecería, los sobreentendidos serían compartidos, y pasaríamos a la descodificación pura. Lograríamos entonces ese arte universal con valores absolutos que se está predicando. Paradójicamente, sin embargo, el empuje hacia un arte internacionalizado no construye esa “gran colectividad” deseada. Solamente logra destruir las pequeñas colectividades.

Es innegable que un arte universal independizaría al arte de las fronteras culturales y geográficas. Pero tenemos que considerar también que en nuestras culturas capitalistas y competitivas la presuposición ideológica es que el arte es primariamente producto de una expresión individualista. La configuración cultural es una media estadística de la acumulación de esas expresiones. Por lo tanto, esa comunidad global a la que se aspira, de acuerdo al arte, no es más que una acumulación de individuos. Como la estadística le da prioridad a las colectividades poderosas, en esta definición hay, ya de entrada, un etnocentrismo y una distorsión ideológica. Quizás se pueda afirmar que efectivamente hoy, lentamente, el mundo se está orientando a ser una sociedad basada en una individualidad acumulada en lugar de una estructura comunitaria. Sin embargo, todavía estamos viviendo en un mundo policultural con distintas percepciones de lo individual, lo colectivo y los límites que existen entre ambos. Ni siquiera comparando a Estados Unidos con Canadá o con Europa occidental--sus colegas económica y culturalmente más cercanos-- se llegaría a un perfil unitario. El problema se agudiza dramáticamente si se

comparan los países subdesarrollados con los desarrollados, sin siquiera hablar de las sociedades tribales que viven excluidas de la definición operativa del “arte”. La ideología que opera dentro de esa visión de una sociedad global constituida por una acumulación de individualidades en realidad es una extensión del individualismo capitalista liberal del siglo XIX. Es una definición que en aquel entonces se disfrazaba con el romanticismo y la bohemia, y que hoy comparte además algunas características de la libre-empresa descontrolada. En muchos casos esto nos impide poder hablar de una verdadera expresión individual o, con un poco más de ambición, de la investigación y ampliación del conocimiento (la cual, en última instancia, es la verdadera función del arte). Tenemos, en cambio, que recurrir y limitarnos a la noción del mega-espectáculo. El mega-espectáculo es producto de un formalismo combinado con la búsqueda de una alta intensidad de estímulos. Es algo formado por lo que en idioma curatorial podríamos llamar “pequeñas ideas de gran formato”. Esta combinación ocupa el lugar que en realidad le pertenece a la densidad y a la complejidad. El resultado es algo que no tiene nada que ver, ni con expresión, ni con una contribución al conocimiento colectivo. Pero volviendo a una discusión del contexto, éste afecta a los contenidos y a las evocaciones, y éstos a su vez invariablemente reflejan localismos impenetrables. Hace varios años un artista sudamericano le estuvo explicando con lujo de detalles a una galerista norteamericana cómo utilizaba leche materna para pintar sus cuadros. La galerista escuchó pacientemente, y luego de un largo rato comentó: “¿Alguna vez consideraste la posibilidad de usar pintura acrílica blanca?”. Por su parte, el artista cubano Juan Francisco Elso Padilla, quien seguía los ritos de la Santería, acostumbraba a “preparar” el interior de sus esculturas con su propia sangre. Lo hacía a pesar de que santeros amigos le aconsejaban no hacerlo porque de acuerdo a ellos hay ciertas cosas que no se deben hacer si no se dominan completamente.¹ Y a ninguno de ellos se le ocurrió sugerir el uso de pintura acrílica roja.

Ciertamente la expansión del concepto de la sociedad como una acumulación de individualidades lentamente va corroyendo los vínculos comunales. Con ello no se unifica el mundo en una búsqueda común de comprensión. Lo único que queda es el nexo del consumo y la incompreensión cotidiana disfrazada en un diálogo cortés. Llegamos así a un idioma empobrecido y esquemático que luego determina qué cosas son permisibles en el arte y cuáles están prohibidas. La consecuencia de esto es que se da prioridad al impacto inmediato, al mensaje que se soluciona en una sola frase, a la ingeniosidad del recurso técnico. Y esto no es un problema relacionado a una ideología, en donde los reaccionarios se separan de los progresistas. El mismo simplismo cunde tanto entre aquellos que quieren activar y reformar a la sociedad como entre aquellos que buscan mantenerla sin cambios y/o favorecen el lucro. No es la intención subyacente la que se fue estrechando y esquematizando, sino el idioma disponible (la nueva cultura) y el horizonte que le actúa de prisión.

Es aquí donde la preservación de los dialectos se convierte en un acto de resistencia. El dialecto, sin necesariamente significar un aislamiento, subraya un vínculo comunicativo comunitario y responde a situaciones inmediatas y tangibles. Es cierto que el proceso que crea los dialectos es también una deformación de la lengua madre. Pero, más importante, es el reflejo lingüístico de las necesidades y costumbres de los subgrupos que operan dentro de esa lengua madre, es una de las partes que definen la autonomía cultural natural que desarrolla todo grupo en su actividad cotidiana al margen de la estructura de poder. Es quizás por eso que en algunos momentos históricos, hay idiomas prohibidos, idiomas obligatorios, o cuando las culturas son aniquiladas hay

idiomas que desaparecen junto con los conocimientos que los mantuvieron. Eventualmente el dialecto puede ser considerado un idioma aparte, aun si permanece comunicable con el idioma que le sirvió de matriz. En EEU todavía se presume de estar usando el idioma inglés. En Europa, más acertadamente, las traducciones de obras escritas en el inglés de EEUU aparecen como “traducidas del americano”. Es interesante esta diferencia, porque por un lado el término desmitifica una cierta usurpación de la lengua, pero por otro respeta el sueño imperial del norte cuando se apropia falsamente del significado continental de la palabra “americano”. A su manera, el proceso de formación de dialectos (y sus muertes) también ocurre en el arte. Hay entendidos capaces de trascender el dialecto original, y hay sobreentendidos que la mirada arqueológica no es capaz de desentrañar. Es aquí, en reacción a estos problemas, donde probablemente se pueda crear una nueva clasificación de los artistas. Están los artistas que tratan de minimizar los sobreentendidos locales para trascender lo local y convertir la mirada arqueológica en la mirada objetiva. En ese grupo, a su vez, están los que lo logran y aquellos que solamente creen que lo logran: los que terminan hablando sin acento contra los que mantienen un acento fuerte pero no se dan cuenta. El inevitable ejemplo de Henry Kissinger, con su correctísimo inglés empapado de un imperdible acento alemán, sirve para entender que la hegemonía también da preferencia a sus “nativos”. Y entre aquellos que logran pasar por nativos hegemónicos, están por un lado los que lo hacen solamente para adaptarse a la escala de valores hegemónica, y por otro los que enfocan en problemas que tienen una validez general y para los cuales cualquier resabio de dialecto actúa como un obstáculo para una comunicación perfecta. Por otro lado están los artistas que se interesan más por fortalecer los vínculos comunitarios y elaborar los sobrentendidos. En ellos el dialecto es una parte integral de esa forma de comunicación. Es en este punto donde hace su entrada dramática el tema de la identidad. Están los artistas que, por tratar de reforzar los vínculos que nutren y arman la comunidad, van articulando y perfeccionando el dialecto. Con ello ayudan a dar formas a las identidades colectivas. Por otro lado están los artistas que toman aspectos de la identidad ya conocida y los usan para llenar las cuotas de la demanda multicultural en los centros hegemónicos. Hay en todo esto una especie de frágil equilibrio ecológico en donde cualquier abuso o mal uso de poder desmorona el edificio cultural comunitario para sustituirlo con una cultura artificial.

Uno de los síntomas de la fuerza del poder hegemónico y del proceso de sustitución es que mucho de la discusión sobre el arte, incluyendo obviamente el de la resistencia a la hegemonía, se formula en relación a los centros culturales. Se deja así la relación horizontal entre las culturas no hegemónicas en un plano secundario. Como en el fondo todas estas cosas están profundamente relacionadas a la manera en que opera la distribución del poder, muchas veces hay una conexión mucho más fuerte entre zonas que al nivel de expresión cultural parecen distantes pero tienen o carecen de poder en forma similar, que entre las que tienen el poder y las que no lo tienen. La negligencia entonces es grave, porque hay, por lo tanto, sobreentendidos compartidos entre las culturas periféricas aun cuando no se comunican idiomáticamente. Y por otro lado hay sobreentendidos incomprensibles entre culturas que utilizan un mismo idioma. El sufrimiento causado por ocupaciones, explotaciones y sumisiones obligadas muchas veces crea hermandades mucho más fuertes que la proximidad geográfica o el idioma común. Si el arte es una metodología para responder y solucionar problemas y para darle forma a las soluciones propuestas, mucho más que la similitud de los recursos formales empleados, es esa comunidad en la experiencia de los problemas la que crea la

caja de resonancia. Es una caja en donde ciertos sobreentendidos locales, aun cuando no completamente comprendidos fuera de contexto, todavía evocan metáforas que pueden operar como palanca en un nuevo contexto.

Pero a pesar de eso y aun en esos casos, siempre queda una zona inaccesible. La mayoría de las obras se maneja en las zonas borrosas que se crean entre todas estas categorías, y es allí donde las resonancias reales que originalmente trató de lograr la obra se pierden, más o menos, para el que la mira. Aun cuando una situación política parece reproducirse a medio siglo de distancia, las percepciones generacionales y las estrategias ya no pueden ser las mismas y tienen que ser reinventadas en lugar de copiadas. Lo mismo sucede en arte, donde la respuesta artística está condicionada no solamente por una situación objetiva sino por cómo esa situación es percibida y contextualizada. La simpatía del observador puede viajar a través del tiempo, pero va montada en la proyección del simpatizante. Es en ese momento cuando es importante diferenciar entre la presencia literal y la metáfora aplicada como palanca. En nuestras culturas occidentales el arte es un mecanismo de subversión (subvierte las convenciones y los estereotipos que lubrican el funcionamiento social cotidiano que tiende a evitar las percepciones frescas y el acto de maravillarse). La lectura limitada a la presencia literal, la lectura creada por la mirada arqueológica, tiende a eliminar la posibilidad de la metáfora subversiva.

Hasta cierto punto todos hemos interiorizado la tradición hegemónica de ver el objeto de arte como un recipiente cerrado en lugar de entender que funciona como un sonido diseñado para repicar dentro de una caja de resonancia muy específica. Si se cambia esa caja (en este caso el contexto cultural), también cambia el sonido.

Pero el tema va mucho más allá y alcanza la definición misma de quién es el artista y cual es su rol. Los problemas de la mirada arqueológica no se limitan solamente a la simplificación formal o a la lectura temática superficial. En todo esto también influye la imposibilidad de entender exactamente la definición variada del profesionalismo artístico que impera en distintas culturas y economías. Así, por ejemplo, desde el punto de vista de los centros culturales dominantes, un “artista de domingo” es alguien que cumple con dos empleos durante la semana para poder sobrevivir cotidianamente y que usa el poco tiempo restante para producir arte.

Ser un artista de domingo constituye una situación sintomática de varios aspectos interesantes. Uno de éstos es precisamente la ideología que representa el concepto mismo. De acuerdo a esta ideología, el artista es un productor de objetos mercantiles, y si no dedica la mayoría de su tiempo vital a esa producción pierde el derecho de ser considerado como un productor profesional. El uso de un tiempo parcial lo convierte en un amateur superficial y su actividad pasa a ser solamente un hobby o pasatiempo. Sin embargo, en sociedades no afluentes, el artista que solamente produce trabajo en sus horas robadas, es percibido como artista y no como un usurpador del nombre. Allí “artista” y “artista de domingo” son sinónimos, y la única condición con la que se debe cumplir es mantener periódicamente la visibilidad. Mientras que en los centros culturales un artista que no expone regularmente desaparece del mercado (lo mismo que sucede con una compañía comercial en quiebra), en estas sociedades hay suficiente confianza tanto en la actividad como en la persona como para mantener la reputación. Esta confianza representa otro tipo de ideología: una en donde el artista es miembro de la sociedad y no necesariamente del mercado. Como tal, es un contribuyente al proceso cultural colectivo y su importancia va mucho más allá del intercambio comercial. Con este tema también se conecta la relación que hay entre el tema del trabajo y la

cantidad de obras pertinentes a este tema. En la definición profesional de los centros, en donde la relación con el mercado es fundamental, el problema de la imposición de la obra en la mente del público es tan importante como la obra misma. Por lo tanto, una exposición se tiende a organizar en tal forma que las obras presentan un todo coherente. Las obras, preferentemente, se organizan como una serie, o como un “tema y variaciones”. Esto permite (y pretende) fijar la imagen en el público, hacerla memorable. En culturas sin un mercado artístico de importancia, y en una situación en donde la competencia entre artistas es muy reducida, esta insistencia parece un desperdicio de tiempo. El uso y percepción diversos del “tiempo comercial” o tiempo necesario para imponer una imagen, también afecta la definición precisa de “fórmula artística” o cuándo se considera que un artista se está repitiendo. Esto puede explicar la presencia mayor de trayectorias eclécticas en los artistas de las culturas periféricas capitalistas. ² El mismo tiempo aquí puede ser utilizado en otras investigaciones y, como resultado, la obra de los artistas en la periferia cambia de rumbo con mayor frecuencia que en los centros.

Esta diferencia cambia tanto el tipo de lectura como también el potencial histórico de la obra. Obras que frecuentemente precedieron a lo que se considera descubrimientos e invenciones estéticas propias de los centros culturales, no quedan registradas en la historia. Esto es así no solamente porque carecieron de la fuerza de imposición necesaria o porque los que escriben la historia hegemónica sufren de etnocentrismo, sino también porque los artistas no se repitieron lo suficiente como para lograr un registro documental apropiado.

Desde un punto de vista cultural general, la definición precisa de qué es lo que constituye un artista no parece demasiado importante (productor sistemático, chamán, artesano, o vecino). Lo que importa más es el impacto de su producción, y en última instancia, el impacto sobre quien escribe la historia.

Todo esto forma parte de los sobreentendidos que se escapan de la mirada arqueológica. Es por eso que la metáfora del dialecto es importante, aun si en el campo del “arte culto” ese dialecto no llega a ser realmente un idioma colectivo. En la medida que el artista se identifica y es identificado de acuerdo a ciertas denominaciones (como la nacionalidad, que es un ejemplo de identidad poderoso) son estas denominaciones las que definen el público al que el artista se dirige. Son las condiciones que afectan a las preguntas de “¿A quien le hablo?”, “¿A quien le vendo?” o la combinación de ambas. Pero hay que considerar también que cuando el artista se identificaba fuertemente con su país de origen en términos de raíces, tradiciones, pasaporte, o demás conceptos adheridos a la construcción chauvinista de nación-estado, el público real era solamente un fragmento de la población que habitaba esas ideas. Los sobreentendidos y las convenciones en las que se basa la obra de arte, ya sean como plataforma de afirmación o como meta de un desafío, pertenecen a un segmento de población mucho más reducido que el que abarcan las fronteras geográficas. Es un segmento que en gran parte está condicionado por definiciones de clase social. Los conceptos operantes en arte tal cual se utilizaron durante el modernismo y son utilizados hoy en día, pertenecen fundamentalmente a la clase media. Como tal, también es un sector que traspasa las fronteras, ya que muchas veces hay más cosas en común entre las clases medias de distintos países que entre las distintas clases sociales dentro de un mismo país. Así, las aperturas a las manifestaciones “populares” frecuentemente son nada más que intentos de apropiación por parte de la clase media afluente. Es una movida del centro nacional para abarcar, con ciertas condiciones, la periferia nacional entendida como algo homogéneo. Este proceso

es más intenso en las naciones de la periferia, donde la *intelligentsia* se superpone socialmente con lo que en las décadas de los sesenta y setenta se conocía como las “clases compradoras” (*comprador class*).³ Si bien el término fue creado como un eufemismo para el “gobierno indirecto” del colonialismo británico, el apelativo es interesante porque aunque realmente quería significar (en un mal uso de la palabra en español) las clases compradas, también apuntaba al valor adquisitivo de esa clase. En esta movida de las clases afluentes se introduce una mirada arqueológica más, otra piel de cebolla que vela y complica las lecturas.

Si el arte fuera un campo abstracto y cerrado como las matemáticas, sería un campo de propiedad colectiva sin atribuciones localistas o chauvinistas y todo el mundo efectivamente contribuiría a un fondo común. Pero el arte no funciona así. Siendo comunicación, siempre incorpora sobreentendidos locales y comunitarios. Tiene una función de solidificar identidades y pertenencias culturales al mismo tiempo que expandir y enriquecerlas. Las matemáticas codifican ideas que tratan de ser axiomáticas y no permiten los dialectos. El arte pocas veces trata de ser axiomático y menos veces lo logra. El arte generalmente tiende al dialecto. El dialecto puede ser localista, incluso folclórico, o hegemónico con pretensiones globalizantes. Pero aun si hegemónico, sigue cayendo en el dialecto, siempre es provinciano. El imperialismo es provincianismo con mucho poder.

Parecería que una de las condiciones para el pasaje de manifestaciones regionales a la categoría de “arte internacional” es que el regionalismo provinciano tiene que ser hegemónico para poder internacionalizarse. Cuando el regionalismo es periférico, tiene que des-regionalizarse a través de filtros hegemónicos (como en las décadas pasadas lo fue el “multiculturalismo”) y resignarse a la pérdida de los sobreentendidos. Recién entonces puede ser incorporado dentro del regionalismo hegemónico. Recién entonces puede participar, dosificada y controladamente, en el proceso de internacionalización. Pero la integración nunca es completa ni tampoco es acrítica. Se aceptan solamente aquellos elementos formales que se consideran útiles para la revitalización del arte hegemónico, sin tomar en cuenta la integridad operante en el contexto original. Es un proceso que se podría definir como la contra-cara hegemónica del sincretismo. El sincretismo es justamente una técnica para pasar desapercibido frente a la inspección de la mirada arqueológica y poder resistir. Mientras que con ello el sincretismo da nuevos significados a las imágenes apropiadas, aquí los significados son eliminados para lograr una adaptación más completa.

Consciente o inconscientemente, el artista no hegemónico hoy vive enfrentado a la mirada arqueológica y su obra responde a ella. Sería preferible tomar conciencia del problema y actuar de acuerdo a una posición. Por lo menos entonces podremos discernir con más facilidad qué papel juega el mimetismo en nuestra obra, cuál es nuestra relación con la mirada arqueológica y hasta qué punto nuestra obra es producto de estrategia o de contaminación, y cómo nos ubicamos frente al centro en dirección vertical, y frente al no-centro en dirección horizontal.

- Elso murió prematuramente de leucemia, y en círculos santeros se especuló que esto fue una consecuencia de como preparó sus obras.
- Mi diferenciación entre culturas periféricas capitalistas y no capitalistas trata de respetar a la diferencia entre las culturas no competitivas interesadas en mantener una tradición estática (como es el caso de una cultura tribal) y las culturas donde se estimula la individualidad y la competencia.
- El término fue aplicado para el colonialismo inglés en África y Asia. La respuesta para el equivalente neo-colonialista y producto de la Conferencia de Bandung en 1955, en América Latina fue lo que se llamó “desarrollismo”.

Begirada arkeologikoa Luis Camnitzer

Forma artelana biltzen duen hori dela eta, hortaz, behatzaileari artelanarekin lehen harremana izatea ahalbidetzen dion hori dela esatea ageri-agerikoa da eta esan beharrik ez dagoela pentsatzen da askotan. Halere, horrek, duen azaleko izaera inplizitu nahiz literalarekin batera, artelanekin izaten dugun erlazioa bera eta XX. mendeko arte-teoria gehienak baldintzatu ditu. Pertsonak lehen begiratuan sortzen diguten inpresioaren arabera epaitzeko eta bat-bateko aurreiritzi horiek gure ondorengo jokamolde guztietan erabiltzeko jarrerarekin bat dator harreman mota hori —hortxe sartzen da arrazismoa ere—. Artearen alorrean arrazismo estetikoez mintza gintezke (anti-errealismoaz eta anti-abstrakzionismoaz, esaterako), begirada iheskorraren ondorioz berehalako bazterketa eragiten duen azaleko epaiketaz, alegia.

Lehen harreman horren arabera erabakitzen du begira dagoenak begira jarraitzea ala aurrera egitea. Horixe da lehen urratsa. Lana “biltzeko” modu zehatz bat eragin zuten beharrei buruzko informaziorik ez badugu —bai estutasunagatik bai ez-jakintasunagatik— azal bati (edo makillaje bati) begira geldituko ginateke, besterik gabe, azaleko interpretazioa eginez bakarrik, hala erabaki dugulako, utzikeriagatik nahiz ez-jakintasunagatik zeharkaezina bihurtzen den horma zeharkatu gabe. Bi urteko umeak opari bat jasotzean egingo lukeen interpretazio berdina da hori, bere interpretazio onberenean. Umea kartoizko kaxarekin jolasten hasten da, gurasoek kaxa irekiarazten dioten arte, barruan zer dagoen ikusi eta gurasoek benetako jostailutzat, benetako oparitzat dutena eskertu dezan.

Ezin dut esan halako bekatuen errugabea naizenik. Ez dut uste berrehunen bat lanez osatutako erakusketa (on) baten aurrean, ordu eta erdi baino gehiago emango nukeenik erakusketa hori ikusten. Lan bakoitzeko 27 segundoko batez bestekoa uzten digu horrek, non eta behar baino denbora gehiago eskatzen duen bideorik ez dagoen tartean. Lan batzuek segundo gehiago eskatuko dizkidate, eta beste batzuk baztertu egingo ditut lehen begiratuan. Ez nabil, beraz, bi urteko umearengandik oso urruti. Dena den, badago alderik hemen, izan ere, artista naizen aldetik, Superman-ek zuenaren antzeko begirada erradiografikoa erabiltzen dut, lanak biltzen dituen “oparitarako paper” moduko hori (lanen osaera, akabera eta artistaren esku ona) zeharkatzeko, eta, gainera, artistek badakite ikusleak ipurtarin samarrak izaten direla eta haiek limurtzeko kode zehatzak erabiltzen dituzte, ondorioz. Halere, esango nuke gauzei umeen begiradaz begiratzen diegula den-denok (aditu izan ala ez).

Horrenbestez, artelanei egiten diegun azaleko hurbilketa, hitzaren esanahi literalena hartuta, gertakari bat da eta hainbat ondorio ditu. Ez da, aurreko kasuetan bezala, lanarekin berarekin eratzen den komunikazio osagabearen edo etendako komunikazioaren adibidera mugatzen soilik. Batetik, darabilen hizkera kudeatzera behartzen du artista, lanak begiratzeko dagoen denbora urriaz jabetuta. Baina, horrez gain, beste ondorio batzuk ere badauzka, artea kulturen arteko komunikazio-tresnatzat erabiltzen denean. Arteak kulturen arteko mugak zeharkatzen dituenean norabide askotan doan fluxu baten modura ibili daiteke, eta hori ona da kulturarako, edo infiltrazio baten antzera jardun dezake, fluxu hori norabide bakarrekoa bada. Horixe da trukearen eta kolonizazioaren arteko aldea, hain zuzen ere. Artelanaren interpretazioak edo interpretaziorik ezak hortxe uzten dio ekintza onbera izateari, eta komunikazioa desbideratzen du, interes jakin batzuei erantzuteko. Kolonizazio-prozesuak boterea duen zonak baldintzatutako proiektzioa izango duen interpretazioa sortzen du eta artistak proiektzio hori aurkezteko moduarekin bat etortzera behartzen saiatzen da. Artearen begirada arkeologikoa deitu nahi nukeena

sortzen da horrela. Bilgarriaren aurrean jarrita, zenbat ondorioztatzen duen eta zenbat proiektatzen duen zehazki jakin gabe, egiazkotzat hartuko dituen ondorio orokorrak ateratzen dituen begirada da hori. Ondorio horiek iturrietara eramango ditu gero, beren diskurtsoa egokitu dezaten.

Begirada horrek bultzatzen dituen dinamiketako bat hauxe da: artea balio absolutuen hizkuntza unibertsala delako sinesmena. Sinesmen horrek halako kutsu paternalista dauka. Unibertsaltasunak finkatuko lituzkeenak baino askoz eduki eta ebokazio partikularragoak daudela eta artelanak zentzua eta eragina izatekotan haiek ezinbestekoak direla ahazten du ikuspegi horrek. Edukiak saihestu eta ebokazioa zapuztu nahi direnean ere, biak ere hortxe jarraitzen dute esku hartzen saiatzen. Testurik ez dagoenean, beti dago hor azpitemsturen bat, eta gero beste azpitemstu bat haren azpian, eta horrela hurrenez hurren.

Azpitemstu horien presentzia aktiboak gainulertuek mugatzen duten testuinguru batean ainguratzen dute artelana. Artelanaren bidez komunikatzen denak (artista izan ala ez) zehaztu duen publikoari eskuragarri zaizkion gainulertuak dira horiek. Eta, horrela, hizkuntzarik unibertsalenean ere dialektotan banatuta bukatzen dute beti. Elementu horiei muzin egiteak testuinguruaren aldaketak egiteko aukera ematen du, lanaren itxuraldaketa edo distortsioari jaramonik egin gabe, eta hala itxuraz koherenteak diren arren jatorritik eta beren eragin osotik bereizita dauden interpretazioak agertzen zaizkigu. Interpretazio osagabeak inposatzen dira eta horixe da nik hemen begirada arkeologikoa deritzodanaren ondorioa: nolabaiteko bitartekari baldarra dagoela, faltsua ere badena batzuetan.

Artelanak adierazitako arazoak kolektiboak direnean eta artelana jatorrizkoa ez den kolektibo batek jasotzen duenean sartzen da begirada arkeologikoa. Kasurik onenean ere, begirada arkeologiko hori berez zegoen asmoa zein zen argitzen saiatzen da, formaren gaineko interpretazioaren bidez. Baina begirada hori arkeologikoa da, eta ez deskodetze-prozesu bat (artea arte hori sortu duen kulturaren barruan interpretatzen denean gertatu ohi den bezala). Bi arrazoirengatik gertatzen da hori: lehenik eta behin, interpretazioa kutsatuta dagoelako irakurlearen proiektzio eta interesen ondorioz; bigarrenik, kulturen arteko bidaia gainditzen ez duten gainulertuak daudelako.

Irudi luke kultura global uniforme baterantz joateko bultzada arazo horiexek konpontzen saiatzen dela. Denok kultura berean bizi baldin bagara, elkar-ulertzea guztiz lubrikatuta gelditzen da, proiektzioek edo gaizkiulertuek eragindako oztoporik gabe. Begirada arkeologikoa ezabatu, gainulertuak partekatu eta deskodetze purura pasako ginateke. Aldarrikatzen den balio absolutuko arte unibertsal hori lortuko genuke orduan.

Paradoxikoki, ordea, nazioarteko maila duen arte baterantzko bultzadak ez du nahi den “kolektibo handi” hori osatzen. Kolektibitate txikiak suntsitzea da lortzen duen bakarra.

Ukaezina da arte unibertsalak muga kultural eta geografikoetatik askatuko lukeela artea. Dena den, kontuan hartu behar dugu gure kultura kapitalista eta lehiakorretan, artea, funtsean, adierazpen indibidualista baten emaitza deneko aurre-suposizio ideologikoa dagoela. Adierazpen horien metaketaren batez besteko estatistika da konfigurazio kulturala. Horregatik, artearekin bat etorritz lortu nahi den komunitate global hori gizabanakoen metaketa baino ez da. Estatistiketan kolektibitate boteretsuak lehenesten direnez, definizio honetan etnozentrismoa eta distortsio ideologikoa dauzkagu, hasieratik bertatik. Mundua komunitate erako egitura bat izan beharrean, badirudi indibidualitatean oinarritutako gizartea izatera bideratuz doala pixkana-pixkana. Hala eta guztiz ere, mundu polikultural batean bizi gara oraindik, eta indibiduala eta kolektiboa denaren eta bien arteko mugen gaineko ikuspegi desberdinak dauzkagu. AEB Kanadarekin edo mendebaldeko Europarekin alderatuta ere —ekonomikoki eta kulturalki AEBengandik

gertuen dauden bi zonak diren aldetik— ez ginateke profil bateratu batera iritsiko. Eta arazo hori larriki areagotzen da herrialde garatu gabeak eta garatuak alderatzen baditugu, eta zer esanik ez “artearen” definizio operatibotik baztertuta dauden tribu-gizarteak kontuan hartuz gero.

Indibidualitateak metatuz osatutako gizarte global bati buruzko ikuspegi horretan diharduen ideologia XIX. mendeko indibidualismo kapitalista liberalaren luzapena besterik ez da, berez. Garai hartan bohemiaz eta erromantizismoz mozorrotzen zen definizio hori eta, gaur egun, kontrolik gabeko enpresa librearen zenbait ezaugarri ditu. Benetako adierazpen indibidualaz hitz egitea galarazten digu horrek askotan, edo pixka bat gorago joaz, ezagutza ikertzea eta zabaltzea ere eragozten digu (horixe izan arren, azken batean, artearen benetako egitekoa). Aldiz, ikuskizuntzarraren noziora jo behar dugu eta horretara mugatu. Bizitasun handiko estimuluen bilaketarekin uztartutako formalismoaren emaitza da ikuskizuntzar hori, hizkera kuratorialean “formatu handiko ideia txikiak” izendatu genezakeenez osatuta dagoena. Berez trinkotasunari eta konplexutasunari dagokien lekua betetzen du konbinazio horrek, eta bere emaitzak ez du ezer ikustekorik ez adierazpenarekin, ez ezagutza kolektiborako ekarpenekin ere. Dena den, testuinguruaren gaineko eztabaidara itzuliz, testuinguru horrek eragina du eduki eta ebokazioetan, eta haiek, berriz, lokalismo ezin zurrunagoak islatzen dituzte, ezinbestean. Duela urtetxo batzuk, Hego Amerikako artista batek Ipar Amerikako galerista bati xehetasun guztiekin azaldu zion bere koadroetan ama-esnea nola erabiltzen zuten. Galeristak arretaz entzun zion eta handik pixka batera bota zuen: “Inoiz bururatu al zaizu pintura akriliko zuria erabiltzea?”. Santeriako erritoak jarraitzen zituen Juan Francisco Elso Padilla kubatar artistak, berriz, bere eskulturen barrenak bere odolarekin “prestatu” ohi zituen. Bere lagun santeroek halakorik ez egiteko esaten zioten arren egiten zuten hori, haien arabera gauza batzuk ez baitira egin behar, ondo-ondo menderatzen ez badira. Baina haietako inork ez zuen proposatu pintura akriliko gorria erabiltzerik. Gizartea indibidualitateen metaketa deneko kontzeptua gero eta gehiago hedatzen ari da eta komunitatearen loturak higatzen ari da, inondik ere. Horrekin ez da lortzen mundua ulermenaren bilaketa komun batean bateratzerik. Elkarrizketa adeitsuz mozorrotutako eguneroko ulertezintasuna eta kontsumoaren bidezko loturak dira gelditzen diren gauza bakarrak. Artean zer egin daitekeen eta zer ez erabakitzen duen hizkuntza pobretu eta eskematiko batera iristen gara horrela. Horren ondorioz, berehalako eraginari, esaldi bakar batean dena argitzen duen mezuari eta baliabide teknikorik burutsuena erabiltzeari ematen zaie lehenetsuna. Eta hori ez da ideologia jakin batekin zerikusia duen arazoa, hots, atzerakoiak eta aurrerakoiak bereizten dituen arazoa. Gizartea sustatu eta eraldatu nahi dutenen eta aldaketarik gabe jarraitzea nahi dutenen nahiz irabazi asmoz jarduten dutenen artean aurkitzen dugu simplekeria hori. Ez da izan azpian datzan asmoa estutuz eta eskematizatuz joan dena, erabilgarri dagoen hizkuntza (eta kultura) eta haren espetze gisa diharduen zerumuga baizik.

Dialektoak gordetzea eta babestea erresistentzia-ekintza bihurtzen da orduan. Dialektoak ez du ezinbestean isolamenduaren ikur izan behar, komunitate-mailako komunikazio-lotura ere azpimarratu dezake, berehalako egoera ukigarriei erantzunez. Egia da dialektoak sortzen dituen prozesua ama-hizkuntzaren deformazioa ere badela. Baina, eta hau garrantzitsuagoa da, ama-hizkuntzaren esparruaren baitan diharduten azpitaldeen ohitura eta beharrek hizkuntzan duten isla eta talde guztiek botere-egituretatik kanpoko beren eguneroko jardunean garatzen duten autonomia kulturala definitzen duten alderdietako bat ere badira dialektoak. Horregatik egon izan dira historian zehar hizkuntza debekatuak eta derrigorrezkoak, eta horregatik gertatzen da

kultura bat txikitzen eta desagerrarazten denean hizkuntzak ere desagertzea, hizkuntza horiek gordetzen zuten ezagutza guztiarekin batera. Batzuetan dialektoa hizkuntza bereizia ere bihurtu daiteke azkenerako, bere ama-hizkuntza izan zen harekin komunikatzeko ahalmena izaten jarraitu arren. AEBetan harrotasunez esaten dute oraindik ingelesez hitz egiten dutela. European, berriz, AEBetako ingelesetik itzulitako lanen itzulpenetan “amerikar ingelesetik itzulia” oharra jarri ohi dute. Interesgarria da bereizketa hori, hizkuntzaren nolabaiteko bereganatzea desmitifikatzen duelako, batetik, baina, bestetik, Iparraren amets inperiala errespetatzen da, “amerikar” hitzaren adiera kontinentalera erabiltzen baita. Dialektoak sortzeko (eta desagerrarazteko) prozesua artean ere gertatzen da, nolabait. Jatorrizko dialektoaz haraindi doazen zentzu ulertu batzuk daude eta begirada arkeologikoa argitzeko gai ez den gainulertuak daude, bestalde. Hortxe sortu genezake, beharbada, artisten sailkapen berria, arazo horiei erantzunez. Tokian tokiko gainulertuak minimizatzen saiatzen diren artistak dauzkagu, tokian tokiko horretatik haratago jo eta begirada arkeologikoa begirada objektibo bihurtzeko asmoz. Talde horretan horixe lortzen dutenak eta lortu uste dutenak dauzkagu: azenturik gabe hitz egiten bukatzen dutenak eta azentu nabarmena duten arren horretaz konturatzen ez direnak, alegia. Ingeles ezin hobea hitz egin arren azentu alemana baztertu ezin zuen Henry Kissingerren adibideak ederki erakusten digu hegemoniak bere “bertakoak” nola lehenesten dituen. Bertako hegemonikotzat hartuak izatea lortzen dutenen artean ere bi multzo dauzkagu: hori guztia balio-eskala hegemonikora egokitzeko besterik egiten ez dutenak, batetik, eta balio orokorreko arazoak jorratzen dituztenak, bestetik. Azken horientzat dialekto arrasto txikiena ere komunikazio perfekturako oztopoa da. Bestalde, komunitateko loturak sendotzen eta gainulertuak lantzen diharduten artistak daude. Haientzat komunikatzeko modu horren funtsezko osagaia da dialektoa. Eta hementxe sartzen da nortasunaren gaia, dramatismo handiz sartu ere. Komunitatea elikatzen eta egituratzen duten loturak sendotzearen dialektoa lantzen eta hobetzen duten artistak dauzkagu hemen. Nortasun kolektiboak moldatzen laguntzen dute horrela. Nortasunaren alderdi dagoeneko ezagunak hartu eta alderdi horiek zentro hegemonikoetan dagoen eskari multikulturaleko kuotak betetzeko erabiltzen dituzten artistak daude, bestalde. Nolabaiteko oreka ekologiko hauskorra dago honetan guztian, eta oreka horretan boterearen gehiegikeria eta okerreko erabilera guztiek goitik behera botatzen dute komunitatearen eraikin kulturala, beste kultura artifisial batekin ordezkatur. Botere hegemonikoaren eta aipatu dugun ordezkapen-prozesuaren indarraren sintometako bat hauxe dugu: arteari buruzko eztabaida asko eta asko, hegemoniarekiko erresistentziari buruzko eztabaida bera ere bai, noski, zentro kulturalen inguruan egiten direla. Kultura ez-hegemonikoen arteko erlazio horizontala bigarren mailan geratzen da horrela. Funtsean, alderdi hauek guztiek lotura estua dute botere-banaketak jarduten duen moduarekin eta, hori dela eta, askotan lotura sendoagoa dago kultura-adierazpenari dagokionez itxuraz elkarrengandik urruti egon arren botere-maila bera duten edo ez duten zonen artean, boterea dutenen eta ez dutenen artean dagoena baino. Utzikeria larria dago, beraz, elkarrekin hizkuntzaren bidez komunikatu ez arren gainulertu batzuk partekatzen dituztelako kultura periferikoek. Eta bestetik hizkuntza bera darabilten kulturek ulertzen ez dituzten gainulertuak ere badauzkate. Okupazio, esplotazio eta menderakuntzek eragindako oinazeak gertutasun geografikoak edo hizkuntza komunak sortzen dituenak baino senide-lotura estuagoak eratzen ditu askotan. Artea arazoei erantzuteko, arazoak konpontzeko eta proposatutako soluzioei forma emateko metodologia dela onartzen badugu, arazoak bizitzeko izandako batasuna da oihartzun-kutxa sortzen duena, eta ez

erabilitako baliabide formalen arteko antza. Kutxa horretan berbertako gainulertu batzuek —testuinguru jakin batetik kanpo guztiz ulertzen ez badira ere— beste testuinguru bat sortzeko palanka gisa jardun dezaketen metaforak dakartzate gogora, oraindik ere. Baina hala eta guztiz ere, eta kasu horietan ere, beti gelditzen da zeharkatu ezinezko zona bat. Artelan gehienak aipatu ditugun kategoria edo maila guztietan sortzen diren zona lauso batzuetan mugitzen dira, eta artelanak hasieran lortu nahi zuen benetako oihartzuna hortxe galtzen da, begira dagoenarentzat. Egoera politikoa mende Erdiko aldearekin errepikatzen dela dirudien arren, belaunaldiek gauzak ulertzeko duten modua eta estrategiak ezin dira orduko berberak izan, eta berrasmatu egin behar dira, kopia behar. Gauza bera gertatzen da artean, esparru horretan egoera objektiboak ez ezik egoera hautemateko eta kontestualizatzeko moduak ere baldintzatzen baitu erantzun artistikoa. Behatzailearen adeitasuna denboran zehar bidaiatu daiteke, baina jarraitzailearen proiektzioaren gainean joango da ezinbestean. Orduantxe da garrantzitsua presentzia literala eta palanka gisa erabilitako metafora ondo bereizten jakitea. Gure mendebaldeko kulturetan, iraultzarako tresna da artea (gizartearen eguneroko funtzionamendua lubrikatzen duten konbentzio eta estereotipoak iraultzen ditu, hautemate freskoak eta liluratzeko ekintza saihesten saiatzen baita eguneroko jardun hori). Presentzia literalera mugatutako interpretazioak, begirada arkeologikoak sortutako interpretazioak, metafora iraultzailea egoteko aukera ezabatu ohi du. Artelanak ontzi itxiztat hartzeko tradizio hegemonikoa denok daukagu barneratuta, hein batean, eta, hala, ez dugu ulertzen artelan horiek oihartzun-kaxa zehatz eta jakin baten barruan jotzeko diseinatutako soinu baten modura funtzionatzen dutela. Kaxa hori aldatzen badugu (kultur kontestua kasu honetan), soinua ere aldatu egiten da. Gai hau askoz haratago doa, ordea, eta artista nor den eta haren zeregina zein den definitzeraino ere iristen da. Begirada arkeologikoaren arazoak ez dira sinplifikazio formalera eta azaleko interpretazio tematikora mugatzen. Zenbait kultura eta ekonomiatan nagusi den profesionalismo artistikoaren era askotako definizioa zehazki ulertzeko ezintasunak ere eragina dauka honetan guztian. Hala, aurrera egin ahal izateko astean zehar bi lanbide dituen eta, hortaz, artea sortzeko asti askorik ez duena “igandetako artistatzat” jotzen da zentro kultural nagusietan. Igandetako artista izateak egoera sintomatikoa dakar, eta egoera horrek zenbait alderdi interesgarri ditu, kontzeptua bera irudikatzen duen ideologia izanik, hain zuzen, alderdi horietako bat. Ideologia horri jarraiki, objektu merkantilen sortzailea da artista, eta bere bizitzako denbora gehiena lan horretara eman ezean, sortzaile profesionaltzat hartua izateko eskubidea galtzen du. Arteari bere denboraren zati bat bakarrik emateak azaleko amateurra bihurtzen du artista hura, eta haren jarduera zaletasun edo denbora-pasa soila bihurtzen da. Hala eta guztiz ere, gizarte ez-aberatsetan artistatzat hartzen dira artelanak beren denbora librean baino sortzen ez dituzten pertsonak, eta ez izen horren lapurtzat. Gizarte horietan sinonimoak dira “artista” eta “igandetako artista”, eta aldiro-aldiro beren lanak jendaurrera ateratzea da artistok bete beharreko baldintza bakarra. Zentro kulturaletan, bere lanak erakusketetan maiz erakusten ez dituen artista merkatutik kanpo gelditzen da (porrot egiten duten enpresa komertzialak bezalaxe); beste gizarte apalagoetan, aldiz, behar beste konfiantza dago bai artistaren jardueran bai harengan berarengan, hark bere ospeari eutsi ahal izan diezaion. Konfiantza horrek ideologia jakin bat islatzen du: artista gizarteko kide deneko ideologia, eta ez merkatuko kide, ezinbestean. Gizarteko kide den aldetik, kultur prozesu kolektiboan parte hartzen du eta haren garrantzia truke komertzial hutsetik askoz haratago doa.

Lanaren gaiaren eta gai horri dagozkion artelan kopuruaren arteko erlazioak ere badu zerikusirik honekin guztiarekin. Zentroen definizio profesionalean merkatuarekiko erlazioak berebiziko garrantzia izaten du eta hor, artelana jendearen gogoan sartzeak lanak berak adinako garrantzia izaten du. Horrenbestez, erakusketak antolatzeko garaian aurkeztutako lanek osotasun koherentea izateko ahalegina egiten da. Lan horiek serie moduan antolatzen dira, ahal dela, edo “gaia eta gai horren aldaerak” bezala, bestela. Irudia jendearen gogoan sartu eta oroitua izateko aukera ematen du horrek, eta horixe da lortu nahi dena. Arte-merkatu garrantzitsurik gabeko kulturetan, eta artisten arteko lehia oso apala den kasuetan, denbora alferrik galtzea izaten da horretan saiatzea. “Denbora komertziala” (edo irudi bat inposatzeko behar den denbora) erabiltzeko eta ulertzeko modu desberdinek eragina dute “formula artisitikoaren” definizio zehatzean ere, edo artista bat bere lana errepikatzen ari dela erabakitzeko garaian. Horregatik gertatzen da kultura periferiko kapitalistetako artisten artean gehiago izatea ibilbide eklektikoa dutenak. Denbora bestelako ikerketetarako erabili daiteke kultura horietan eta, horren ondorioz, periferiako artisten lanak maizago aldatzen du norabidea zentroko artistenak baino. Batzuen eta besteen arteko aldearen ondorioz desberdina izaten da interpretazio mota eta lanen potentzial historikoa bera ere. Zentro kulturalen berezko aurkikuntza eta asmakuntza estetikotzat jo izan direnen aurretik sortutako lanak ez dira historiarako gordetzen askotan. Inposatzeko behar besteko indarririk izan ez zutelako edo historia hegemonikoa idazten dutenak etnozentrismoak jota daudelako gertatzen da hori, baina ez horregatik bakarrik, baizik eta artista haiek erregistro dokumental egokia eskuratzeko adina errepikatu ez zirelako ere.

Kulturaren ikuspegi orokorretik begiratuta, artista bat zer den (sortzaile sistematikoa, xamana, artisaua nahiz bizilaguna) inguruko definizio zehatzak ez du garrantzi handirik. Haren lanak duen eragina da garrantzia duena, historia idazten duenarengan duen eragina, azken batean.

Begirada arkeologikotik kanpo gelditzen diren gainulertuen parte da orain arte esan dugun guztia. Horregatik da garrantzitsua dialektoaren metafora, nahiz eta “arte jantziaren” esparruan dialekto hori berez hizkuntza kolektiboa izatera iritsi ez. Artista izendapen batzuen arabera (nazionalitatea adibidez, nortasunaren adibide indartsua baita hori) identifikatzen den eta identifikatzen duten heinean, izendapen horiek artistak jomugan duen publikoa ere definitzen dute. “Nori mintzo natzaio?” eta “Nori saltzen diot?” galderekin nahiz bien arteko konbinazioarekin zerikusia dute baldintza horiek. Dena den, artistak haien herrialdearekin gogorki identifikatzen zirenean ere (sustraiak, tradizioa, pasaportea nahiz nazio-estatuaren sorkuntza chauvinistari atxikitako gainerako kontzeptuak oinarritzat hartuta), ideia haietan bizi zirenen arteko gutxi-gutxi batzuk baino ez ziren artista haien benetako publikoa. Artelanen oinarrian dauden konbentzio eta gainulertuak —berrespen-plataformatzat nahiz erronka baten xedetzat hartu— muga geografikoek hartzen dutena baino biztanleriako multzo askoz txikiago bati dagozkie. Gizarte-klasearen definizioak neurri handi batean baldintzatutako multzoa izaten da hori. Artean erabiltzen diren kontzeptuak, modernismoan erabili ziren moduan eta gaur egun erabiltzen diren moduan, klase ertainaren kontzeptuak dira funtsean. Halatan, mugak zeharkatzen dituen sektorea da hori, askotan lotura handiagoa egoten baita herrialde desberdinetako klase ertainen artean herrialde bereko klase desberdinen artean baino. “Herri”-adierazpenekiko irekitasuna klase ertain aberatsak adierazpen horiek bereganatzeko egiten dituen ahaleginak baino ez dira izaten maiz. Zentro nazionala mugitzen da halakoetan, gauza homogeneousat ulertutako periferia nazionala ere besarkatzeko, baldintza zehatz batzuen barruan. Prozesu hori periferiako herrialdeetan

biziagoa izaten da, 1960ko eta 1970eko hamarkadetan “klase erosleak” (comprador class) izenez ezagutzen zenarekin gainjartzen baita hango intelligentsia. Termino hori britainiar kolonialismoaren “zeharkako gobernu” izendatzeko eufemismo gisa sortu zen, baina, halere, izendapen interesgarria da, berez klase erosia adierazi nahi bazuen ere, klase haren eroste-ahalmenari buruz ere mintzo zaigulako terminoa. Klase aberatsen kontu honetan beste begirada arkeologiko bat gehiago sartzen zaigu, interpretazioak nahasi eta zailtzen dituen beste tipula-geruza baten moduan. Artea esparru abstraktu eta itxia izango balitz, matematikak bezala, jabetza kolektiboko esparrua izango litzateke, eta inork ez luke beretzat aldarrikatuko (joera lokalista edo chauvinisten bidez), eta funts komun bat sortzen lagunduko luke jende guztiak. Arteak ez du horrela jarduten, ordea. Komunikazioa izanik, beti dauzka gainulertu lokal eta komunitario batzuk, eta nortasun eta kidego kulturalak sendotzeko betebeharra dauka, nortasun eta kide horiek hedatu eta aberastearekin batera. Axiomatikoak izatea nahi dugun ideiak kodetzeko erabiltzen dira matematikak, baina dialektoek ez dute lekurik esparru horretan. Artea gutxitan saiatzen da axiomatikoa izaten eta are gutxiagoetan lortzen du. Arteak dialektorako joera izaten du normalean. Dialektoa lokalista eta are folklorikoa ere izan daiteke, edota asmo globalizatzailerako arte hegemonikoa. Baina hegemonikoa izan arren, ez du dialektorako joera galtzen, eta probintzianoa izaten da beti. Izan ere, inperialismoa botere askoz hornitutako probintziakeria besterik ez da. Erregio-mailako adierazpenak “nazioarteko arte” mailara iristeko, erregionalismo probintzianoak hegemonikoa izan beharra dauka, nazioartera zabaldu ahal izateko. Erregionalismo hori periferikoa bada, desregionalizatu egin behar du iragazki hegemonikoen bidez (aurreko hamarkadetan “kulturaniztasunarekin” gertatu zen bezala), eta gainulertuak galdu behar dituela onartu beharko du ezinbestean. Orduantxe izango du aukera erregionalismo hegemonikoaren barruan onartua izateko, eta orduantxe parte hartu ahal izango du nazioartera zabaltzeko prozesuan, modu dosifikatu eta kontrolatuan bada ere. Integrazioa, baina, ez da inoiz erabatekoa ez akritikoa, arte hegemonikoa biziberritzeko erabilgarritzat jotzen diren elementu formalak onartzen direlako bakar-bakarrik, jatorrizko testuinguruan indarrean zegoen osotasuna kontuan hartu gabe. Sinkretismoaren atzeko aurpegi hegemoniko gisa definitu genezake prozesu hori. Begirada arkeologikoaren aurrean ez nabarmentzeko eta aurrera egin ahal izateko teknika da sinkretismoa, hain zuzen ere. Horren bidez, sinkretismoak esanahi berriak ematen dizkie irudi egokiei, baina hemen esanahiak ezabatu egiten dira egokitzapen osoagoa lortzearren. Artista ez-hegemonikoak begirada arkeologikoaren aurrez aurre bizi dira gaur egun, haiek jabetu ala ez, eta begirada horri erantzuten die haien lanak. Hobe litzateke arazo honetaz jabetu eta jarrera jakin baten arabera jokatzea. Orduan argiago jakingo genuke mimetismoak gure lanean zer-nolako eragina duen, begirada arkeologikoarekin zer-nolako erlazioa dugun eta gure lana zenbateraino den estrategiaren edo kutsaduraren emaitza, eta nola kokatuta gauden zentroaren aurrean norantza bertikalean eta ez-zentroaren aurrean norantza horizontalean.

- Elso gazterik hil zen leuzemiak jota, eta bere lanak prestatzeko moduak beharbada eragina izan zuen haren heriotzan, santeroen iritziz.
- Kultura periferiko kapitalisten eta ez-kapitalisten artean egiten dudan bereizketaren bidez tradizio estetiko jakin bati eutsi nahi dioten kultura ez-lehiakorrak (tribuen kulturak) eta indibidualitatea eta lehia bultzatzen duten kulturak bereizi nahi izan ditut.
- Termino hau kolonialismo ingelesak erabili zuen Afrikan eta Asian. “Desarrollismoa” izan zen horri erantzunez sortu zen terminoa. 1955ean Bandungen egindako Biltzarrean proposatu zen bigarren termino hori, haren balioakide neo-kolonialistari aurre egiteko.

The Archaeological View Luis Camnitzer

The declaration that shape is what surrounds the work and therefore is what makes first contact with the observer is obvious to the point that we feel it's barely worthy mentioning. Nevertheless this fact and its implicit and literal superficiality determine not only the relationship that we establish with the work but also artistic theories from most of the 20th century. This is a type of contact is consistent with the attitude of judging a person on your first visual impression of them and letting these immediate prejudices dictate all later behaviour, including racism. In the field of art, we could even talk about aesthetic racism (anti-realism, or anti-abstractionism for example) or in other words a superficial judgement leading to immediately discarding something after just a fleeting glance. The first step in this contact involves the observer's decision to keep on looking or to overlook it. If you are not well-informed about the needs which determine a particular way of "wrapping" the work – either due to embarrassment or ignorance – you are left contemplating a skin (or make-up) and the superficial reading is all there is, hitting a wall which, by decision, neglect or ignorance, becomes impenetrable. In its most benign interpretation, it is the same type of reading a two year old child makes when given a present. They start to play with the cardboard box until their parents make then open it to see, appreciate and show thanks for what they consider to be the real toy, the true present. I cannot say that I am completely innocent of these sins. I do not believe that I can spend more than an hour and a half looking at a (good) show with two hundred pieces. This works out to be an average of 27 seconds per piece, unless I find a video of some sort which will grab more than its fair share of my time. It is possible that some pieces require more seconds, and there are others which I rule out after merely glancing at them. I am not, therefore, so different from that two year old child. The difference is that on the one hand, as an artist, I attribute myself x-ray vision like Superman which means I can see through this type of "wrapping paper" surrounding the work (composition, finish and profession), and on the other hand, the artist knows that the observer's gaze tends to be impatient and therefore uses reasonably accurate codes of seduction. However I would say in general we are all – experts and not so expert – grappling with an infantilised view of things.

The superficial approach to works of art is therefore something which is produced, a fact, with several consequences. It is not just reduced to exemplifying in incomplete or interrupted communication with the work itself as in the previous cases. On the one hand it is conditioned by the language which the artist administers, aware of the short time given over to contemplation. But it also has consequences when art is used as a vehicle for intercultural communication.

When art crosses cultural borders it can do so as a multi-directional flow, making it culturally positive, or as infiltration if the flow is one-directional. This is the difference between exchange and colonisation. This is where reading or lack of reading of the work stops being a lazily benign act and rather diverts communication to comply with certain interests. The colonising process generates reading with a determined projection through the zone with the power and aims to oblige artists to make their presentation comply with this projection. This creates what I would like to call an *archaeological* view of art. It is the view that, grappling with the wrapping, without knowing exactly how much to take off and how much to project, draws general conclusions that will be accepted as truths. It will then export these conclusions to the sources so that discourse can be adapted.

One of the dynamics which promotes this view is the belief that art is a universal language with absolute values. The belief has a certain paternalist aroma. It ignores the fact that there are contents and evocations which are much more particular than what would be determined by universality and that these are fundamental for the work to have some kind of meaning and effect. Even when this refers to avoiding contents and cancelling evocations, mysteriously both insist on remaining and continuing to interfere. When there is no text, some subtext still remains, and more underneath that and so on and so forth.

The active presence of these subtexts anchors the work within a context which is determined by implications. These implications are accessible to the public defined by whoever is communicating through the work, artist or not. This is how even the most universal language always ends up subdivided into dialects. Not knowing about these elements means that contexts might change, insensitive to distorting the work, providing readings which seem coherent but are a far cry from the original meaning and the total impact. They impose an incomplete reading and this is the effect of what I am calling here the archaeological view: a type of clumsy if not false mediator. The archaeological view is introduced when the problems expressed by the work of art are collective and the work is perceived by a collective which is not the original audience. In the best cases, the archaeological view aims to unravel intention through reading the shape. But this is archaeology and not a decoding process (which mainly happens when art is read within the culture which generates it) for two reasons. Firstly, because there is a contamination in the reading caused by the reader's projections and interests and secondly, because there are implications which do not survive the journey between cultures.

It could be said that the push towards a uniform global culture aims justly to correct these problems. If we all live in the same culture, mutual comprehension remains well-oiled, without any projection obstacles or misunderstandings. The archaeological view would disappear, implications would be shared and we would just be decoding. We would then achieve this universal art with absolute values which is being preached. Paradoxically, however, the push towards internationalised art does not build this "great collective" we aspire to. It only manages to destroy the small collectives. We cannot deny that universal art would grant independence to culturally and geographically borderline art. But we have to also consider that, in our capitalist and competitive cultures, ideological assumptions state that art is primarily a product of an individualist expression. Cultural programming is merely a way of compiling these expressions statistically. Therefore this global community which we aspired to, in accordance with art, is nothing more than an accumulation of individuals. As statistics give priority to powerful collectives, this definition has already given us ethnocentrism and ideological distortion. It might be affirmed that effectively today, the world slowly is moving towards becoming a society based on accumulated individuality instead of community structure. However, we are still living in a poly-cultural world with different perceptions of individual, collective and the limits between the two. Not even comparing the United States with Canada or with Western Europe – its closest economic and cultural colleagues – would give a unitary profile. The problems become dramatically more acute if we compare underdeveloped countries with developed countries, without even mentioning the tribal societies that live excluded from the operative definition of "art". The ideology which operates within this vision of a global society constituted by the accumulation of individualities is actually an extension of the liberal capitalist

.....
individualism of the 19th century. It is a definition which was dressed up at the time with romanticism and bohemia and nowadays also shares some characteristics of the uncontrolled free-company. In many cases, this prevents us from being able to talk about real individual expression or, a little more ambitiously, about investigating and expanding knowledge (which, at the end of the day, is the true function of art). In exchange we have to recur and limit ourselves to the notion of the mega-show. The mega-show is a product combining formalism with the search for high stimuli intensity. This is something which is made up of what, in curator-speak, we could call “small ideas in large format.” This combination occupies the place which really belongs to density and complexity. The result is something which has nothing to do with expression or a contribution to collective knowledge.

But getting back discussing context, this affects contents and evocations, and these in turn invariably reflect impenetrable localisms. Several years ago, a South American artist was explaining in great detail to a North American gallery owner how he used breast milk to paint his pictures. The gallery owner listened patiently and after a long pause, he commented: “Did you ever think about using white acrylic paint?” Meanwhile, the Cuban artist, Juan Francisco Elso Padilla, who followed voodoo rites, used to “prepare” the inside of his sculptures with his own blood. This makes you wonder if ‘voodoo’ friends advised him not to do this because they thought that there are certain things you shouldn’t do if you’re not an expert.¹ Nor did it occur to any of them to suggest the use of red acrylic paint.

Of course the expanding concept of society as an accumulation of individuals is slowly eating away at communal links. So the world does not unify in a common search for comprehension. All that remains is the consumption nexus and everyday incomprehension disguised in polite dialogue. This is how we have ended up with impoverished and schematic language which will then determine what is permissible in art and what is prohibited. The consequence of this is that it prioritises intermediate impact, the message which is resolved in a single phrase, ingenuity of the technical resource. And this is not a question of ideology, separating reactionaries from progressives. The same simplism spreads both among those who wish to activate and reform society and among those who search to keep it how it is and/or encourage profit. It is not the underlying intention that became narrower and schematised, but the available language (the new culture) and the horizon which imprisoned it.

It is here where preserving dialects becomes an act of resistance. Dialect, without necessarily meaning isolation, emphasises a community communicative link and responds to immediate and tangible situations. It is true that the process which creates dialects also involves deforming the mother tongue. However, it is more importantly the linguistic reflection of the subgroups’ needs and customs which operate within this mother language, becoming one of the parts which define natural cultural autonomy which any group develops in its everyday activity on the margin of the power structure. This is maybe why some historic moments display prohibited languages, obligatory languages or when cultures are annihilated there are languages which disappear along with the knowledge which they held.

Dialect can possibly be considered a separate language, even if it can still communicate with its matrix language. In the USA they still assume that they are using the English language. In Europe, more accurately, translations of written works in English from USA appear as “translated from the American.” This is an interesting difference because on

.....
the one hand the term removes the myth from any language usurping, but on the other hand it respects the imperial dream of the north when it falsely appropriates the word “American” to talk about the whole continent.

In its own way, the process of forming dialects (and their deaths) also occurs in art. There are implications capable of transcending original dialect and there are implications that the archaeological view is not capable of eviscerating. It is here, as a reaction to these problems, where a new classification of artists can probably be created. These are the artists who attempt to minimise the local implications to transcend the local aspect and turn an archaeological view into an objective view. In this group, in turn, there are those who manage this and those who only believe that they manage it: those who end up speaking fluently compared with those who stutter but do not realise. The inevitable example of Henry Kissinger, with his outrageously correct English soaked in a German accent he simply could not lose, can be used to understand that hegemony also prefers its ‘natives’. And among those who manage to pass themselves off as hegemonic natives there are, meanwhile, people who do it only to adapt to the hegemonic scale of values, and on the other hand, people who focus on problems that have general validity and for which any trace of dialect will act as an obstacle for perfect communication.

Nevertheless there are the artists who are more interested in strengthening community links and creating implications. For them, dialect is an integral part of this form of communication. It is at this point where the topic of identity makes its dramatic entrance. They are the artists who, by attempting to reinforce the links which nourish and arm the community, are articulating and perfecting their dialect. With this they help to shape collective identities. On the other hand there are the artists who take aspects of identity which are already known and they use them to fill multicultural demand quotas in hegemonic centres. In all of this there is a type of fragile ecological equilibrium where any abuse or poor use of power will bring down the community cultural building to substitute it with an artificial culture.

One of the symptoms of the force of hegemonic power and the substitution process is that much of the discussion on art, obviously including resistance to hegemony, is formulated in relation to cultural centres. This relegates the horizontal relationship between non hegemonic cultures into the background. Deep-down, all these things are profoundly related to the way in which the distribution of power works, so there is often a much stronger connection between zones that, at a cultural expression level, seem distant but are alike in terms of having or not having power, than among areas which have power or those which don’t. Negligence is therefore serious, because there are therefore shared implications among periphery cultures even when they do not speak the same language. And on the other hand, there are implications that cannot be understood between cultures which use the same language. The suffering caused by occupation, exploitation, and mandatory submission very often creates much stronger brotherhoods than geographic proximity or a common language. If art is a methodology to respond to and resolve problems and to give shape to proposed solutions, much more than the similarity of the formal resources used, it is this community in experiencing problems which creates the sounding board. It is a sounding board where certain local implications, even when not completely understood outside the context, still evoke metaphors that can operate as a lever in a new context.

But despite this and even in these cases, there is always an inaccessible area. The

majority of work is handled in blurry areas which are created among all these categories and this is where the real sounds which the work originally tried to achieve are lost, more or less, for the person looking at it. Even when a political situation seems to be reproduced half a century away, generational perceptions and strategies can no longer be the same and they have to be reinvented instead of copied. The same happens with art, where the artistic response is not only conditioned by an objective situation but by how this situation is perceived and contextualised. The observer's sympathy can travel through time, but it travels on the sympathiser's projection. It is at this moment that it is important to differentiate between the literal presence and the metaphor applied like a lever. In our western cultures, art is a mechanism for subversion (it subverts the conventions and stereotypes which lubricate everyday social workings which tend to prevent fresh perception and the act of marvelling). A reading limited to literal presence, a reading created by an archaeological view, tends to eliminate the possibility of subversive metaphor.

Up to a certain point we have all taken in the hegemonic tradition of seeing an object of art as a closed container instead of understanding that it works like a sound designed to reverberate within a very specific sound box. If this box is changed (in this case the cultural context), the sound also changes.

But it goes much further than that and reaches the very definition of who the artist is and what their role comprises. The archaeological view's problems are not only limited to formal simplification or superficial topic-based reading. They are all also influenced by the impossibility of finding exact understanding for the varied definition of the artistic professionalism which rules over different cultures and economies. So for example, from the point of view of the dominant cultural centres a "Sunday artist" is someone who does two jobs during the week to be able to survive on a daily basis and who uses their little remaining time to produce art.

Being a Sunday artist constitutes a symptomatic situation with several interesting aspects. One of these is precisely the ideology which the concept itself represents. Following this ideology, an artist is a producer of mercantile objects, and if they do not dedicate the majority of their waking hours to this production they lose the right to be considered a professional producer. Using only part of their time makes them a superficial amateur and their activity becomes merely a hobby or a pastime.

However, in less affluent societies, artists who only produce work in any free time they can find are perceived as artists and not a usurper to the name. There "artist" and "Sunday artist" are synonyms and the only condition which must be met is to periodically maintain visibility. Whilst in the cultural centres an artist who does not exhibit regularly disappears from the market (the same happens with a commercial company in bankruptcy), in these societies there is sufficient confidence both in the activity and the person to maintain their reputation. This confidence represents another type of ideology: one where the artist is a member of society and not necessarily the market. As such, they contribute to the collective cultural process and its importance goes far beyond that of commercial exchange.

This topic also connects the relationship which exists between the topic of work and the quantity of work relevant to this topic. In the professional definition of the centres, where the relationship with the market is fundamental, the problem of imposing the work in the public's mind is as important as the work itself. Therefore an exhibition tends to be organised so that the pieces present a coherent whole. They are preferably

organised as a series or as a "theme and variations." This permits (and attempts) to fix the image in the public's mind and make it memorable. In cultures without an important artistic market and in a situation where competition between artists is very low, this insistence seems to be a waste of time. The use and diverse perception of "commercial time" or the time required to impose an image, also affect the precise definition of "artistic formula" or when it is considered that an artist is repeating themselves. This can explain the greater presence of eclectic paths by artists from periphery capitalist cultures.² The same time here can be used in other investigations and as a result the work of artists in the periphery changes course more frequently than in the centres. This difference changes both the type of reading and also the historical potential of the work. Works which frequently precede what are considered to be discoveries and aesthetic inventions from the cultural centres are not recorded in history. This happens, not only because they are lacking the necessary imposition or because those writing the hegemonic history suffer from ethnocentrism, but also because the artists did not repeat themselves enough to achieve an appropriate documental record.

From a general cultural point of view, the precise definition of what constitutes an artist does not seem to be very important (systematic producer, shaman, craftsman or neighbour). What matters more is the impact of their production, and in the last instance, the impact this has on whoever is writing history.

This all forms part of the implications that escape the archaeological view. This is why the metaphor of dialect is important even if this dialect does not manage to really be a collective language in the field of "cult art." In so far as the artist identifies himself and is identified in accordance with certain denominations (such as nationality, which is a powerful example of identity), it is these denominations which define the public that the artist is targeting. These are the conditions which affect questions concerning "Who is he talking to?" "Who is he selling to?" or a combination of both. But we should also consider that when the artist is strongly identified with their country of origin in terms of roots, traditions, passport, or other concepts linked to chauvinist construction of nation-state, the real public was only a fragment of the population who inhabited these ideas. The implications and conventions on which the work of art is based, whether as an affirmation platform or in terms of meeting a challenge, belong to a segment of population which is much smaller than those who cover the geographic borders. It is a segment which is mainly conditioned by social class definitions. Concepts operating in art as such were used during modernism and they are still used today, and they fundamentally belong to the middle classes. As such, it is also a sector which breaks down borders, as middle classes in different countries often have more in common than different social classes within the same country. So, the openings to "popular" manifestations are frequently nothing more than appropriation attempts by the affluent middle classes. It is a movement from the national centre to tackle, with certain conditions, the national periphery understood as something uniform. This process is more intense in nations on the periphery, where *intelligentsia* is superimposed socially by what, during the sixties and seventies, was known as the 'consumer classes'.³ Even though the term was created as a euphemism for the "indirect government" of British colonialism, the name is interesting because although it really means (in a poor translation from the Spanish) the purchased classes, it also pointed out the purchasing power of this class. A further archaeological view was introduced in this affluent class movement, providing another layer of the onion skin to peel off and complete the readings.

.....
If art was an abstract and closed field like mathematics, it would be a collectively owned field without pro-local or chauvinist attributions and everyone effectively would contribute to a common fund. But art doesn't work like that. Being communication, it always incorporates local and community implications, it acts to solidify identities and cultural belongings at the same time as expanding and enriching them. Mathematics code ideas which attempt to be axiomatic and do not permit dialects. Very rarely does art attempt to be axiomatic and even more rarely does it achieve this. Art generally leans towards dialect. Dialect can be pro-local, even folkloric or hegemonic with globalising pretensions. But even if it is hegemonic, it continues to fall into dialect and this is always provincial. Imperialism is provincialism with a lot of power.

It would seem that one of the conditions for passing regional manifestations to the category of "international art" is that provincial regionalism tends to be hegemonic to be able to become more international. When regionalism is on the periphery, it tends to become less regional through hegemonic filters (as happened to 'multiculturalism' in past decades) and becomes resigned to the loss of its implications. It could therefore become part of hegemonic regionalism again. It could therefore participate, dosed and controlled, in the internationalisation process again. But integration is never complete nor without its critics. Only formal elements considered useful for revitalising hegemonic art are accepted, without taking into account the integrity operating in the original context. It is a process which could be defined as the hegemonic counter-side of syncretism. Syncretism is justly a technique to pass by the inspection of the archaeological view unnoticed and be able to resist. Whilst with it, syncretism gives new meanings to the appropriate images; here the meanings are eliminated to get a more complete adaptation.

Consciously or unconsciously, the non hegemonic artist nowadays lives in confrontation with the archaeological view and their work responds to this. It is better to become aware of the problem and to take a stand. At least then we could discern more easily what role is played by mimetism in our work, what our relationship is with the archaeological view and up to what point our work is the product of strategy or contamination and how this positions us against the vertical centre, and the horizontal non-centre.

¹ Elso died prematurely of leukaemia, and in voodoo circles it was speculated that this was a consequence of how he prepared his work.

² My differentiation between capitalist and non capitalist periphery culture attempts to respect the difference between non competitive cultures interested in maintaining an aesthetic tradition (such as the case of a tribal culture) and cultures where individualism and competition are stimulated.

³ The term was applied for English colonialism in Africa and Asia. The response for the neo-colonialist equivalent and product of the Bandung conference in 1955, in Latin America was known as "developmentalism".



















Arte, disidencia y vasos comunicantes Eugenio Valdés Figueroa

*El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego...*¹ Jorge Luis Borges

I.

Estamos sitiados por convenciones resanadas una y otra vez; diría mejor que las habitamos. El poder nos mantiene recluidos en recipientes impermeables. La institución de arte es uno de esos recipientes. En sus contenidos, le sucede lo que a nivel físico: es la suma de sus sucesivas restauraciones. Seguramente no existe ya y lo que se presenta a nuestros ojos es apenas el espejismo de una fortaleza de sólidos cimientos; anacrónica, pero con la autoridad que le confiere la edad. Y es desde ese espejismo que se juzga qué es arte y quiénes los artistas que producen lo trascendente. Sí, para la institución es importante juzgar sobre lo trascendente, como si se garantizara a sí misma el rol de depositario de lo eterno. Qué perversa petulancia, pretender almacenar el tiempo! Y hasta cronometrarlo, decidir dónde termina un minuto del arte y dónde comienza el siguiente. La institución resuelve la angustia de su propia muerte devorando con implacables manecillas la sustancia temporal del arte. La devora y la digiere, para un público también domesticado, confinado en recipientes, amoldado en la regularidad de un día tras otro, adicto dócil que ya sabe desleír los conceptos como píldoras en el agua... otra trampa del poder, desleír conceptos en esa sustancia contenida. Medir el tiempo y cortar la idea. ¿Será arrogancia o inquietud?

Y no por verter el contenido del recipiente al caño se alcanzará fácilmente el río. Estamos atrapados en un sistema de vasos comunicantes: las instituciones, las normas, las tradiciones culturales, las estructuras lingüísticas... todo conectado por corredores para evitar fugas y congestionamientos. Así se canalizan los fluidos del arte y se protege la institución de los desbordamientos. Así, también, se irrigan sus venas y bien se oculta la crónica convalecencia de sus definiciones. Y en su obsesionado desvelo, se atreve a definir la libertad...la más peligrosa de las definiciones, pues resulta la más escurridiza; y habrá de enderezarla, encuadrarla, coser paños con paños cortados por el mismo patrón. A la más mínima sospecha de agujeros provocados por el uso, una legión de diligentes costureros correrán a zurcir cada rasgadura hasta que no se noten las costuras... como si el agua no buscara siempre al agua, el fuego al fuego, y la libertad a la libertad, abriendo nuevos agujeros en los recipientes.

La libertad permanece alerta, aguardando el instante de la fractura. Es cuando el disentimiento se derrama apresurándose, mientras una fuerza lo retarda deteniéndole. Todo acontece muy rápidamente, antes de que se restablezca el orden y ya no puedan alcanzarse entre sí todos los fluidos, los de afuera y los de adentro. No existirá pugna entre ellos; al menos, no una pugna por la supremacía, sino por el reconocimiento. Habermas diría que una pugna por la supremacía continuaría ligada a la misma estructura del poder.

Fluido que se derrama debe debatirse entre caer o desafiar la gravedad, hasta que le usurpen su naturaleza etérea, le retornen a su celda y todos vuelvan a sentirse seguros. Para los fluidos del arte, como para los de la humanidad que los crea, descubrir la grieta es comparable a una experiencia de alumbramiento; *nacimiento y fuga de sí mismo* --lo describía Octavio Paz--, lo que implica emprender un largo camino en busca de sí,

que lo lleva a perseguirse sin cesar: “Nunca es el que es sino el que quiere ser, el que se busca; en cuanto se alcanza, o cree que se alcanza, se desprende de nuevo de sí, se desaloja, y prosigue su persecución. Es el hijo del tiempo. Y más: el tiempo es su ser y su enfermedad constitucional.”² Por eso, quizás no se trate de romper lazos, sino de distinguir cárcel y cobija, concepto y metáfora.

II.

Ha sido buscándose que históricamente la cultura y el arte se han desprendido de sí, para alcanzarse en la sustancia temporal de otras latitudes. Por la propia hendidura que se derraman los de allá, van entrando los de acá; como “hijos del tiempo”, disidentes de acá y allá continúan desalojándose y buscándose, sin ser nunca lo que son, sino lo que quieren ser.

Y van siempre tras la disidencia los gendarmes de la impermeabilidad a reajustar milimétricamente su jurisdicción; pero les ha sido indispensable ir multiplicando sus depósitos al compás de las sucesivas grietas y los desbordamientos.

El imperio de lo impermeable se expande hoy siguiendo los mismos itinerarios del capital financiero, y disfrazando de condescendiente permeabilidad la llamada era de la “comunicación globalizada.” El capitalismo transnacional ha rediseñado y ampliado convenientemente el alcance y número de sus “vasos comunicantes”, laberíntica trama en la que el lucro, la publicidad y la brutalidad sumaria parecen imponerse como aliviaderos de un mismo embalse.

En la avalancha del molde se multiplican los museos. A este proceso de expansión se ha referido con agudeza Shifra M. Goldman, definiendo el nuevo papel de los museos como acompañantes selectos del capital financiero: “Actualmente el museo explota la producción simbólica y el capital cultural para un programa ideológico y comercial consecuente con la agenda del capitalismo postmoderno (...) Lo más evidente es la creación de museos satélites que funcionan como cadenas de tiendas...”, un concepto --afirma Goldman-- practicado por las galerías de arte durante al menos los últimos quince o más años, y al cual se vincula igualmente el crecimiento y la proliferación de ferias, exposiciones de arte, casas de subasta y bienales.³

Pero no es lo mismo derramarse fuera de los moldes que, por oposición, vaciarse en otros diferentes. Eso no nos exime de la dictadura del recipiente. Y aunque Goldman hace la justa salvedad de que las bienales que han florecido en América Latina, África y Asia, han ido eliminando siglos del gusto artístico y control de Occidente, la concepción de nuevos “recipientes” en la periferia también ha ido dejando las condiciones creadas para canalizaciones que oportunamente restablezcan la hegemonía del molde y el orden de la impermeabilidad.

Resulta indiscutible la contribución de dichas bienales al contacto de la cultura nor-occidental con nuevos modos, lenguajes artísticos y sensibilidades. Al propio tiempo que ha brindado al arte producido fuera de Europa y Norteamérica la posibilidad de negociar el “éxito” --no sólo en el orden comercial, sino también en el de su acceso a determinados espacios de representatividad--, ha favorecido la evolución histórica de las relaciones centro-periferia: desde la imposición del centro como paradigma hacia la infiltración del centro por los márgenes; desde el ocultamiento de lo periférico hacia la amplificación de las confrontaciones, desde las posiciones conciliadoras hacia las más abiertamente contestatarias.

Pero no por ello debemos ignorar que siempre estuvo latente el riesgo de la reversión de tales procesos; ni la posibilidad de que estas condiciones pudieran llegar a convertir en

potenciales centros de poder a las propias bienales organizadas fuera del ámbito de las antiguas metrópolis. E, incluso, que se estuviera preparando el terreno para oportunos desplazamientos y “represas móviles” con sistemas de compuertas, monitoreados por la red hegemónica de los “vasos comunicantes” --tránsito perfecto desde las concesiones del “pluralismo” por parte de los mercados metropolitanos, hacia el “multiculturalismo” como política y el mercado neoliberal como estrategia.

III.

Ya desde finales de la década del 70, el crítico brasileño Frederico Morais reflexionaba en un conocido ensayo sobre la ideología de las bienales internacionales y el imperialismo artístico. Se refería entonces a la bienal de Sao Paulo como “punto avanzado de colonización cultural”, no únicamente por su función de “vitrina” de las novedades internacionales y de sumisión a los patrones artísticos e intereses euro-norteamericanos, sino también por la manera en que dicho evento “...reprodujo en el interior de América Latina las mismas relaciones de dominación que comprenden nuestra relación cultural con otros países fuera del continente.” Según Morais se trataba de imponer un sistema de relaciones de poder entre sub-cultura dominante y sub-cultura dominada.⁴ Desde finales de esa década hasta los años 90 se fueron sucediendo booms comerciales del arte latinoamericano, africano y asiático, que coincidieron con el éxito de grandes exhibiciones en Europa y Estados Unidos, así como con la pujanza de discursos de confrontación ideológica promovidos fundamentalmente desde las bienales organizadas en América Latina, Asia y África. Pero a estas alturas sería ingenuo pensar que se trataba simplemente del atractivo que la cultura nor-occidental sentía por los “descubrimientos” de universos paralelos, casi desconocidos, que conservaban el aura de su intacta dimensión mítica. Era perfectamente previsible que, al abrir las compuertas de los mercados hegemónicos a “magos” y “tercermundistas”⁵ --a finales de los 80s y durante los 90s--, la confrontación comenzaría a verse escamoteada en negociaciones y transferencias mutuas de las coartadas históricas y simbólicas. Desde esa época dichas negociaciones conducirían a la adopción de la marginalidad, del exotismo y hasta de la propia controversia política apoyada en la “tercermundidad” (ya neutralizada y/o trivializada) como patrones de valor y como argumentos de “autenticidad”, lo cual a la larga permitiría una más fácil manipulación ideológica de la *otredad*.

Identidad y reconocimiento van de la mano; develamiento y reafirmación de una diferencia, descubrimiento de la singularidad y, por tanto, de lo irrepetible. La “entrada” de la contemporaneidad artística de América Latina, Asia y África en las instituciones nor-occidentales presuponía el otorgamiento de cédulas de identidad para “circular” en sus corredores. A la estética teórica, la crítica y los tecnócratas de las instituciones hegemónicas les ha tomado tiempo zafarse del criterio de la “perdurabilidad” y de las referencias “estructurales” (ideológicas) del objeto artístico. Aunque desde 1936 Walter Benjamín viera en la reproducibilidad un camino hacia la desaparición del valor “aurático” a favor del valor “expositivo”, la institución y el mercado se empeñarían en hallar soluciones rentables a la tensión singularidad-perduración versus fugacidad-repetición, hasta alcanzar un relativo equilibrio entre los fundamentos y la estabilidad de presuntas “estructuras eternas” y el valor comercial del “suceso.” El totalitarismo del mercado parece fundarse de forma perversa en los extremos en que se tocan la estetización de la política y la politización del arte que Benjamín contraponía.⁶ Se trata de “quitarle su envoltura al objeto” y envolverlo nuevamente; de “triturar su aura”, recomponerla luego y restituirla. Con actitud puerilmente tolerante, las políticas

multiculturales buscan el modo de transformar lo singular e irrepetible en fugaz acontecimiento; una misma maquinaria propicia el culto a los “ídolos” del arte nor-occidental y celebra el “aura” de nuestros anacronismos. Las muestras de arte proveniente de países periféricos, dentro de los programas multiculturales, portan de alguna manera el precario sello de ser eventos producidos “en serie”, que el mercado agota en ciclos de cortos plazos y rotaciones cada vez más rápidas. La “fugacidad” y la “repetición” logran combinarse con las marcas de “singularidad” de lo local o de lo regional y la intencionada “perdurabilidad” de sus estereotipos. Ambas, fugacidad o repetición, pueden estar determinadas por el gancho comercial y de público; o por el discurso de los curadores y críticos “multiculturales” y “poscoloniales”. El valor de argumento curatorial puede ser también un valor cultural, si alguna obra o artista resuelve milagrosamente alguna difícil ecuación teórica y se transforma en emblemática piedra filosofal de la tesis de moda). También pueden estar convenientemente determinadas por la pereza de algunos que, con mentalidad turística, van de un evento a otro “reciclando” nombres y títulos para organizar el suyo con los *souvenirs* de safaris ajenos. Así se benefician las zonas periféricas de las itinerancias; de la ubicua presencia de sus nombres y títulos en los eventos y catálogos internacionales; o de la prefabricación comercial de alguna tendencia artística en algún país o región. A veces se llegan a exhibir como definitivas o maduras ciertas escenas o tendencias en formación, que con precocidad amniótica son lanzadas al mercado; y ya se conocen los estragos que pueden originar tan precipitados y oportunistas “lanzamientos de estrellas.”

IV.

Lo cierto es que con cada *boom* comercial, los “periféricos” hemos sido “noticia.” No se habrá alcanzado el progreso (tampoco los experimentos neoliberales ofrecen demasiadas esperanzas de que lo logremos), ni necesariamente habremos alcanzado la Historia, pero ser noticia ya es algo: fatuo y minúsculo podio en el centro del mundo, desde el cual muy poco se podrá decir antes que transcurra el minuto de gloria que se nos concede. De cualquier modo, siempre se nos anunció que el progreso estaba en el mañana. Colocando allí al progreso no hubo modo de alcanzarle. Así, en estéril carrera, nos desgastamos persiguiendo ese inaprehensible horizonte que se alejaba a la par de nuestros acercamientos, y jamás pudimos saciar tan inagotable sed de espacio. Siendo noticia se experimentará, al menos, la efímera ilusión de haber arribado a alguna meta, aunque el mérito de haberlo “logrado” nos llegue como algo borroso y amorfo, con la misma consistencia de embrión con que identificábamos al progreso. En cuanto a la Historia, al mundo hegemónico le puede resultar demasiado incómodo dejarnos hurgar en ella, pues provocaría filtraciones poco deseables “...Nuestra obra –ha dicho Luis Camnitzer– será obligada a nacer de nuevo, como si fuera la primera vez y por concepción inmaculada, dentro del contexto final en el que se mueve el mercado.”⁷ La emisión y recepción de la información por los medios masivos ha terminado por ir reemplazando nuestro contacto con lo real. La red de los medios masivos no ha devenido simplemente la dermis de la realidad, sino a veces incluso polvo reconstituido de la piel ya muerta de lo real, convenientemente exhumada; menos con el propósito de reescribir alguna página de la historia, que con el de prolongar el acontecimiento o de actualizar funcionalmente el pasado. La realidad pierde terreno ante la representación; y los eventos, ante símbolos y figuras emblemáticas apropiadas que se les colocan de fondo para hacerlos “inteligibles.” Se suele experimentar el consumo de la noticia desde la cómoda posición de “observador”, cuya disolución colectiva de la responsabilidad ante

el presente, le enajena a su vez ante el transcurso de lo real como proceso histórico. En términos temporales, la sucesión ha ido perdiendo importancia ante la sustitución o la recurrencia: los gobernantes de turno, los reajustes del mapa geo-político, las economías, las modas, las guerras, el arte... Actualmente, asistir en los circuitos institucionales hegemónicos a una exhibición de arte contemporáneo latinoamericano, asiático o africano, nos provoca con alarmante frecuencia una sensación similar. El contacto con esa epidermis noticiosa condiciona los puntos de vista del espectador. El público se siente compensado y hasta agradecido ante la simplificación de los asideros que les servirán de introducción a un tipo de arte, que puede resultarle poco familiar. Todo proceso de producción y consumo de la información se realiza en un terreno ideologizado, que predispone tanto la actitud de los emisores y como la de los receptores. Pero no sería exagerado afirmar que ante una exhibición de arte producido fuera de Europa y Norteamérica, pareciera más importante estar “bien informado” que conservar la humildad ante lo diferente. Se ha llegado a extremos escandalosos, en los cuales el arte producido en nuestros países pareciera estar distribuyéndose y consumiéndose en los contextos hegemónicos como un espacio noticioso. Se suele cotejar lo que se observa con expectativas formadas de antemano, las cuales en una porción considerable provienen de la información que circula en los medios masivos. Así la “noticia” deviene una suerte de antesala del espectador frente a la obra; el público siente el placer de las confirmaciones cuando, por ejemplo, en una exposición de arte colombiano comprueba que se habla de violencia urbana o de la guerra del narcotráfico; o en una muestra de arte cubano, de los efectos --en lo socio-político y lo económico-- del período de gobierno de Castro. La “noticia” produce la impresión de que se anticipa una moda. Y, fugaz como las modas, con cada *boom* comercial el arte de la periferia tiende a consumirse con fruición; quiero decir, a consumirse y agotarse en el proceso, como si fuese sometido a un desgaste artificial y acelerado, que fija los plazos para su obsolescencia.

V.

El arte carece de vocación por las definiciones. Es probable que eso le haya salvado del imperio de la impermeabilidad. Nombrarle y definirle ha sido asunto de las instituciones. Y el término continúa acompañándonos para designar esa dúctil sustancia que transcurre. Su extraordinaria adaptabilidad es lo que cautiva al poder que lo institucionaliza, vaciándole una y otra vez en conceptos y ciclos, sin poder evitar que retorne a su fluidez y nuevamente se deslice de los moldes, como queriendo olvidar vestigios de anteriores morfologías. Al disidente, en cambio, lo que le fascina es su fluidez y su fugacidad; tan pronto llega nos abandona. A veces me he preguntado si es preciso designarle, pues corremos el ineludible riesgo de justificar sus trayectos e itinerarios. El solo hecho de seguir sus rutas, decir “aquí se detuvo” es ya retardarle en su marcha, contenerle y cronometrarle. Y el arte no es una sustancia mensurable. Algunos prefieren entender el arte como un *no man’s land*. Una tierra de nadie podría igualmente remitirnos a la idea de una tierra de todos. Aspiración más o menos loable, según como se mire. Si nos atuviéramos a aquella imagen orwelliana de que todos somos iguales, salvo que algunos son más iguales que otros, el arte –institucionalizado-- quedaría irremediamente sujeto a un orden determinado por relaciones verticales entre las minorías elitistas y las mayorías; un orden según el cual no parece plausible “satisfacer” a todos, ni aún en el caso del gobierno de las mayorías. Tampoco la unanimidad es beneficiosa para la permanente inconformidad del ser que el arte y la cultura precisan.

Sin embargo, si nos afirmáramos en la idea de que el arte no es patrimonio de alguien y, por tanto, se disuelve productivamente en ese elemento temporal que constituye a todos --al ser humano y a sus creaciones--, entonces su inconmensurabilidad, su fluidez y su fugacidad nos permitirían advertir cuánto hay de emancipador en el acto de reconocernos --el arte y nosotros— hechos de la misma sustancia. Sería desatarnos de los ciclos de nacimiento y muerte que nos empeñamos en burlar inventándonos simulacros de eternidad. En definitiva lo trascendente no reside en las cosas, sino exactamente lo contrario: somos nosotros y las cosas quienes en fugaz intervalo residimos en la trascendencia. No hablo de liberarnos únicamente de los estilos, ismos, clasificaciones, ideologías que han embotado nuestra percepción sobre la creación artística durante siglos, pues quizás no sea asunto de quebrar los recipientes o de eludir los conductos que conectan un molde a otro. Se trata de liberarnos de esa costra de conocimiento como proceso acumulativo que fija conductas y “mitos”, asegurando la perpetuidad de un estado de cosas y salvaguardando la posición de las élites. El pensador brasileño Paulo Freire contraponía su “pedagogía del oprimido” al “principio del banquero” en la enseñanza --la idea de que el educador “invierte” conocimientos en forma de “ahorros” en el educando, garantizando la preservación y multiplicación de un sistema de relaciones verticales. Freire proponía, en cambio, la educación como un proceso siempre inconcluso de interacciones horizontales. Lo mismo podría decirse con relación al arte. Es tal vez, en ese sentido, que el arte y la educación compartirían una misma naturaleza, enfrentados a contracorriente a ese sistema institucional de “vasos comunicantes”, que hasta hoy amplifica y reproduce el *principio del banquero*.⁸

Es comprensible el deseo de quienes pretenden entender el arte como un espacio ideal, libre e incontaminado, al margen del dominio de la política y de la economía; un sitio casi extraterritorial y utópico, en donde los artistas pueden erigir puestos de vigía para observar el mundo. Sin embargo, no creo que hoy el arte pueda prescindir de su propia responsabilidad política y ética. Mucho menos ignorar las implicaciones ideológicas y políticas, ya no sólo del acto mismo de crear, sino de verter los contenidos estéticos en los continentes institucionales. A menos que desde dentro podamos quebrar los moldes, no veo la posibilidad de preservarnos en ese *no man’s land*, supuestamente al margen de los reajustes del mapa político y económico mundial, sin que continuemos siendo dócilmente reclusos en presuntas “autonomías” que disfrazan la institucionalización. Puestos de observación, sí, pero para hallar las brechas en los sistemas, y poner en evidencia las alianzas entre el mercado y el cinismo político, en una época sitiada por la impunidad. El vértigo de aceleración, la ubicuidad y superproducción de objetos, iconos y significados que caracteriza a nuestra época han anestesiado nuestros sentidos, ya no para apreciar el arte en el orden sensorial, sino incluso embotando nuestras facultades para aproximarnos a nosotros mismos. El asunto estriba en no perder la oportunidad de reconocernos allí donde nuestros sentidos se buscan. Habrá seguramente descubrimientos pavorosos, pero eso recuperará nuestras verdaderas capacidades para “sentir” y también nos devolverá nuestra responsabilidad con lo humano. Subrayo para “sentir”, más que para “interpretar” este mundo tomado por la atrocidad; ya sabemos la suspicacia con que debemos relacionarnos con el conocimiento “invertido” en nosotros.⁹

Finalmente, no deberíamos olvidar que una “tierra de nadie”, podría asociarse con la idea de que ya nada nos pertenece de un modo absoluto y original: “Ni nuestro amor, ni nuestro dolor, ni nuestra alegría --nos dice la protagonista de una novela de la cubana

Dulce María Loynaz--. Vivimos de lo que nos dejan los muertos; nada tenemos que ellos no hayan tenido antes; les copiamos hasta las facciones y los nombres (...) Nuestras emociones son como ropas de difuntos: a veces nos vienen cortas y a veces nos vienen largas...Pero nos las vamos poniendo y nos las vamos pasando de unos a otros con esta humildad, con esta paciencia, con esta mansedumbre atroz que es vivir.”¹⁰

La Habana, 2004 - Rio de Janeiro, 2008.

- ¹ Borges, Jorge Luís. *Obras Completas*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1974, p. 771.
- ² Paz, Octavio. *La Llama Doble*. Seix Barral / Biblioteca Breve, Mexico D.F., 1994, p. 143.
- ³ Goldman, Shifra M. *Globalización, privatización y mercado de arte*. En: *Octava Bienal de La Habana. Evento teórico Forum Arte-Vida*. Centro de Arte Contemporáneo. Wifredo Lam, La Habana, 2003, p. 124.
- ⁴ Morais, Federico. *Ideología de las Bienales Internacionales e Imperialismo Artístico*. En: *Arte Latinoamericano (Etapa Republicana). Selección de Lecturas*. Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1987, p. 222.
- ⁵ El interés en el arte producido en América Latina, Asia y África se intensificó a finales de la década del 80. En 1989 tuvo lugar en Centre George Pompidou, la exhibición Magiciens de la Terre; tres años antes Pierre Restany había definido la Bienal de La Habana como “bienal del Tercer Mundo”, quedando identificadas dos líneas ideológicas de aproximación al arte de los países periféricos.
- ⁶ Véase: Benjamín, Walter. “*Discursos Interrumpidos*” En: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 1936.
- ⁷ Camnitzer, Luis. *El arte, la política y el mal de ojo*. En: *Cuarta Bienal de La Habana. Evento teórico Dominación cultural y alternativas a la colonización*, Centro Wifredo Lam, La Habana, 1991, pp. 5-6. .
- ⁸ Véase: Freire, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*, Editora Paz e Terra, Rio, 1970
- ⁹ Véase: Freire, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*, Editora Paz e Terra, Rio, 1970. También Susan Sontag, en 1964, nos alertaba: “Las efusiones de las interpretaciones del arte envenenan hoy nuestras sensibilidades, igual que los gases de los automóviles y la industria pesada enrarecen la atmósfera urbana. (...) la interpretación supone una hipócrita negativa a dejar sola (ensimismada) la obra de arte. El verdadero arte tiene la habilidad de ponernos nerviosos. Cuando reducimos la obra de arte a su contenido para luego interpretar *aquello*, domesticamos la obra de arte, la reducimos. La interpretación hace manejable y maleable al arte.” Véase: Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Ed. Seix Barral, S.A., Barcelona, 1969, pp. 16-17.
- ¹⁰ Loynaz, Dulce María. *Jardín*. Biblioteca de Literatura Cubana, Letras Cubanas, La Habana, 2002, p. 111.

Artea, disidentzia eta ontzi komunikatuak

Eugenio Valdés Figueroa

*Denbora da nire izanaren mamia. Denbora berekin naraman ibaia da, baina ni naiz ibai hori; suntsitzen nauen tigrea da denbora, baina ni naiz tigre hori; kiskaltzen nauen sua da, baina sua ni naiz...*¹ Jorge Luís Borges

I.

Behin eta berriz berrosatutako konbentzioez inguratuta gaude; konbentzio horietan bizi garela ere esango nuke. Ontzi iragazgaitzetan itxita gauzka botereak. Artearen instituzioa da ontzi horietako bat. Bere edukiei maila fisikoari gertatzen zaiona gertatzen zaie: bere berrosaketa ugarien batura dela. Ziurrenik, dagoeneko ez da existitzen eta begien aurrean aurkezten diguna zimendu sendoko gotorleku baten ameskeria edo irudipena besterik ez da; anakronikoa, baina adinak ematen dion aginpidearekin. Eta ameskeria horrexetik erabakitzen da artea zer den eta gauza garrantzitsu edo haraindikoak sortzen dituzten artistak zein diren. Bai, instituzio horrentzat garrantzitsua da haraindikoa zer den erabakitzea, bere burua betierekoaren gordailutzat balu bezala. Halako harropuzkeriarik, denbora gorde nahi izatea! Eta denbora hori kronometratzea, arte-minutu bat non amaitzen den eta hurrengoa noiz hasten den erabakitzea! Bere heriotzaren estutasunari aurre egiteko, artearen denborazko mamia irensten du orratz gupidagabeekin. Irentsi egiten du eta txegosi, ontzietan giltzapetuta eta egunez eguneko erregulartasunera egokituta bizi den publiko otzanduarentzat. Kontzeptuak pilulak uretan bezala urtzen dakien hartzaile esanekoa da publiko hori, eta hortxe daukagu boterearen beste amarru bat: kontzeptuak hertsitutako mami horren barruan urtzea. Denbora neurtzea eta ideiak moztea. Zer ote da hori, harropuzkeria ala kezka?

Izan ere, ontziaren edukia arraskan behera botata ez da errazago iritsiko ibaira.

Ontzi komunikatuen sistema batean harrapatuta gaude: erakundeak, arauak, kultur tradizioak, hizkuntz egiturak... den-dena korridore batzuen bidez lotuta dago jariorik eta pilaketarik ez sortzeko. Artearen fluidoak bideratzen dira horrela eta instituzioa babestu egiten da gainezka egiteak ekarriko lituzkeen ondorioez. Era berean, haren zainak ureztatzen dira horrela eta haren definizioen gaixondo kronikoa ezkutatzen da. Eta bere lo-galtze itsuan askatasuna definitzen ausartzen da... Dagoenik eta definiziorik arriskutsuena izanik hori, dagoenik eta labainkorrena da. Eta hura bideratu eta arteztu egin beharko dugu, eta patroi berari jarraiki ebakitako zapiak josi beharko dizkiogu. Erabilerak urraturik sortu duen susmorik txikiena agertu orduko, hortxe abiatuko da jostun prestu piloa urratu guzti-guztiak ondo-ondo jostera, josturen batere arrastorik gelditzen ez den arte... ura beti ur bila ibiliko ez balitz bezala, eta sua su bila, eta askatasuna askatasun bila, ontzietan zulo berriak eginez etengabe.

Askatasuna erne egoten da beti, urratua noiz sortuko zain. Desadostasuna orduan isurtzen da azkar batean, eutsi nahi dion indar bati aurre eginez. Ziztu bizian gertatzen da dena, ordena bere onera itzuli eta kanpoko eta barruko fluidoek bat egiterik ez duten unea iritsi aurretik. Ez da haien arteko borrokarik egongo, ez behintzat gailentasuna eskuratzeko borrokarik, onarpena lortzekoa baizik. Gailentasuna lortzeko borrokak botere-egitura berari lotuta jarraituko lukeela esango luke Habermasek.

Isurtzen den fluidoa hortxe egongo da lurrera erori edo grabitateari aurre egin arteko lehian, bere izaera etereoa kendu, ziegara itzuli eta denak berriz ere seguru

sentitzen diren arte. Bai artearen fluidoentzat bai haiek sortzen dituen gizateriarentzat, erditzearen edo haurgintzaren modukoa da arrakalak aurkitzea: “jaiotzea eta norbere baitatik ihes egitea” moduan deskribatzen zuen Octavio Pazek. Norbere burua bilatzeko bidaia luzeari ekitea dakar horrek eta etengabe zerbaiten bila ibiltzea: “Ez da inoiz den hura, izan nahi duen hura baizik, bilatzen den hura, alegia; eta lortzen denean, edo lortu uste denean, bere baitatik askatzen da berriro ere, eta bila jarraitzen du. Denboraren kumea da. Areago: denbora da bere izaera eta sortzetiko gaixotasuna”.² Horregatik, beharbada gakoa ez da loturak etetea, espetzea eta babeslekua, kontzeptua eta metafora bereiztea baizik.

II.

Kulturak eta arteak bila-bilaka lortu dute historian zehar beren baitatik askatzea, beste esparru batzuetako denbora-muinean bat eginez. Hangoak isurtzen direneko zirrikitu beretik joaten dira sartzen hemengoak; “denboraren kumeen” modura, eta han-hemengo disidenteak beren lekua uzten eta bilaka-bilaka jarraitzen dute, direna inoiz izan gabe, izan nahi duten hura baizik.

Eta hortxe doaz iragazgaiztasunaren jendarmeak disidentziaren atzetik beti, beren jurisdikzioa milimetrikoki berregokitzera. Dena den, beren gordailuak ugaltzen ibili behar izan dute ezinbestean, zirrikitu eta gainezkatzeko berriak gertatu ahala. Iragazgaitza denaren inperioa finantza-kapitalak darabiltzan bide berberetatik hedatzen da gaur egun, “komunikazio globalizatuaren” aroa delakoa iragazkortasun etorkorrez mozorrotuta. Kapitalismo transnazionalak bere “hodi komunikatuen” hedadura eta kopurua nahieran berritxuratu eta zabaldu ditu. Eta sare labirintiko horretan, irabazi nahia, publizitatea eta erabateko basakeria urtegi beraren gainezka bide edo hustubide moduan nagusitzen direla ematen du.

Moldearen oldarrean museoak agertzen zaizkigu nonahi. Shifra M. Goldmanek zorroztasun handiz heldu dio hedapen-prozesu horri, eta museoen egiteko berria finantza-kapitalen laguntzaile fin eta apartak izatea dela esan du: “Gaur egun, ekoizpen sinbolikoa eta kultur kapitala ekoizten dute museoek kapitalismo postmodernoarean agendarekin bat datorren programa ideologiko eta komertzial batentzat (...) Dendakateen modura jarduten duten museo sateliteen sorrera dugu horren adibide agerikoena...”. Goldmanek dioenez, joan deneko hamabost urtean gutxienez kontzeptu hori erabili izan dute arte-galeriek, eta joera berari erantzuten diete azoka, arte-erakusketa, enkante-etxe eta bienalen hazkunde eta ugaritzeak.³ Nolanahi ere, ez dira gauza bera moldeetatik kanpo isuri eta barreiatzea eta, alderantziz, beste molde batzuen barruan hustea. Baina horrek ez gaitu ontziaren diktaduratik aske uzten. Goldmanek dioenez, Latinoamerikan, Afrikan eta Asian loratu diren bienalak Mendebaldearen arte-zaletasunaren mendeetako kontrola eta mendetasuna ezabatzen joan dira eta joera nagusi honetatik kanpo gelditzen dira, beraz. Dena den, periferian “ontzi” berriak sortu ahala, moldearen hegemonia eta iragazgaiztasunaren ordena berrezartzen duten bideetarako baldintzak eratuz joan dira.

Bienal horiek ipar-mendebaldeko kultura molde, arte-hizkera eta sentsibilitate berriekin harremanetan jartzeko egindako ekarpena ukalezina da. Era berean, Europatik eta AEBetatik kanpo sortutako arteari “arrakasta” negoziatzeko aukera eman diote, ez maila komertzialean bakarrik, baizik eta ordezkapen-gune jakin batzuetara iristeko aukerei zegokienez ere, eta horrek erdigunearen eta periferiaren arteko erlazioen eboluzio historikoa ekarri du: erdigunea paradigmatzat inposatzetik erdigune horretan

ertzetatik barneratzeraino; periferikoa ezkutatzetik norgehiagokak hedatzeraino: adiskidetze-jarreretatik jarrera nabarmenki inkonformistetaraino. Dena den, horrek ezin gaitu itsutu eta ondo kontuan izan behar dugu prozesu horiek atzera egiteko arriskuan egon direla beti eta baldintza horien ondorioz garai bateko metropolien esparrutik kanpo antolatutako bienalak beraiek ere botere-gune potentzialak bihurtu litezkeela. Areago, gerta liteke bidea urratzen edo prestatzen egotea dagokionean beharrezko desplazamendu eta “presa mugikorrak” egiteko, beren ataska-sistemarekin, eta “ontzi komunikatuen” sare hegemonikoak zainduta. Metropoliko merkatuen aldetik “aniztasunari” egiten dizkioten kontzesioetatik “kulturaniztasunera” (politika bezala) eta merkatu neoliberalera (estrategia bezala) igarotzeko jauzi perfektua izanik hori.

III.

1970eko hamarkadan dagoeneko nazioarteko bienalei eta inperialismo artistikoari buruzko gogoetatxo batzuk egin zituen Frederico Morais brasildar kritikariak bere saiakera ezagun batean. Sao Pauloko bienalari buruz ari zela “kultur kolonizazioaren abiapuntu aurreratua” zela zioen, ez Latinoamerikaren nazioarteko artelan berrien “erakusleihoa” zelako eta Europako eta AEBetako interesen eta arte-ereduen mende zegoelako bakarrik, baizik eta ekitaldi hark “gure kontinenteaz kanpoko beste herrialde batzuekin dugun erlazio kulturean dauden mendetasunezko harreman berberak errepikatu zituelako Latinoamerika barruan”. Moraisen iritziz azpi-kultura menderatzailearen eta azpi-kultura menderatuaren arteko erlazio-sistema inposatzea zen helburua.⁴

1970eko hamarkada amaieratik 1990era bitartean Latinoamerikako, Afrikako eta Asiako artearen boom komertzialak gertatu ziren, hurrenez hurren: Europan eta AEBetan arte haiei buruzko erakusketa handi eta arrakastatsuak antolatu ziren boladan eta gehienbat Latinoamerikan, Asian eta Afrikan antolatutako bienaletatik bultzatutako borroka ideologikoko diskurtsoa kementsu eta indarrez zebilen garai berean. Baina gaurko egunera iritsita inozo samarrak izango ginatete fenomeno hura bere dimentsio mitiko ukigabearen aurari eusten zioten unibertso paralelo ia ezezagun haien “aurkikuntzak” ipar-mendebaldeko kulturen eragindako erakarmen hutsa izan zela pentsatuz gero. 1980ko hamarkada amaieran eta 1990eko hamarkadan zehar, merkatu hegemonikoen ateak “aztiei” eta “hirugarren mundutarrei” irekitzearekin batera guztiz aurreikustekoa zen borroka edo norgehiagoka hartan lapurtzen hasiko zirela, aitzakia historiko eta sinbolikoen negoziazio eta elkarren arteko transferentzietan. Orduz geroztik, marjinalitatera, exotismora eta are (ordurako neutralizatua eta garrantziz gabetua zegoen) “hirugarren mundutasunean” oinarritutako eztabaida politikora ere eramán gintuzten negoziazio haiek, eta ezaugarri horiek hartu dira balioaren eredutzat eta “benekotasunaren” argudiotzat. Luzera begira, *bestetasuna* ideologikoki errazago manipulatzeko aukera emango zuen horrek.

Nortasuna eta onarpena elkarri lotuta daude; desberdintasunak azaleratzea eta desberdintasunei eustea, berezitasuna eta, beraz, errepikaezina dena azaleratzea. Latinoamerikako, Asiako eta Afrikako arte garaikidea ipar-mendebaldeko arte garaikidean “sartzeak” hango korridoreetan “ibiltzeko” nortasun-agiri batzuk eskuratzea zekarren. Erakunde hegemonikoetako teknokratek, estetika teorikoak eta kritikak beren denboratxoa behar izan dute “iraunkortasun” irizpideetatik eta objektu artistikoaren “egiturazko” (ideologiazko) egituretatik askatzeko. Kopiagarritasuna

balio “auratikoa” balio “espositiboaren” mesedetan desagerrarazteko bidea zela esan zuen Walter Benjaminek 1936an baina, halere, instituzioek eta merkatuek tematuta jarraitu zuten berezitasun-iraupearen eta iheskortasun-errepikapenaren arteko tirabirari konponbide errentagarria aurkitu nahian, ustezko “barne-egituren” oinarrien eta egonkortasunaren eta “gertakizunaren” balio komertzialaren artean nolabaiteko oreka aurkitu zuten arte. Badirudi merkatuaren totalitarismoa Benjaminek kontrajartzen zituen politikaren estetizazioak eta artearen politizazioak bat egiten duten muturretan zitalki oinarrituta dagoela.⁵

“Objektuari bere bilgarria kentzea” eta bilgarri berri batekin janztea da helburua, hots, “haren aura txikitzea” eta gero hura berritzea eta ordezkatea. Berezia eta errepikaezina dena gertakari iheskor bihurtu nahi izaten dute politika kulturantzunetik, umekeria-kutsuko jarrera tolerantia erakutsiz; ipar-mendebaldeko “idoloen” gurtza bultzatzen eta gure anakronismoen “aura” goستن du makineria bakar eta berberak. Programa kulturantzunen barruan antolatzen diren periferiako artearen erakusketek “seriean” sortutako ekitaldien zigilu eskasa daramate, nolabait ere, eta merkatuak epe laburreko eta errotazio gero eta bizkorragoko zikloetan agortzen ditu artelan horiek. “Theskortasuna” eta “errepikapena” bertakoaren “berezitasunaren” ezaugarriekin eta haren estereotipoen berariazko “iraunkortasunarekin” uztartzen dira. Biak ere, iheskortasuna nahiz errepikapena, merkatuaren eta publikoaren xarmak edo erakarpen-indarrak mugatuta egoten dira edo museoetako artezkari eta kritikari “kulturantzun” eta “postkolonialen” diskurtsoak mugatuta, bestela. Arte-artezkarien argudioen balioa gurtzazko balioa ere izan daiteke, artelanen edo artistaren batek mirariz ekuazio teoriko korapilatsuren bat askatu eta modako tesiaren *filosofoen harria* bihurtuz gero. Era berean, turista pentsamoldea izanik, ekitaldiz ekitaldi ibiliz, beste inoren safarietako *souvenirak* hartu eta berena antolatzeko besteen izenak eta izenburuak “birziklatzen” ibiltzen direnen nagiak ere baldintzatu dezake hau guztia. Esparru periferikoak horrela aprobeztatzen dira erakusketa ibiltariez; nazioarteko ekitaldi eta katalogo guztietan agertzen diren izen eta izenburuez; eta herrialde edo erregioren batean merkatuak aurrefabrikatutako joera artistikoez. Oraindik sortzen ari diren eszenak eta joerak erabatekotzat edo heldutzat aurkezten zaizkigu batzuetan erakusketetan, eta goiztiartasun amniotikoz merkaturatzen dira. Ezagutzen ditugu halako “izarren aurkezpen” presatsu eta oportunistek eragin ditzaketan triskantzak.

IV.

Hala, *boom* komertzial bat egon den bakoitzean “periferikook” “albiste” izan gara. Ez dugu aurrerabiderik lortu (eta esperimendu neoliberalak ez dute horretarako itxaropen handirik ematen), eta ez gara Historiara iritsi ezinbestean, baina albiste izatea bada zerbait: podium arranditsu eta ñimiño bat munduaren erdigunean. Halere, handik ezer askorik esan ahal izango dugu ematen diguten ospe-minutu laburra iragan orduko. Dena den, aurrerabidea biharko egunean zegoela esan izan digute beti. Eta aurrerabidea hortxe kokatuta ez dago hura harrapatzeko modurik. Hala, gu gerturatu ahala aldentzen joaten zaigun helmuga iritsezin horretara iritsi nahian ahitzen ditugu indarrak, lasterketa antzu honetan, gure espazio-gose agortezina sekula ase ezinik. Albiste izanda helmugaren batera iritsi izateko lilura iragankorra sentitzen da, behinik behin, nahiz eta hori “lortu izateko” meritua modu lauso eta itxuragabean iritsi, aurrerabidea identifikatzeko erabiltzen genuen ernamuinaren funts berarekin, hain zuzen. Historiari dagokionez, mundu hegemonikoarentzat oso deserosoa izan liteke guri Historia horretan miatzen uztea, nahi ez dituen filtrazioak eragin genitzakeelako. Luis

Camnitzerek dioenez, “gure lanak berriro ere jaio beharko du merkatua mugitzen den amaierako testuinguru baten baitan, lehenbiziko aldia balitz bezala eta sortzez garbia balitz bezala”.⁶

Masa-hedabideen bidez zabalduetako eta jasotako informazioak benetakoarekin dugun harreman eta erlazioa ordezkatu du azkeneko. Masa-hedabideen sarea errealitatearen larruazala bihurtzeaz gain, benetakoaren azal dagoeneko hilaren eta behar bezala berpiztuaren hauts berrosatua ere bihurtu da batzuetan. Baina horren helburua ez da historiako orriren bat berridaztea, gertakaria luzatzea edo iragana funtzionalki eguneratzea baizik. Errealitateak indarra galtzen du ordezkapenaren aurrean; eta ekitaldi/gertakariak hondoan jartzen dira sinbolo eta irudi enblematiko egokien aurrean, “ulergarriak” izan daitezten. Albisteak “behatzailearen” jarrera erosotik kontsumitu ohi ditugu, eta horrela orainaren gaineko erantzukizuna kolektiboan disolbatzen denez, benetako dena prozesu historiko bezala gertatzearen aurrean ardurarik gabe uzten gaitu horrek. Denborari dagokionez, gertaerak edo gertatzeak berak garrantzia galdu dute ordezkapenaren edo errepikatzearen aurrean: unean uneko agintariak, mapa geopolitikoaren doikuntzak, ekonomiak, modak, gerrak, artea... dauzkagu hor orain. Gaur egun, nazioarteko arte-zirkuitu hegemonikoetan antolatutako Latinoamerikako, Asiako nahiz Afrikako arte garaikidearen erakusketa batera joatean antzeko sentipena izaten dugu askotan, eta kezagarria da hori. Albistearen larruazalarekiko harreman horrek ikuslearen ikuspegiak baldintzatzen ditu. Hartzaileak eskertuta agertzen dira ezezagun samarra zaien arte mota batean barneratzeko heldulekuak sinplifikatzen zaizkienean. Informazioa sortzeko eta kontsumitzeko prozesu guztiak esparru ideologizatu batean egiten dira beti, eta horrek hartzaileen nahiz igorleen jarrera aurrez baldintzatzen du. Halere, Europatik eta AEBetatik kanpo egindako artearen erakusketa batera joateko, askotan beharrezkoagoa izaten da “ondo informatuta” egotea, desberdina denarekiko apaltasuna gordetzea baino. Batzuetan eskandaluzko muturretaraino iritsi izan gara, eta, hala, gure herrialdeetan sortutako artea testuinguru hegemonikoetan banatzea eta kontsumitzea albiste izatea merezi duen espaziotzat hartua izan da. Ikusten dena aurretiaz ikustea espero dugunarekin alderatu ohi dugu, eta ikustea espero dugun hori masa-hedabideek zabaltzen duten informazioan oinarritu ohi da neurri handi batean. Horrenbestez, “albisteak” ikusleak lana ikusi aurretik zeharkatu beharreko atari modukoa izaten da. Ikusleek berrespenaren gozamina sentitzen dute, adibidez, Kolonbiako arteari buruzko erakusketa batera joan eta han hirien bortizkeriaz edo narkotrafikoaren aurkako gerraz hitz egiten dela ikustean; edo Kubako arteari buruzko erakusketa batera joan eta han Castroren gobernu-aldiaren ondorio sozio-politiko eta ekonomikoez mintzo direla ikustean.

“Albisteak” moda bati aurreratzen ari gatzazkiola sentiarazten digu. Eta, moda guztiek duten iheskortasunari jarraiki, *boom* komertzial bat gertatzen den bakoitzean, periferiako artea gozamen handiz kontsumitzen da, prozesu horretan kontsumitu eta agortuz, hura zaharkituta uzteko epea finkatzen duen higatze artifizial eta azeleratu bat eragingo balitzaio bezala.

V.

Arteak ez du defniziorik izateko bokaziorik. Eta ziurrenik horrexek salbatu du iragazgaiztasunaren inperiotik. Artea izendatzea eta defnitzea erakundeen kontua izan da. Eta termino hori ondoan izaten jarraitzen dugu iragaten den substantzia malgu hori izendatzeko garaian. Arteak egokitzeko duen ahalmen izugarria da arte hori bera instituzionalizatzen duen boterea liluratzen duena, eta instituzionalizazio hori

egiteko kontzeptuez eta zikloez gabetzen du behin eta berriro, aurreko formen aztarnak ahaztu nahi izango balitu bezala, bere fluidotasunera itzultzea eta berriz ere moldeetan isurtzea saihestu ezinik. Disidenteak liluratzten dituen, berriz, artearen fluidotasuna eta iheskortasuna da, hain zuzen ere, iritsi orduko alde egiten duelako. Batzuetan nire buruari galdetu izan diot artea izendatzeko beharra ote zegoen, haren ibilbideak justifikatzeko arrisku saihestezina baitakarkigu horrek. Haren bideak zeharkatze hutsak, hots, “hemen egon zen” esate hutsak, haren abiada geldiaraztea, hura eustea eta kronometratzea dakar. Eta artea ez da substantzia neurgarria.

Batzuek nahiago izaten dute artea *no man's land*-tzat hartzea. Inorena ez den lurralde batek denena den lurralde batera eraman gintzake berdin-berdin. Eta helburu hori gutxiago/gehiago txalogarria izan daiteke, nondik begiratzen den. Denok berdinarak garela dioen Orwellen irudiari helduz gero, nahiz eta batzuk besteak baino berdinaoak izanik, artea —instituzionalizatutakoa— gutxiengo elitisten eta gehiengoaren arteko erlazio bertikalek mugatutako ordena bati lotuta geldituko litzateke ezinbestean, eta ordena horri jarraiki, ezinezkoa da denok “poztea”, ez eta gehiengoak gobernatzen duten kasuan ere. Guztien adostasuna ere ez da onuragarria arteak eta kulturak beharrezkoa duten konformaezintasunerako.

Hala eta guztiz ere, artea inoren ondarea ez dela eta, hortaz, denon —gizakion eta gure sorkuntzen— osagai den denborazko elementuan modu emankorrean disolbatzen dela dioen ideia berretsiko bagenu, orduan artearen neurtezintasunak, fluidotasunak eta iragankortasunak artea eta gu geuk substantzia berberaz eginak gaudela onartzeak zenbateko indar emantzipatzailea duen konturatuko ginanteke. Betierekotasun-simulakroak asmatuz saihesten saiatzen garen jaiotza- eta heriotza-zikloetatik askatzea izango litzateke hori. Azken batean, haraindikoa edo garrantzitsua dena ez da gauzetan oinarritzen, guztiz alderantziz baizik: gu geu eta gauzak gara haraindikotasunean bizi garenok, tartetxo iragankor batean besterik ez bada ere. Ez dut esaten mendeetan zehar arte-sorkuntzari buruz dugun ikuspegia kamustu diguten estiloez, ismoez, sailkapenez eta ideologiez bakarrik askatu behar dugunik, beharbada kontua hemen ez delako ontziak haustea edo molde batzuk eta besteak lotzen dituzten hodiak saihestea. Ezagutza jokabideak eta “mitoak” finkatzen dituen metakuntza-prozesutzat duen joera horretaz askatzea da kontua hemen, prozesu horrek gauzak bere horretan iraunarazi eta eliteen estatusa babesten duelako horrela. Paulo Freire brasildar pentsalariak “zapalduaren pedagogia” jartzen zuen “banku-jabeen printzipioaren” aurrean irakaskuntzan: hezitzaileek ezagutzak “aurrezki” moduan inbertitzen dituzte hezten ari diren haiengan, erlazio bertikalez osatutako sistema iraunarazten eta hedatzen dela ziurtatuz, horrela. Freirek bestelako hezkuntza-eredua proposatzen zuen, ordea: elkarrekiko harreman horizontalez osatutako prozesu beti osagabea zen hezkuntza harentzat. Gauza bera esan dezakegu arteari buruz. Izan ere, arteak eta hezkuntzak izaera bera partekatzen dute zentzu horretan, *banku-gizonen printzipioa* errepikatzen eta hedatzen duen “ontzi komunikatuen” sistema instituzionalaren aurrez aurre baitaude biak ere.⁷

Ulertzekoa da artea politikaren eta ekonomiaren uztarpean ez dagoen espazio ideal, aske eta kutsagabea dela uste dutenen nahia. Artistek mundua behatzeko behatokiak eraikitzen dituzten eta inon kokatu gabe ez dagoen leku utopikoa da artea haientzat. Hala eta guztiz ere, nire ustez behintzat, arteak ezin du bere erantzukizun politiko eta etikoa alde batera utzi. Eta ezin die muzin egin bere ondorio ideologiko eta politikoei, baina ez sortzeak berak dakartzan ondorio horiei dagokienez bakarrik, baizik eta edukiontzia instituzionaletan bere eduki estetikoak isurtzeak dakartzan ondorioei ere ez. Barrutik jardunez moldeak urratzerik ez badugu behintzat, ez dakit nola babestu

gintezkeen *no man's land* delako horretan, munduko mapa politiko eta ekonomikoaren egokitze-neurrrietatik libre, instituzionalizazioa mozorrotzen duten ustezko “autonomietan” otzanki giltzapetuta bukatu gabe. Behatokiak bai, baina sistemaren pitzadurak aurkitu eta merkatuaren eta zinismo politikoaren arteko itunak agerian uzteko, zigorgabetasuna nagusi den garai honetan.

Objektu, ikono eta esanahien ekoizpen neurrigabea, bizkortzea eta nonahikotasuna dira gure garaiaren ezaugarri nagusiak, eta horrek guztiak gure zentzumenak anesthesiatu ditu, baina ez artea zentzumenen bidez estimatzeari dagokionez bakarrik, baizik eta elkarrengana gerturatzeko ditugun gaitasunak berak ere kamustuz eta sorgortuz. Gure zentzumenak bila dabilzan lekuan geure burua eta elkar ezagutzeko aukerak ez alferrik galtzea da gakoa hemen. Aurkikuntza beldurgarriak egingo ditugu seguruenik, baina “sentitzeko” dugun benetako gaitasuna berreskuratzen lagunduko digu horrek, eta gizatasunarekin eta gizakiekin dugun erantzukizuna itzuliko digu, halaber. Eta ankerkeriak menderatutako mundu hau “sentitzeko” egin behar dugu hori dena, mundu hori “interpretatzeko” baino gehiago, ederki baitakigu nolako mesfidantzaz jokatu behar dugun gudan “inbertitutako” ezagutzarekin.⁸

Azkenik, ezin dugu ahaztu “inorena ez den lurraldea” dagoeneko inolako jabetza absolutu eta orijinalik ez duguneko ideiarekin lotu genezakeela. “Ez gure maitasuna, ez gure samina, ez gure poza —diosku Dulce María Loynaz idazle kubatarraren eleberri bateko protagonistak—. Hildakoek uzten digutenetik bizi gara; guk ez dugu haiek lehen izan ez duten ezer; gure aurpegiara eta izenak ere kopiatzen dizkiegu (...) Gure emozioak hildakoen jantziak bezalakoak dira: batzuetan laburrak dauzkagu eta beste batzuetan luzeak... Baina jantzi egiten ditugu eta elkarri ematen dizkiogu, bizitzeak duen apaltasun, egonarri eta otzantasan beldurgarriarekin”.⁹

Habana, 2004 - Rio de Janeiro, 2008.

¹ Borges, Jorge Luís. Obras Completas. Emec  Editores, Buenos Aires, 1974, 771. or.

² Paz, Octavio. La Llama Doble. Seix Barral / Biblioteca Breve, Mexiko DF, 1994, 143. or.

³ Goldman, Shifra M. Globalización, privatización y mercado de arte. In: Octava Bienal de La Habana. Evento teórico Forum Arte-Vida. Centro de Arte Contempor neo Wifredo Lam, Habana, 2003, 124. or.

⁴ Morais, Federico. “Ideología de las bienales internacionales e imperialismo artístico”. In: Arte latinoamericano (Etapa republicana). Selección de lecturas. Editorial Pueblo y Educación, Habana, 1987, 222. or.

⁵ Ikus: Benjamin, Walter. “Discursos interrumpidos” in: La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, 1936.

⁶ Camnitzer, Luis. El arte, la política y el mal de ojo. In: Cuarta Bienal de La Habana. Evento teórico Dominación cultural y alternativas a la colonización, Centro Wifredo Lam, Habana, 1991, 5-6. or.

⁷ Ikus: Freire, Paulo. Pedagogia do Oprimido, Editora Paz e Terra, Rio, 1970

⁸ Ikus: Freire, Paulo. Pedagogia do Oprimido, Editora Paz e Terra, Rio, 1970.

Susan Sontagek ere ondokoaz hartarazi gintuen 1964an: “Artearen interpretazioen jarioek gure sentsibilitateak kutsatzen dituzte gaur egun, autoetako eta industria astuneko gasek hirietako eguratsa zikintzen duten bezalaxe. (...) Artelana bakarrik (bere baitara bilduta) uzteko uko hipokrita besterik ez da interpretazioa. Benetako arteak gu urduritzeko ahalmena izan behar du. Artelana bere edukira murrizten dugunean, gero hura interpretatu ahal izateko, artelan hori otzandu eta murriztu egiten dugu. Interpretazioaren bidez malgua eta erabilerraza bihurtzen dugu artelana”. Ikus: Sontag, Susan in Contra la interpretación. Ed. Seix Barral, SA, Bartzelona, 1969, 16-17. or.

⁹ Loynaz, Dulce María. Jardín. Biblioteca de Literatura Cubana, Letras Cubanas, Habana, 2002, 111. or.

Art, Dissidence and Communicating Vessels

Eugenio Valdés Figueroa

*Time is the substance from which I am made. Time is a river which carries me along;
it is a tiger that devours me, but I am the river; it is a fire that consumes me,
but I am the fire...*¹ Jorge Luis Borges

I.

We are besieged by conventions which are re-examined and reconsidered time and again; I would be better off saying that we live inside them. Power holds us prisoner in impervious containers.

The art institution is just one of these containers. In its contents, at a physical level it is the sum of its successive restorations. It almost certainly no longer exists and what is presented to our eyes is scarcely a mirage of a fortress with solid foundations; anachronic, but with bearing authority that only comes with age. And from this mirage we judge what art is and who the transcendent artists are. Yes, for the institution it is important to make judgements on what is transcendent, as if guaranteeing yourself a stake in something eternal. What perverse petulance, attempting to store away time! Even timing it, deciding where one minute of art finishes and where the next starts. The institution resolves the agony of its own death setting upon the temporal substance of art with merciless little hands. It devours it and digests it, for an audience which is just as domesticated, confined in containers, moulded to the regularity of one day after another, a docile addict who already knows how to dissolve concepts like aspirin in water... Another power trap, dissolving concepts in this contained substance. Measuring time and cutting off ideas. Is this arrogance or unrest?

And even if you throw the contents of the container down the pan, cutting out the middle man, it won't reach the river any quicker. We are trapped in a system of communicating vessels: institutions, rules, cultural traditions, linguistic structures... all connected by corridors that prevent leaks and congestion. This is how the fluids of art are channelled and the institution is protected from overflowing. This is also how its veins are irrigated and the chronic convalescence of its definitions is hidden. And in its obsessive zeal, it dares to define freedom... the most dangerous of all definitions, as it turns out to be the most slippery; so this will have to be straightened, framed, and sewn together like regular patchwork pieces. And at the very least suspicion of it wearing thin, a legion of diligent seamstresses will dash in to darn every rip and tear until you can't even see the stitching... as if water did not always search out water, fire search out fire, and freedom search out freedom, opening up new holes in the containers.

Freedom remains on the alert, waiting for cracks to form. This is how dissent overflows: by applying pressure, whilst a force tries to hold it back. Everything happens very quickly, before order is re-established preventing fluids from reaching each other completely, those from outside and those inside. There is no conflict between them; at least no conflict for supremacy, but for recognition. Habermas would say that a conflict for supremacy would continue to be linked to the same power structure. Overflowing fluid must decide whether to fall or to defy gravity, until it is usurped by its ethereal nature, returned to its cell and everyone feels safe again. For the fluids of art, as for the fluids of humanity that created them, discovering the crack can be compared to the experience of seeing the light; *birth and escape from oneself* – as Octavio Paz described it – which implies undertaking a long road to search for yourself,

.....
and consequently pursuing yourself constantly: “You are never who you are but who you want to be, the person you are looking for; when you find it, or think you have found it, it takes off from you again, moves away and the chase continues. It is the child of time. And what’s more: time is its being and its constitutional illness.”² For this reason, this is maybe not a matter of breaking ties, but distinguishing between prison and shelter, concept and metaphor.

II.

It was in this act of mutual searching that culture and art historically moved apart, to find themselves in the temporal matter of other latitudes. Through the self same loophole where some spilled out, others entered; like ‘sons of time’, dissidents from here and there continue to move on and search for themselves, without ever being what they are, but what they want to be.

Behind dissidence we always find the gendarmes of impermeability adjusting their jurisdiction millimetre by millimetre; although it has been essential for them to multiply their efforts over time to match the successive cracks and overflows.

The impervious empire is expanding today following the same financial capital itineraries and disguising the so-called “globalised communication” era as condescending permeability. Transnational capitalism has redesigned and conveniently broadened the scope and number of its “communicating vessels”, a maze-like section where profit, advertising and mere brutality seem to be imposed as overflow pipes from the same dam.

As the mould expanded wildly, the number of museums multiplied. This expansion process was referred to sharply by Shifra M. Goldman, defining the new role of museums as exclusive companions of financial capital: “Currently museums exploit symbolic production and cultural capital for an ideological and commercial programme consistent with the post-modern capitalism agenda (...). The most obvious example is creating satellite museums which work like shop chains...” a concept, Goldman attests has been run by art galleries for at least the last fifteen years, to which the growth and proliferation of trade fairs, art exhibitions, auction houses and biennales can be linked.³ But it is not the same to spill out of the mould as, alternately, empty yourself out into other moulds. This does not exempt us from the container’s dictatorship and although Goldman makes the fair exception that as biennials have flourished in Latin America, Africa and Asia they have been eliminating centuries of artistic taste and Western control, the conception of new “containers” on the periphery has also been leaving the conditions created by channelling which opportunely re-establishes the mould’s hegemony and the impervious order.

We cannot deny these biennials’ contribution to giving non-western culture contact with new modes, artistic languages and sensitivities. Whilst it has praised art produced outside Europe and North America the possibility of negotiating “success” – not only commercially, but also in terms of access to determined spaces for representivity – has encouraged historical evolution of centre-periphery relationships: from imposing the centre as a paradigm to the margins infiltrating the centre; from hiding the periphery to broadening confrontations, from conciliatory positions to the most openly non-conformist.

But this does not give us reason to ignore that the risk of these processes reversing was always latent; or the possibility that these conditions could manage to turn the very biennials organised outside the field of the former conurbations into potential centres

.....
of power. And, even, that the ground was being prepared for opportune displacements and “mobile dams” with lock-gate systems, monitored by the hegemonic network of “communicating vessels” – perfect transit from the “pluralism” concessions by the metropolitan markets towards “multiculturalism” as a policy and the neoliberal market as a strategy.

III.

Even at the end of the 1970s, the Brazilian critic Frederico Morais reflected in a well-known essay on the ideology of international biennials and artistic imperialism. At the time he was referring to the Sao Paulo biennial as an “advanced point of cultural colonisation,” not only because of its role as a ‘showcase’ for new international concepts and submission to Euro-North American artistic patrons and interests, but also because of the way in which this event “...reproduced within Latin America the same domination relationships that can be seen in our cultural relationship with other countries outside the continent.” According to Morais, this was a case of imposing a system of power relationships between dominant sub-culture and dominated sub-culture.⁴

From the end of that decade to the 1990s, there were commercial booms in Latin American, African and Asian art, which coincided with the success of large exhibitions in Europe and United States, as well as the strength of ideological confrontation discourse promoted fundamentally from biennials organised in Latin American, Asia and Africa. But at this point, it would be naïve to think that this was simply a matter of how attractive the North-Western culture found ‘discoveries’ from parallel, almost unknown, universes which still maintained an aura of their mythical dimension intact. It was perfectly predictable that, when opening the floodgates of hegemonic markets to “magicians” and “third-worlders”⁵ – at the end of the 8’s and throughout the 90’s --, confrontation would start to be bogged down in negotiations and mutual transfers of historical and symbolic alibis. From that period on, these negotiations would lead to adopting marginality, exoticism and even the very political controversy supported in “third-worldism” (already neutralised and/or trivialised) as patterns of value and as arguments for “authenticity” which in the long-term will permit easier ideological manipulation of *otherness*.

Identity and recognition go hand in hand; revealing and reaffirming a difference, discovery of singularity and therefore the unrepeatable. The “entry” of Latin America, Asia and Africa artistic modernity into North-Western institutions presupposed awarding identity warrants to “travel” through its halls. For theoretical aesthetics, critics and technocrats from hegemonic institutions have taken the time to escape from the ‘durability’ criterion and the ‘structural’ (ideological) references for the artistic object. Although back in 1936 Walter Benjamin saw reproducibility as a path towards the disappearance of the “auratic” value in favour of the “exhibitive” value, the institution and the market would try their hardest to find profitable solutions for the tension between singularity-lasting and fleetingness-repetition, until reaching a relative balance between fundamentals and stability of the presumed “eternal structures” and the commercial value of “success”. The market’s totalitarianism seems to be perversely founded on the extremes which touch on the aestheticism of politics and the politicisation of art which Benjamin opposed.⁶

This is a matter of “unwrapping the object” and wrapping it up again; of “shredding its soul” and later recomposing it and restoring it. With a childishly tolerant attitude, multicultural policies seek how to transform what is singular and unrepeatable into

.....
fleeting events; the same machinery favours cults for North-Western art 'idols' and celebrates the "aura" of our anachronisms.

Samples of art from periphery countries, within multicultural programmes, in some way bear the precarious seal of being mass-produced events which the market exhausts in short term cycles and increasingly fast rotations. "Fleetingness" and "repetition" manage to combine with the marks of local or regional "singularity" and the intentioned "lastingness" of their stereotypes. Both fleetingness and repetition can be determined by commercial and public pull; or by discourse from "multicultural" and "post-colonial" curators and critics. The value of the curator-based argument can also be a cultural value, if a work or artist miraculously solves a difficult theoretical equation and becomes an emblematic philosopher's stone in the fashion thesis). They can also be conveniently determined by the laziness of some that, with a tourist's mentality, go from one event to another "recycling" names and titles to organise their own with souvenirs bagged during far-off safaris. This is how the periphery areas benefit from itinerancies; from the ubiquitous presence of their names and titles in international events and catalogues; or from the commercial prefabrication of an artistic trend in one country or region. Sometimes they even manage to exhibit certain up-and-coming scenes or trends as definitive or mature, launching them on to the market with amniotic precocity; and we know all too well how much damage can be done by hurried and opportunistic "star launching".

IV.

What is clear is that we "peripheries" have made the news with each commercial boom. Progress will not have been made (but then neither did neoliberal experiments expect us to be successful), nor will we necessarily make History, but making the news is already something: fatuous and miniscule podium in the centre of the world, from which very little can be decided before the minute of glory we have been given is up.

In any case, we were always told that progress was just around the corner. Putting it that way, keeps it just out of reach. So, in a sterile race, we wear ourselves out pursuing this unreachable horizon which moves away as fast as we approach it and we can never quench our never-ending thirst for space. Making the news we will experience, at least, the ephemeral illusion of having reached some kind of finish line, even though the merit of have 'achieved' it comes to us as something blurred and insipid, with the same embryonic consistency that we used to define progress. As far as History is concerned, the hegemonic world could be too uncomfortable for it to let us poke our noses in, it would cause undesirable filtrations "...Our work," said Luis Camnitze, "will have to be born again, as if for the first time and by immaculate conception, within the final context in which the market is moving."⁷

Issuing and receiving information by the mass media has ended up replacing our contact with the real world. The mass media network has not simply become the under-skin of reality, but sometimes even reconstituted dust from dead skin of what was real, conveniently dug up; less so with the proposal to re-write a page in history and therefore extend the event or functionally update the past. Reality loses ground to representation; and events to symbols and appropriate emblematic figures which are embedded in them to make them 'intelligible.' News is usually consumed from the comfortable position of 'observer', whose collective dissolving of responsibility for the present also alienates them as the 'real world' passes like a historical process. In temporal terms, succession

.....
has been losing its importance against substitution or recurrence: shifts of governors, adjustments in the geo-political map, economies, fashions, wars, art...

Currently, in hegemonic institutional circuits, attending a Latin American, Asian or African modern art exhibition gives us a similar sensation with alarming frequency. Contact with this news-worthy epidermis conditions the spectator's points of view. The public feels rewarded and even grateful for the simplification of the handhold which they can use as an introduction to a possibly unfamiliar type of art. The whole information production and consumption process is done on ideologised ground which predisposes the attitude of both issuers and the receivers. However it would be no exaggeration to affirm that with an art exhibition produced outside Europe and North America, it would seem to be more important to be "well informed" than maintain our humility when facing something different. We have reached scandalous extremes where art produced in our countries seems to be distributed and consumed in hegemonic contexts as a news-worthy space. We can usually compare what is seen with previously formed expectations, which to a considerable extent, come from information circulating in the mass media. So 'news' becomes a kind of precursor for the spectator before they see the work; the public feels pleasure in confirming their knowledge when, for example, in a Columbian art exhibition they can see with their own eyes that it is talking about urban violence or drug wars; or in a Cuban art show, about the social-political or economic effects of Castro's government.

The "news" gives the impression that it is anticipating a fashion. And, fleeting like fashion, with every commercial boom, art from the periphery tends to consume itself as it comes to fruition, or in other words consume itself and exhaust itself in the process, as if it were subject to artificial and accelerated wear, which sets the deadline for its obsolescence.

V.

Art has no vocation for definitions. It is probable that this has saved it from the impervious empire. Naming it and defining it has been left to the institutions. And the term continues to follow us to designate this ductile substance which appears. Its extraordinary adaptability is what captivates the power institutionalising it, emptying it time and time again of concepts and cycles, without being able to stop it returning to its fluidity and once again slipping out of the moulds, as if wanting to forget the vestiges of previous morphologies. The dissident, however, is fascinated by its fluidity and its fleetingness: as soon as it reaches us, it leaves us. I have sometimes been asked if it should be designated, as we are running the unavoidable risk of justifying its paths and itineraries. The mere fact of following its routes, staying 'it stopped here' is already bringing it to a halt, containing it and timing it and art is not a measurable substance. Some people prefer to understand art as a no man's land. No man's land could also be interpreted as everyone's land which is a more or less praiseworthy aspiration, depending how you look at it. If we take the Orwellian image that everyone is equal, although some are more equal than others, art – institutionalised art – would be hopelessly subject to an order determined by vertical relationships between an elitist minority and the majorities; an order which cannot plausibly 'satisfy' everyone, not even in the case of a majority government. Nor is unanimity beneficial for the permanent lack of conformity in being that art and culture require.

However, if we were to affirm ourselves in the idea that art is not anyone's property

.....

and, therefore, it is dissolved productively in this temporal element which constitutes everyone – humans beings and their creations – therefore their immeasurability, their fluidity and their fleetingness will allow us to gauge the degree of emancipation in the act of recognising ourselves – art and us – made out of the same substance. We would be releasing ourselves from birth and death cycles which we are determined to evade by inventing simulations of eternity for ourselves. In short, transcendence does not reside in things, exactly the opposite in fact: we are ourselves and the things that reside in transcendence for a fleeting moment. I'm not just talking about styles, isms, categorisations, ideologies which have dulled our perception of artistic creation for centuries, because maybe it's not a matter of breaking the containers or avoiding channels connecting one mould to another. It's more a matter of releasing ourselves from this scab of knowledge as an accumulative process which sets behaviour and 'myths' assuring the perpetuity of a state of things and safeguarding the position of the elites. The Brazilian thinker Paulo Freire contrasted his "pedagogy of the oppressed" with the "banker's principle" in teaching – the idea that the educator "invested" knowledge in the form of "savings" in him by educating, guaranteeing the preservation and multiplication of a system of vertical relationships. Freire proposed, instead, education as a process of horizontal interactions which never finish. The same could be said about relationships with art. In this respect, it is perhaps that art and education would share the same nature, swimming against the current in this institutional system of "communicating vessels" which to date has amplified and reproduced the *banker's principle*.⁸

We can understand why people claim to understand art as an ideal, free and uncontaminated space, aside from the domain of politics and economics; an almost extra-terrestrial and utopian place where artists can erect watchtowers to observe the world. However, I don't believe that art today can do without its own political and ethical responsibility, much less ignore the ideological and political implications, not only from the very act of creating, but also from pouring the aesthetic contents into institutional containers. Unless we can break the moulds from the inside, I don't see how we can preserve ourselves in this no man's land, supposedly away from the changes to the political and economic map, without continuing to be docilely imprisoned in presumed "autonomies" which disguise institutionalisation. Observation towers, yes, but there to find the gaps in the systems and highlight the alliances between the market and political cynicism, in a period besieged by impunity.

The vertigo of acceleration, the ubiquity and overproduction of objects, icons and meanings which characterise our times have anaesthetised our senses, not just to appreciate art in sensorial order but even to dull our faculties to find out about ourselves. This matter rests on not missing the opportunity to recognise ourselves out there where our senses are searching. There will doubtless be lurid discoveries, but this will recover our true capabilities to "feel" and will also give us back our responsibility for all things human. I emphasise to "feel" more than "interpret" this world taken over by atrocity; we already know the mistrust which we should relate to the "inverted" knowledge in ourselves.⁹

Finally, we should not forget that a 'no man's land' could be associated with the idea that nothing belongs to us now in an absolute and original way. "Not our love, not our pain, not our joy, we are told by the main character of a novel by the Cuban writer Dulce María Loynaz. We live off what we are left by the dead; we don't have anything that they

.....

didn't have before us; we copy them right down to their features and their names (...)

Our emotions are like dead man's clothes: sometimes they are too short for us and sometimes too long... But we continue to wear them and we pass them down to each other with this humility, with this patience, with this atrocious meekness which is living."¹⁰

Havana, 2004–Rio de Janeiro, 2008.

- 1 Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1974, p. 771.
 - 2 Paz, Octavio. *La Llama Doble*. Seix Barral / Biblioteca Breve, México D.F., 1994, p. 143.
 - 3 Goldman, Shifra M. *Globalización, privatización y mercado de arte*. In: *Octava Bienal de La Habana. Evento teórico Forum Arte-Vida*. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana, 2003, p. 124.
 - 4 Morais, Federico. *Ideología de las Bienales Internacionales e Imperialismo Artístico*. In: *Arte Latinoamericano (Etapa Republicana). Selección de Lecturas*. Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1987, p. 222.
 - 5 Interest in art produced in Latin America, Asia and Africa intensified at the end of the 1980's. The *Magiciens de la Terre* exhibition was held in the Centre George Pompidou in 1989; three years earlier Pierre Restany had defined the Havana biennial as "a Third World Biennial," identifying two ideological lines of approaching art from periphery countries.
 - 6 See: Benjamin, Walter. "Interrupted Discussions" in: *Art in the age of its technological reproductibility*, 1936.
 - 7 Camnitzer, Luis. *El arte, la política y el mal de ojo*. In: *Cuarta Bienal de La Habana. Evento teórico Dominación cultural y alternativas a la colonización*, Centro Wifredo Lam, La Habana, 1991, pp. 5-6.
 - 8 See: Freire, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*, Editora Paz e Terra, Rio, 1970.
 - 9 See: Freire, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*, Editora Paz e Terra, Rio, 1970.
- Also Susan Sontag, in 1964, warned us "The effusions of interpretations of art nowadays poison our sensitivities, in the same way as exhaust fumes from cars and heavy industry damage the urban atmosphere. (...) interpretation represents a hypocritical negative to leave works of art alone (lost in thought). Real art has the habit of making us nervous. When we reduce the work of art to its content to then interpret *that*, we domesticate the work of art, we reduce it. Interpretation makes art manageable and pliable." See: Sontag, Susan. *Against interpretation*. Ed. Seix Barral, S.A., Barcelona, 1969, pp. 16-17.
- 10 Loynaz, Dulce María. *Jardín*. Biblioteca de Literatura Cubana, Letras Cubanas, La Habana, 2002, p. 111.

74
Juan Carlos Alom

78
Fernando Arias

82
Tania Bruguera

86
Luis Camnitzer

90
Ivan Capote

92
José Damasceno

98
Antonio Dias

104
Gonzalo Díaz

108
Juan Manuel Echavarría

112
Regina José Galindo

116
Alfredo Jaar

120
Julio Le Parc

124
Rafael Lozano-Hemmer

128
Oswaldo Macià

134
Cildo Meireles

138
Priscilla Monge

144
Oscar Muñoz

150
Ernesto Neto

154
Miguel Angel Ríos

158
Chemi Rosado Seijo

162
Lázaro Saavedra

168
Valeska Soares

172
Javier Téllez

176
Tonel



Juan Carlos Alom

Habana Solo

2000
Vídeo monocanal,
transferido de película de 16 mm
15 min, b/n, sonido
Edición de 5, nº. 2/5

2000
Kanal bakarreko bideoa,
16 mm-ko filmetik aldatua
15 min, zuri-beltzean, soinua
5eko edizioa, zk.: 2/5

2000
Single channel video,
transferred from 16mm film
15 min, b/w, sound
Edition of 5, no. 2/5



En *Habana solo*, las secuencias musicales se intercalan con imágenes cotidianas de la ciudad con sonido ambiente, sin ningún texto ni estructura narrativa. Es la propia música la que desencadena el proyecto y la que marca el ritmo de la película. Juan Carlos Alom nació y vive en La Habana, es fotógrafo y cineasta, y estudió, además de Urbanismo, Restauración y Conservación de material fotográfico. Para la realización de *Habana solo* solicitó a algunos de los músicos más representativos de su ciudad que le ofrecieran la improvisación de un solo musical como regalo, sin darles ninguna razón que justificara la petición ni aclararles el posible uso de las consiguientes grabaciones. Sin ningún tipo de instrucción ni restricción alguna participaron artistas como el pianista Emilio, el flautista José Luis Cortés, el contrabajista William Rubalcaba, Tata Guines (congas), Enrique Lazaga (guiro), Eduardo Lazaga (timbal), Pancho Amat (tres), Chicoy (guitarra eléctrica), Alfredo Echevarría (bajo eléctrico), la soprano Sonia Marcoma y el bailarín Teo.

A partir de estas secuencias Juan Carlos Alom captó otras imágenes de su ciudad, calles ruidosas, niños jugando, talleres en plena actividad, fantasmales edificios... Alom emplea un lenguaje visual sugerente, en blanco y negro, juega con los contrastes y las sombras y llega muchas veces al límite de la abstracción.

En este recorrido por la vida cotidiana de La Habana, se nos muestra una imagen de la ciudad lejana de la turística, más profunda y personal, que no oculta su decadencia. La película, sin palabras, grabada en 16mm, y con sonido ambiente, fue revelada manualmente y tratada posteriormente por el propio Alom para sugerir un efecto de envejecimiento. Ante el deterioro de la ciudad y el de la propia película al espectador le resulta difícil establecer si lo que ve es una película antigua o una visión actual de la ciudad de La Habana a lo que contribuye la falta de referencias para saber cuándo han sido tomadas las imágenes, que sugieren atemporalidad o que dan la sensación de que el tiempo transcurre a un ritmo diferente.



Habana solo lanean musika-sekuentziak eta hiriaren eguneroko bizitzako irudiak elkarren ondoan agertzen zaizkigu, giroko soinuaz lagunduta, eta inolako testurik edo narrazio-egiturarik gabe. Musika bera da proiektua gidatzen duena eta filmaren erritmoa markatzen duena. Juan Carlos Alom Habanan jaio zen eta hantxe bizi da. Argazkilaria eta zinegilea da eta Hirigintzaz gain, Argazki Materialen Zaharberritze eta Kontserbazioa ikasi zuen. *Habana solo* egiteko bere hiriko musikari garrantzitsuenetako batzuegana jo eta beretzako opari gisa bakarkako pieza bat inprobisatzeko eskatu zien, eskariaren inguruko inolako justifikaziorik eman gabe eta grabazioak zertarako izango ziren azaldu gabe.

Artistei ez zien inolako jarraibiderik eman eta ez zien inolako mugarik jarri. Hauek dira lan honetan parte hartu zuten artistak: Emilio piano-jotzailea, José Luis Cortés flauta-jotzailea, William Rubalcaba kontrabaxu-jotzailea, Tata Güines (kongak), Enrique Lazaga (*guiroa*), Eduardo Lazaga (tinbala), Pancho Amat (*tres* izeneko tresna), Chicoy (gitarra elektrikoa), Alfredo Echevarría (baxu elektrikoa), Sonia Marcoma sopranoa eta Teo dantzaria. Musikari sekuentzietatik abiatuta, Habanako irudiak grabatu zituen Alomek: kale zaratatsuak, umeak jolasten, lantegiak jardun betean, mamu-itxurako eraikinak... Zuri-beltzeko hizkuntza bisual erakargarria erabiltzen du Alomek, kontrasteekin eta itzalekin jolasten du eta abstrakzioaren muga-mugara iristen da askotan.

Habanako eguneroko bizitzan zehar egindako ibilbide honetan, turismoarekin ezer gutxi ikusteko duen eta bere gainbehera ezkututzen ez duen hiri sakonago eta pertsonalagoa ikusten dugu. Filma hitzik gabekoa da eta 16 mm-tan grabatua dago giroko soinuarekin. Eskuz errebelatuta dago eta errebelatu ondoren tratatua, zahar itxura emateko. Hiriaren eta filmaren beraren egoera kaskarra ikusita, ikusleek zail izango dute ikusten ari diren filma antzinakoa den edo gaur egungoa ote den jakitea. Irudiak noiz hartuak izan diren adierazten duen erreferentziarik ere ez dago filmean. Horrek denboraz kanpoko nolabaiteko kutsua ematen dio, filmeko denbora gureaz bestelako erritmoan doaneko itxura.

In *Habana solo*, musical sequences weave in and out of everyday images of the city and its background noise, although there is no text or narrative structure. The music itself unravels the project and maintains the rhythm of the film. Juan Carlos Alom was born and lives in Havana; he is a photographer and a filmmaker and, alongside Town Planning, he also studied Restoration and Conservation of photographic material. In order to make *Habana solo* he asked some of the most representative musicians in his city to improvise a musical solo for him, giving them no reasons justifying his request or any further hint on how he planned to use these recordings. With no instructions or restrictions at all, the following artists took part: pianist Emilio, flautist José Luis Cortés, double bass player William Rubalcaba, Tata Guines (congas), Enrique Lazaga (guiro), Eduardo Lazaga (kettle drum), Pancho Amat (tres), Chicoy (electric guitar), Alfredo Echevarría (electric bass), the soprano Sonia Marcoma and the dancer Teo.

Working from these sequences Juan Carlos Alom captured other images of his city: noisy streets, children playing, busy workshops, ghostly buildings... Alom used a suggestive visual language, in black and white, playing with contrasts and shadows and often taking it to the very edge of abstraction.

In this trip around everyday life in Havana, we are shown an image of the city which is far cry from the tourist route; it is deeper and more personal, not hiding its decadence. With no dialogue, it was filmed in 16mm with background noise, developed manually and later processed by Alom himself to suggest an aging effect. Faced with the city and the film's deterioration, the spectator finds it hard to work out if they are watching an old film or a current view of the city of Havana exacerbated by the lack of references giving no clues to when it was shot, suggesting timelessness or giving the sensation that time is going by at a different pace.

1964 in La Habana, Cuba. Lives and works in La Habana, Cuba. **Selected Solo Exhibitions:** **1991** Laura. Fototeca de Cuba, La Habana, Cuba. **1992** Havana en inglés. Gallery Nesle, Paris, France. **1995** El voluble rostro de la realidad. Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, Cuba. *Mística cubana*. OPENSPACE. Comune de Milano, Milano, Italy. **1996** El libro oscuro (*The Dark Book*). *Imaginario de Juan Carlos Alom*. Fundación Ludwig de Cuba, Fototeca de Cuba, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, Cuba; Throckmorton Fine Art, New York, USA; Schneider Gallery, Chicago, USA. **2000** Secret Shadows. Throckmorton Fine Art, New York, USA. **2001** Evidencia. Iturralde Gallery, Los Angeles, USA.

Selected Group Exhibitions: **1997** VI Bienal de la Habana. La Habana, Cuba. **2000** From the Negative, Conceptual Photography from Cuba, Photographic Arts, Minneapolis, USA. **2001** Shifting Tides: Cuban Photography after the Revolution, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, USA. **2004** Mapas abiertos, 100 años de la fotografía latinoamericana. Palau de la Virreina, Barcelona, Spain; Fundación Telefónica, Madrid, Spain. *Je t'envisage. La disparition du portrait*. Le Musée de l'Elysée, Lausanne, Switzerland. *Defining Moments*. Phoenix Art Museum, Phoenix, USA. *The Daros Latinamerica Tapes*. Huis Marseille. Foundation for Photography, Amsterdam, Netherlands. **2005** Open Maps. *Latin American Photography 1991-2002*. Amos Anderson Art Museum, Helsinki, Finland. **2007** Puntos de vista. Kunstmuseum Bochum, Bochum, Germany.



Fernando Arias

Lego Coffin

(Homage to the Children of the Drug War)

2000
Piezas de lego y contrachapado
28,5 x 190,5 x 70 cm

2000
Legoko piezak eta egur kontratxapatua
28,5 x 190,5 x 70 cm

2000
Lego and plywood
28.5 x 190.5 x 70 cm

Tal y como el propio título indica esta obra de Fernando Arias es un ataúd realizado con piezas del Lego rojas, azules y amarillas (los colores de la bandera colombiana) que porta una línea blanca en la cubierta, en lugar de la habitual cruz.

“Porque el Lego (...) en Colombia, era como el American Dream, porque era comprado en Estados Unidos; entonces yo compraba unas cajitas pequeñas de Lego, las iba juntando y me divertía mucho. Jugué con Lego hasta muy grande mi mamá ya se preocupaba. Yo era feliz con el Lego”.¹ Son palabras del artista colombiano Fernando Arias.

Arias muestra una profunda preocupación por la identidad de su país y, sobre todo, por los estereotipos ligados al mismo, inquietud que recorre el conjunto de su obra: ¿Con qué se suele relacionar Colombia? Con la violencia y la cocaína, principalmente.

Arias se sirvió de esos dos elementos para elaborar su obra, logrando una gran contundencia gracias al contraste establecido entre el material utilizado y la forma creada. Equipara a Colombia con la droga y la muerte, yendo más allá al construir un ataúd con los sueños y los juegos de los niños. Aprovecha para denunciar la situación de la infancia de su país, obligada a crecer rodeada de droga y muerte. Es una obra dedicada a los niños colombianos, tal y como se destaca en el subtítulo: *Homenaje a los niños de la guerra de las drogas*.

“Entonces, decidí que iba a hacer un ataúd como un homenaje a los niños de la guerra. Iba a construir mi propio sarcófago, mi propio ataúd con Lego. Iba a ser con la bandera de Colombia y en la tapa, en vez de tener una cruz, tenía una línea blanca. La obra en realidad era como decir: éste es mi ataúd y, cuando yo me muera, se va a utilizar. Porque, cuando a uno lo velan, lo ponen en una iglesia o en algún lugar así, y la gente va y mira; luego me sacan y me creman, y el ataúd se lo dan a los niños para que jueguen con él, y ellos lo desarmen o lo guardan o lo que sea. La vida se va () es así, pero ¿qué más lindo y más oscuro, pero qué más real que esos niños jugando con su propia muerte?”.²

¹ Fernando Arias entrevistado por Hans-Michael Herzog en el catálogo “Cantos cuentos colombianos”, Zúrich 2004, p. 78

² Ibid.

Izenburuak berak dioen bezala, Fernando Ariasen lan hau Lego piezekin osatutako hilkutxa bat da; gorri, hori eta urdina, Kolonbiako bandera bezala, eta gainean, estalkian, gurutzearen orde z lerro zuzen zuri bat duena.

“Legoa, Kolonbian, Amets Amerikarraren gisakoa zen, Estatu Batuetan eresia baitzen. Orduan, nik kaxa txiki batzuk erosten nituen, eta denak batuta, asko dibertitzen nintzen. Oso gerora arte jolastu nuen Legorekin...ama kezkatzen hasia zen. Zoriontsu nintzen Legorekin”¹. Fernando Ariasen hitzak dira.

Kolonbiarra da Fernando Arias, eta bere lan guztietan erakutsi du bertako identitateari eta batik bat, bere herriari lotutako estereotipoei buruzko kezka sakona: zerekin lotzen da Kolonbia? Biolentziarekin eta kokainarekin, batez ere.

Osagai horiek hartuta egin zuen lan hau. Erabilitako materialaren eta sortutako formaren arteko kontrasteak indar handia ematen dio. Kolonbia drogarekin eta heriotzarekin parekatzen du, baina hori nahikoa ez, eta gainera haurren jolasarekin, haurren ametsarekin eraiki du hilkutxa. Eta bide batez, Kolonbiako haurren egoera salatzen du, droga eta heriotza bertan dituztela hazi beharra; euren eskainia da lana, azpitituluak dioen gisan, Drogaren Gerrako hurrei.

“Orduan, hilkutxa bat egingo nuela erabaki nuen, drogaren gerrako hurrei eskainitako omenaldi gisa. Sarkofago bat eraikiko nuen neuretzako, hilkutxa bat, Legorekin. Kolonbiako banderarekin izango zen, eta tapan, gurutzearen partez, marra zuri bat izango zuen. Lana, azkenean, zera esatea zen: hau da nire hilkutxa, eta hiltzen naizenean, erabili egingo da. Izan ere, bati beilan egoten zaizkionean, eliza batean edo horrelako lekuren batean jartzen dute, eta jendea joaten da, eta begira egoten da; gero atera, eta erraustu nazatela, eta eman diezaiotela hilkutxa hurrei, jolas egin dezaten berarekin. Eta eurek deseraiki dezatela, edo gorde, edo gura dutena... Bizitza badoa, hala da, baina zer ederragorik, eta beltzagorik, baina zer errealagorik, euren heriotzarekin jolasean ari diren haur horiek baino?”²

¹ Fernando Arias Hans-Michael Herzogek elkarrizketatua “Cantos cuentos colombianos” katalogoan, Zurich 2004, 78 orr.

² Ibid.

.....
Just as the title of this work by Fernando Arias suggests, this is a coffin made with Lego blocks in red, blue and yellow (the colours of the Colombian flag), with a white line on the lid instead of the usual cross.

“Because Lego (...) in Colombia was like the American Dream, because it was bought in the United States; at the time I used to buy little boxes of Lego, I fitted them together and had a great time. I played with Lego until I was really quite old...my mum was starting to get worried. I was just so happy with my Lego”¹ says Colombian artist Fernando Arias.

Arias demonstrated a profound concern for the identity of his country and, above all, for the stereotypes linked to it, a concern which runs throughout his work: What is Colombia usually associated with? Mainly violence and cocaine.

Arias used these two elements to create his work, achieving great forcefulness thanks to contrasts he established between material he used and shapes he created. He puts Colombia on a level with drugs and death, going one step further to build a coffin with children’s dreams and games. He takes the opportunity to protest against the plight of children in his country, who have to grow up surrounded by drugs and death. His work is dedicated to Colombian children, as highlighted in the subtitle: *Homage to the children of the drug war*.

“So I decided that I was going to make a coffin in homage to the children of the war. I was going to make my own sarcophagus, my own coffin with Lego. It was going to use the Colombian flag and on the lid, instead of a cross, it has a white line. The work was really saying: this is my coffin and when I die, it’s going to be used. Because when they sit with your body, they put it in a church or somewhere like that and people go and look at it; then they’ll take me out and cremate me and the coffin will be given to children for them to play with. ...and they will take it apart or keep it or whatever... Life goes on (...) it’s like that, what could be more beautiful, darker but more real than these children playing with their own death?”²

¹ Fernando Arias interviewed by Hans-Michael Herzog in the catalogue “Cantos cuentos colombianos”, Zurich 2004, p. 78

² Ibid.

.....
1963 Born in Armenia, Colombia. Lives and works in London, UK. **Selected Solo Exhibitions: 1996** Fernando Arias. Gate Foundation, Amsterdam, Netherlands, 1998. *The Story of Arias*. Installation shown simultaneously in London at: Whitechapel Art Gallery, Camden Arts Centre, Royal College of Art, Guildhall University, Chelsea School of Art; in Liverpool at Bluecoat Gallery, in Glasgow at School of Art and Centre for Contemporary Arts, in Edinburgh at School of Art; London Printworks Trust, London, UK. *Fernando Arias*. Chapter Arts, Cardiff, UK. **2000** Fernando Arias. Gallery of Modern Art, Glasgow, UK, 2003. *Fernando Arias. Communion Time*. Doque, Barcelona, Spain. *Shot on Location*. Museo de Arte Moderno / Universidad Nacional, Bogotá, Colombia. **Selected Group Exhibitions: 1999** 48. *Biennale di Venezia*. Venezia, Italy. **2003** VIII *Bienal de La Habana*. La Habana, Cuba. **2004-2005** *Cantos Cuentos Colombianos. Arte Colombiano Contemporáneo*. Daros Exhibitions, Zürich, Switzerland. **2006** *Glory Hole*. The Architecture Foundation, London, UK. **2007** *BODYPOLITICX*. Witte de With. Center for Contemporary Art, Rotterdam, Netherlands. **2007-2008** *Bon Voyage*. Threshold artspace, Perth, Scotland.



Tania Bruguera

Autobiografía - Inside Cuba

2003
Instalación sonora: 2 altavoces soviéticos de los 70, 1 guarda de seguridad, escenario de madera, 8 altavoces de graves, 1 micrófono desconectado, 3 paneles de pladur inacabados y 1 bombilla
Espacio de dimensiones variables; escenario: 2,5 x 6,5 m; sonido: en loop (60 min)
Edición de 3, nº. 1/3

2003
Soinu-instalazioa: 1970eko hamarkadako 2 sovietar bozgorailu, segurtasun-zaindari 1, egurrezko eszenatokia, grabeetarako 8 bozgorailu, konektatu gabeko mikrofono 1, amaitu gabeko pladurrezko 3 panel eta bonbilla 1
Neurri aldakorreko espazioa; eszenatokia: 2,5 x 6,5 m; soinua: loop-ean (60 min)
3ko edizioa, zk.: 1/3

2003
Sound installation: 2 Soviet speakers from the 70ies, 1 security guard, wood stage, 8 subwoofers, 1 disconnected microphone, 3 unfinished sheet rock walls and 1 electric bulb
Dimensions of space variable; stage: 2.5 x 6.5 m; sound: loop (60 min)
Edition of 3, no. 1/3

Un escenario en una sala vacía. Sobre el escenario un micrófono. De los altavoces surgen constantemente consignas en torno a la Revolución Cubana.

Título: *Autobiografía*.

Estamos ante la instalación sonora creada por la artista cubana Tania Bruguera en 2003.

Normalmente, al oír la palabra *autobiografía* solemos sumergirnos en las entrañas de nuestro ser, en nuestros más profundos abismos, en busca de lo que nos diferencia de todos los demás. Con esta instalación Tania Bruguera saca a la luz no aquello que le diferencia de los demás, sino las vivencias que comparte con sus compatriotas: las consignas revolucionarias que han marcado la vida del pueblo de Cuba, los discursos de Fidel Castro, el sistema político y social cubano, etc. La de Bruguera es la autobiografía de toda una sociedad. “Para mí es la memoria de un cubano. No quise darle prioridad a ninguna de las consignas, quise que todo se mezclara. Sentía gran necesidad de compartir mi experiencia con la gente y que no fuera pasiva”¹.

De todas maneras, esta obra ofrece otros matices al espectador que sin limitarse a escuchar el estruendo de las consignas procedentes de los altavoces se decide a subir al escenario, ya que al acceder al mismo sentirá el temblor del provocado por la fuerza del sonido. Si se atreve a intentar decir algo por el micrófono comprobará que éste está apagado. Verá además que su supuesto público le da la espalda, puesto que sólo tiene una pared ante sí. La comunicación y la libertad de expresión representadas por el escenario y el micrófono quedan totalmente silenciadas, bajo el ruido generado por unas consignas políticas debilitadas y carentes de cualquier sentido a fuerza de ser repetidas una y otra vez.

1 “Irreverencia y crítica social, dos aristas de la instalación de Tania Bruguera” por Gerardo Arreola, en La Jornada (La Habana), 13-12-2003.

Gela hutsean, oholtza bat. Oholtza gainean, mikrofono bat. Bozgorailuetatik, ozen, Kubako Iraultzaren osteko leloak, bata bestearen atzetik. Izenburua: *Autobiografia*. Tania Bruguera artista kubatarrak 2003an sortutako soinu instalazioa da.

Autobiografia hitza entzutean, normalean, norbere izatearen muina bilatzera egiten du batek, norbere baitako amildegiaren sakonera, beste guztiengandik bereizten gaituen hori bilatzeko asmoz. Tania Bruguerak, bere Autobiografian, besteengandik bereizten duen hori baino, bere herrikideekin partekatzen dituen bizipenak azaleratzen ditu instalazioa honen bidez: Kubako herritarren bizitza markatu duen iraultzari loturiko kontsignak, Fidel Castroren hitzaldiak, sistema sozial eta politikoa, etab. Nolabait, gizarte oso baten autobiografia da Bruguerarena. “Niretzat, kubatar baten memoria da. Ez nuen nahi ezein lelori lehentasuna ematerik, dena nahas zedin nahi nuen. Nire esperientzia jendearekin konpartitzeko beharra sentitzen nuen, ez zedila pasiboa izan”¹.

Izan ere, lan honek beste ñabardura batzuk eskaintzen dizkio bozgorailuetatik datozen leloen burrunba entzutera mugatu gabe oholtza gainera igotzen den ikusleari. Sentitu egiten du nola jartzen duen soinuaren indarrak oholtza dardarka. Mikrofonoa hartu eta zerbait esatera ausartzen bada, mikrofonoa itzalita dagoela konturatuko da. Eta gainera, balizko publikoari bizkarra emanda dagoela, aurrean ez daukala pareta bat besterik. Oholtzak eta mikrofonoak irudikatzen duten komunikazio eta adierazpen askatasun eremua erabat mutu geratzen da, errepikapenaren errepikapenez ahuldu eta zentzua erabat galtzen duten kontsigna politikoek sortzen duten zaratapean.

1 “Irreverencia y crítica social, dos aristas de la instalación de Tania Bruguera” Gerardo Arreola, La Jornada (La Habana), 13-12-2003

A stage in an empty room. On the stage there is a microphone. The loudspeakers shout constant slogans in favour of the Cuban Revolution. Title: *Autobiografía*. We are standing in front of the sound installation created by the Cuban artist Tania Bruguera in 2003.

Normally when we hear the word *autobiografía* we usually sink down into our own inner selves, into our deepest chasms, looking for what makes us different from everyone else. With this installation Tania Bruguera brings to light not what makes her different from others but the experiences which she shares with her compatriots: the revolutionary slogans which have marked the life of the people of Cuba, speeches by Fidel Castro, the Cuban political and social system, etc. Bruguera provides an autobiography for an entire society. “For me, it was a Cuban’s memory. I didn’t want to prioritise any of the slogans; I wanted them to be mixed up together. I felt a great need to share my experience with people and that it should not be passive.”¹

In any case, this work offers other nuances to spectators who don’t just have to listen to the din of the slogans coming from the loudspeakers but can decide to get up on the stage and feel the tremor caused by the force of the sound. If they dare to try and say something into the microphone they will find out that it has been switched off. They will also see that their supposed audience has turned its back on them, as they only have a wall in front of them. The communication and freedom of expression represented by the stage and the microphone are totally silenced by the noise from political slogans which lose their strength and meaning by being repeated over and over again.

1 “Irreverencia y crítica social, dos aristas de la instalación de Tania Bruguera” by Gerardo Arreola, in *La Jornada* (La Habana), 13-12-2003.

1968 Born in La Habana, Cuba. Lives and works in Chicago, USA, and La Habana, Cuba.
Selected Solo Exhibitions: 2000 *Lo que me corresponde*. Fundación Colloquia, Ciudad de Guatemala, Guatemala.
2001 *La Isla en Peso*. Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
2002 *Ingeniero de Almas*. Palacio De Abrantes, Salamanca, Spain.
2003 *Autobiografía*. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
2004 *Dated Flesh*. Rhona Hoffman Gallery, Chicago, USA.
2006 *Portraits*. Kunsthalle Wien, Austria.
Selected Group Exhibitions: 2000 *VII Bienal de La Habana*. La Habana, Cuba.
2001 49. *Biennale di Venezia*. Venezia, Italy.
2002 *Documenta 11*. Kassel, Germany.
2004 *The Living Museum*. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, Germany.
2005 51. *Biennale di Venezia*. Venezia, Italy.
Las Horas. Artes Visuales de América Latina contemporánea/The Hours. Visual Arts of Contemporary Latin America. Irish Museum of Modern Art, Dublin, Ireland; Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia (2007).
2006 *Arte de Cuba*. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, Brazil; Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brazil; Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, Brazil; Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, Brazil.
2007 *PERFORMA07. Second Biennial of New Visual Art Performance*. New York, USA.
KILLING TIME: An exhibition of Cuban artists from the 1980s to the present. Exit Art, New York, USA.
2008 *IN TRANSIT 08 - Singularities | Einmaligkeiten. Performing Arts Festival*. Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Germany.

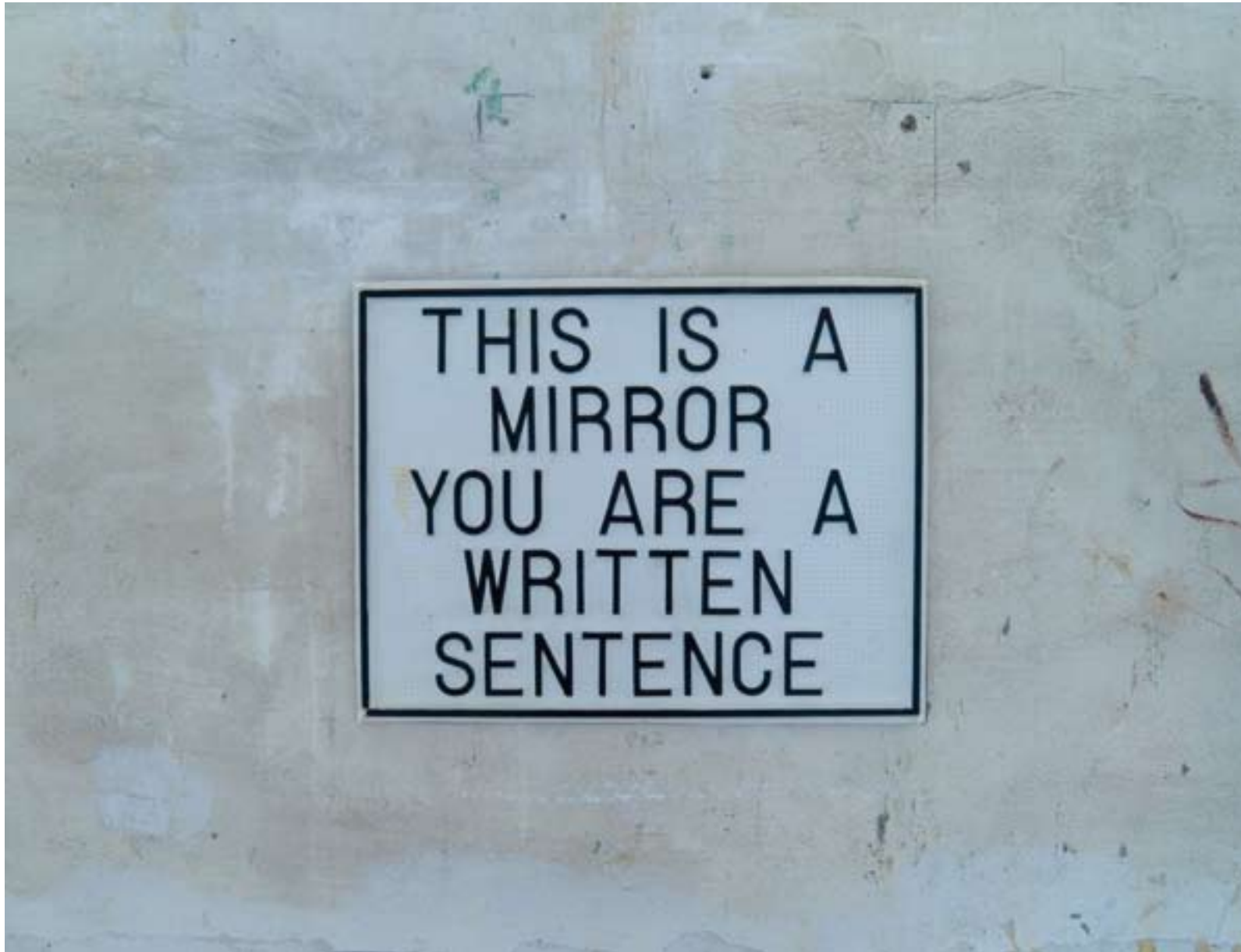
Luis Camnitzer

This is a mirror. You are a written sentence

1966-1968
Poliestireno extrusionado
montado sobre tablón sintético
48,4 x 62,5 x 1,5 cm

1966-1968
Poliestireno estrusionatua,
ohol sintetiko gainean
muntatua
48,4 x 62,5 x 1,5 cm

1966-1968
Vacuum-formed polystyrene
mounted on synthetic board
48.4 x 62.5 x 1.5 cm



This is a mirror. You are a written sentence es un rótulo blanco con esa frase escrita en letras negras: “Esto es un espejo. Usted es una sentencia escrita”. Esta pieza, según cuenta el propio Camnitzer, surge de la intención de crear obras de arte capaces de establecer un vínculo directo con el espectador, desencadenando en él un proceso mental y convirtiéndolo en parte activa de la obra, en vez de en un observador pasivo. Todo esto, además, alejando la obra de arte de su valor en cuanto a obra material, haciendo que la posesión material de la obra de arte pierda significado, ya que la posesión de la obra tendría lugar a través de la lectura. Para que fuera el gran público y no sólo unos pocos los que tuvieran acceso a su obra, Camnitzer decidió difundir el mensaje en espacios públicos en forma de pegatina¹.

Luis Camnitzer es uno de los pioneros del arte conceptual y uno de los artistas y teóricos más influyentes en América Latina. Utilizando el lenguaje, con evocaciones poéticas y políticas, y con un gran sentido del humor y de la ironía, pone en cuestión conceptos fundamentales del arte, la creatividad, la relación con el poder y el mercado, dejando siempre abiertas las interpretaciones y lugar para la discusión.

En *Botella de Coca Cola llena de botella de Coca Cola*, vuelve a presentar exactamente lo que anuncia, una clásica botella de Coca Cola llena de cristales rotos (de otra botella de Coca Cola), sobre una peana. Sobre este icono, cargado de simbolismo e incluso carga política, el artista dice: “Tenía claro en mi mente que la Coca-Cola es la única bebida artificial capaz de ocupar un lugar competitivo al lado del agua, el vino y la leche, seguramente superando al jugo de naranja en términos de la no-saturación de las papilas del gusto. Esto significa que la industria norteamericana había logrado construir un arquetipo artificial, una hazaña que creo que no tiene paralelos en la historia de la humanidad.”²

¹ Luis Camnitzer, “Cronología”, 1986

² Luis Camnitzer, “El discreto encanto de la Coca Cola”, 1998

This is a mirror. You are a written sentence errotulu zuri bat da, esaldi hori hizki beltzez idatzia duena: “Hau ispilu bat da. Zu idatzita dagoen sententzia zara”. Camnitzer berak dioenez, lan honek ikuslearekin lotura zuzenean jartzeko gai diren obrak sortzeko intentzioan du jatorria, horrela, ikuslearengan prozesu mental bat eraginez eta begirale pasiboa izan beharrean, hau obraren parte aktibo bilakatuz. Hau guztia, gainera, artelana obra material gisa izan dezakeen izaeratik urrunduz eta obraren jabetza materialari esanahia kenduz. Kasu honetan, obraren jabetza irakurketaren bitartez gertatuko litzateke. Bere lana publiko orokorrarenganaino iritsi zedin, eta ez soilik gutxi batzueganaino, Camnitzerrek bere mezua espazio publikoetan hedatzeko erabakia hartu zuen, eranskailuen bidez¹.

Luis Camnitzer arte kontzeptualaren aitzindarietako bat da, eta Latinoamerikan eragin handienetakoa duen artista eta teorialaria. Hizkuntzaren bidez eta poesia eta politika gogora ekartzen dituzten kontzeptuak erabiliz, beti umorea eta ironiaren bidetik, zalantzan jartzen ditu artearen funtsezko kontzeptuak, sormena, boterea eta merkatuarekiko harremana, interpretazioak beti zabalik utziz eta eztabaidari leku eginez. *Coca Cola botilaz betetako Coca Cola botilan* ere izenburuak dioena bera aurkezten du: Coca Cola botila klasiko bat, (beste Coca Cola botila baten) beira zatiz betea, idulki baten gainean. Sinbolismo eta kutsu politiko handiko ikono honi buruz honako hau dio artistak: “Nire baitan argi nuen Coca-Cola dela urari, ardoari eta esnari konpetentzia egin diezaiokeen edari artifizial bakarra, seguruenik dastamen-papilak ez saturatzeari dagokionez, laranja zukuaren gainera ere badagoena. Horrek esan nahi du Iparramerikatako industria arketipo artifizial bat sortzeko gai izan zela, eta uste dut gizateriaren historian parekorik ez duen balentria dela hori”.²

¹ Luis Camnitzer, “Cronología”, 1986

² Luis Camnitzer, “El discreto encanto de la Coca Cola”, 1998

Coca-Cola Bottle filled with a Coca-Cola Bottle

1973, Vidrio y metal
18,2 x 5,5 x 5,5 cm, Edición de 2, nº. 2/2

1973, Beira eta metala
18,2 x 5,5 x 5,5 cm, 2ko edizioa, zk.: 2/2

1973, Glass and metal
18.2 x 5.5 x 5.5 cm, Edition of 2, no. 2/2



.....
This is a mirror. You are a written sentence is a white sign with this phrase written in black letters. This piece, according to Camnitzer himself, emerged from his intention to create works of art which are capable of establishing a direct link with spectators, triggering a mental process in them and turning them into an active part of the work, instead of just passive observers. All this in addition to distancing the work of art from its value in terms of material work, taking away the meaning of the material possession of the work of art, as the work would be possessed just through reading it. So the general public, and not just a fortunate few, can access his work, Camnitzer decided to distribute the message in public spaces as a sticker¹.

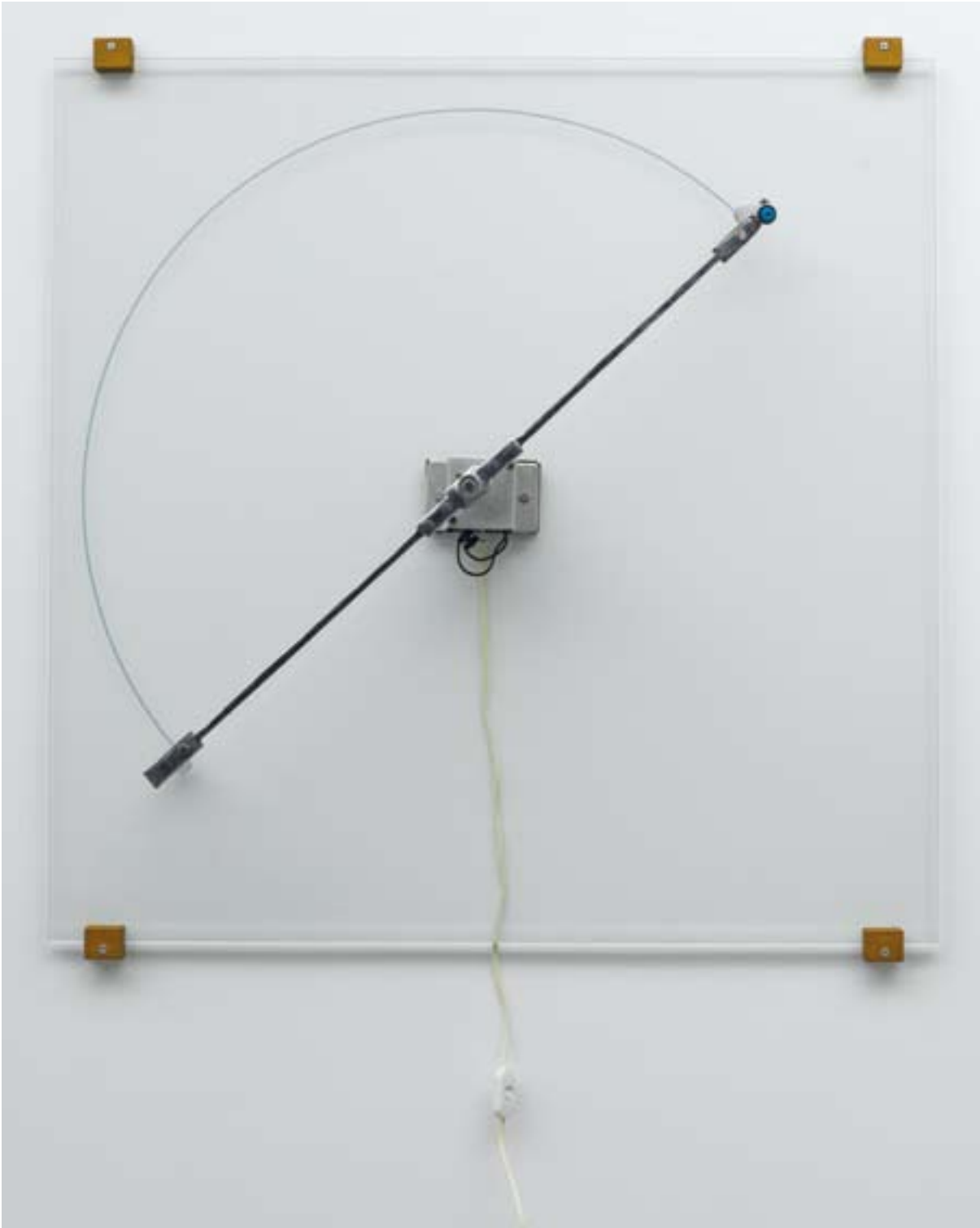
Luis Camnitzer is one of the pioneers of conceptual art and one of the most influential artists and theoreticians in Latin America. Using language, with poetic and political connotations, and with a great sense of humour and irony, he questions fundamental concepts of art, creativity, the relationship between power and the market, always leaving interpretations open and place for discussion.

In *Coca Cola Bottle filled with a Coca Cola Bottle*, what he presents is exactly what the title says: a classic bottle of Coca Cola full of broken glass (of another bottle of Coca Cola), on a pedestal. Regarding this icon, charged with symbolism and even political meaning, the artist says: “I was clear in my mind that Coca-Cola is the only artificial drink capable of competing with water, wine and milk, surely exceeding orange juice in terms of us not getting enough of it. This means that the North American industry has managed to build an artificial archetype, a feat which I think is without parallel in the history of humanity.”²

¹ Luis Camnitzer, “Chronology”, 1986

² Luis Camnitzer, “The discrete charm of Coca Cola”, 1998

.....
1937 Born in Lübeck, Germany. Emigrated 1939 to Montevideo, Uruguay. Lives and works in Great Neck, New York, USA, and Valdottavo, Italy. **Selected Solo Exhibitions:** **1960** Centro de Artes y Letras, Montevideo, Uruguay. **1969** Museo de Bellas Artes, Santiago, Chile. **1977** Museo de Arte Moderno, Bogotá, Colombia. **1986** *Retrospectiva*. Museo Nacional de Artes Plásticas, Montevideo, Uruguay. **1991** *Retrospective Exhibition 1966–1990*. Lehman College Art Gallery, Bronx, New York, USA; Nexus Contemporary Art Center, Atlanta, Georgia, USA; Cleveland State University Art Gallery, Cleveland, Ohio, USA (1992). **1993** Museo Carrillo Gil, México D.F., Mexico. **2000** *Arte y enseñanza: la ética del poder*. Casa de América, Madrid, Spain. **2003** *Werke von 1966 bis 2003/Works from 1966 to 2003*. Kunsthalle, Kiel, Germany. **2007** *Muestra antológica*. Museo de arte y diseño contemporáneo, San José, Costa Rica. **Selected Group Exhibitions:** **1970** *Information*. Museum of Modern Art, New York, USA. **1974** *Latin American Prints from the Museum of Modern Art*. Center for Inter-American Relations, New York, USA. **1988** 43. *Biennale di Venezia*. Venezia, Italy. **1992** *Artistas latinoamericanos del siglo XX/Latin American Artists of the Twentieth Century*. Estación Plaza de Armas, Sevilla, Spain; Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France; Kunsthalle Köln, Germany (1993); Museum of Modern Art, New York, USA (1993). **1996** *Face à l'histoire (1933–1996)*. *L'artiste moderne face à l'événement historique*. *Engagement, Témoignage, Vision*. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France. **2001** *Versiones del Sur*. *Eztetyka del sueño*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Cristal, Palacio de Velázquez, Madrid, Spain. **2002** *Documenta 11*. Kassel, Germany. **2004** *Beyond Geometry. Experiments in Form, 1940s–70s*. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, USA; Miami Art Museum, Miami, USA (2004). *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America*. Museum of Fine Arts, Houston, USA. **2006** *The Disappeared/Los Desaparecidos*. North Dakota Museum of Art, Grand Forks, North Dakota, USA; SITE Santa Fe, New Mexico, USA (2007). **2007-2008** *Face to Face. The Daros Collections*. Daros Exhibition, Zürich, Switzerland.



Ivan Capote

Historia

2001
Vidrio, metal, madera, motor eléctrico, rotulador y fieltro
104 x 100 x 17 cm
Edición de 3, nº. 1/3

2001
Beira, metala, egurra, motor elektrikoa, errotuladorea eta feltroa
104 x 100 x 17 cm
3ko edizioa, zk.: 1/3

2001
Glass, metal, wood, electric motor, pen and felt
104 x 100 x 17 cm
Edition of 3, no. 1/3

El cubano Ivan Capote (Pinar del Río, 1973) se sitúa entre los seguidores de la línea artística que pretende dotar al arte conceptual de un toque político y social a través del uso del lenguaje y de la ironía. Sus obras fusionan el carácter poético y la racionalidad, mediante la utilización de elementos y formas simples y sencillas.

La obra *Historia* creada en 2001 es una escultura mecánica, que a pesar de ser similar a un reloj, no da las horas. Este reloj acoge un tiempo diferente en su interior: un tiempo que por más que resulte más lento que el normal es más difícil de atrapar. Este reloj abarca el tiempo de la Historia, y la Historia nos lleva a todos a su rueda de molino. En su sencillez, la obra de Capote presenta un aforismo de gran intensidad. Un rotulador anclado a un eje central dibuja siempre una circunferencia de idénticas dimensiones. Y el fieltro atado a ese mismo eje va borrando el rastro dibujado por el rotulador. A primera vista parece que quisiera transmitir que la historia se repite. Y parece que quiere recordarnos que nunca llegamos a aprender las lecciones de la historia. Pero las cosas no son tan simples.

El lápiz dibuja una circunferencia constante, pero nunca idéntica. Y el fieltro, a su vez, no siempre borra el mismo rastro. El rastro de la Historia, por tanto, va dibujándose y borrándose una y otra vez. Y ese rastro siempre tiene la misma medida: la medida del mundo, del tiempo y del ser humano.

La obra de Ivan Capote también plantea una respuesta a los que vaticinaron el final de la Historia: la Historia nunca se repite y nunca concluye. No se trata, sin embargo, de una invitación a tener fe ciega en la Historia: se percibe una crítica a los encargados de escribir la Historia, a las acciones del centro del Imperio, a los que primero deciden la medida de la Historia y posteriormente eliminan su rastro.

Arte kontzeptualari hizkuntzaren eta ironiaren erabileraren bidez kutsu politiko eta soziala eman dion ildo artistikoaren jarraitzaileen artean kokatzen da Ivan Capote kubatarra (Pinar del Río, 1973). Elementu eta forma simple eta soilak erabiliz, poetikotasuna eta arrazionaltasuna uztartzen ditu bere lanean.

2001eko *Historia* izeneko lana eskultura mekaniko bat da. Erloju baten grisakoa izanagatik, ez du ordua jotzen. Erloju honek beste denbora bat biltzen du bere baitan, geldoagoa izanagatik harrapatzen zailagoa dena. Erloju honek Historiaren denbora biltzen du, eta Historiaren denborak denok biltzen gaitu bere errotarrira. Bere xumean, aforismo indartsua da Ivan Capoteren lana. Zentro bati lotutako arkatzak neurri bereko zirkunferentzia marrazten du beti. Eta zentro berari lotutako feltroak ezabatu egiten du arkatzak utzitako arrastoa. Begiratu batera, ematen du historia errepikatu egiten dela esan nahi digula. Eta ematen du esan nahi digula sekula ez ditugula ikasten historiaren lezioak. Baina ez da hain sinplea. Arkatzak neurri bereko zirkunferentzia marrazten du beti, baina ez du sekula zirkunferentzia bera marrazten. Ez feltroak arrasto bera ezabatzen. Aldian-aldian sortzen da, eta aldian-aldian ezabatzen, Historiaren arrastoa. Eta arrasto horrek beti dauka neurri bera: munduarena, denborarena, gizakiarena.

Historiaren bukaera aldarrikatu zutenei emandako erantzuna ere bada Ivan Capoteren lana: Historia ez da inoiz errepikatzen, eta ez da inoiz bukatzen. Ez da haatik, Historian itsu-itsu sinesteko gonbidapena: Historia idatzen dutenei egindako kritika suma daiteke, Inperioaren zentroari egindakoa, Historiaren neurria erabaki, eta ondoren bere arrastoa ezabatzen dutenei.

Cuban artist Ivan Capote (Pinar del Río, 1973) is among followers of artistic lines aiming to give conceptual art a political and social touch through the use of language and irony. His works fuse poetic aspects with rationality, by using simple, singular elements and shapes.

The work entitled *Historia* created in 2001 is a mechanical sculpture which, despite being similar to a clock, does not tell the time. This clock houses a different time inside it: a time which, despite seeming slower than normal, is more difficult to capture. This clock deals with the time of History and History takes us all on its millstone. In its simplicity, Capote’s work presents a highly intense aphorism. A pencil anchored to a central axis always draws a circumference with identical dimensions. And the felt tip attached to this axis conceals the trace drawn by the pencil. At first sight it seems that he wants to put across that history repeats itself. And it seems that he wants to remind us that we never learn the lessons history tries to teach us. However, things are not that simple. The pencil draws a constant, but never identical, circumference. And the felt tip, in turn, does not always conceal the same line. The trace of History therefore is being drawn and concealed time and again. And this trace always measures the same: the measurement of the world, of time and of human beings.

Ivan Capote’s work also approaches a response to people who talk about the end of History: History is never repeated and never finishes. This is not, however, an invitation to have blind faith in History: it is perceived as a criticism of people in charge of writing History, of the actions in the centre of the Empire, of people who decide History’s measurements first and then rub out its trace.

1973 Born in Pinar del Río, Cuba. Lives and works in La Habana, Cuba.
Selected Solo Exhibitions:
1999 *Buscando la raíz*. Centro Provincial de Artes Visuales, Pinar del Río, Cuba.
2001 *Armonía de contrarios*. Galería Habana, La Habana, Cuba.
2003 *Dibujos y Proyectos*. Brownstone Foundation, Paris, France.
2006 *Aforismos*. Galería Habana, La Habana, Cuba.
Pensamientos paralelos. Havana Galerie, Zurich, Switzerland.
Selected Group Exhibitions:
1998 *XVI Salón 20 de Octubre*. Centro Provincial de Artes Visuales, Pinar del Río, Cuba.
2001 *Hello Cuba. Breaking Barriers. Contemporary Cuban Art*. The Mary Brogan Museum of Art and Science, Tallahassee, Florida, USA.
2002 *La huella múltiple*. Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, Cuba.
2004 *Mayo abstracto*. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana, Cuba.
2006 *Certain Encounters. Daros-Latinamerica Collection*. Morris and Helen Belkin Art Gallery, Vancouver, Canada.
2007 *KILLING TIME: An exhibition of Cuban artists from the 1980s to the present*. Exit Art, New York, USA.
2008 *States of Exchange. Artists from Cuba*. INIVA Institute of International Visual Arts, London, UK.



Jose Damasceno

Entretanto

2003, Mármol, 7 piezas; instalación de dimensiones variables; tamaño de 18 x 18,1 x 31,1 cm a 18 x 18,3 x 38 cm

2003, Marmola, 7 pieza; neurri aldakorreko instalazioa; neurriak 18 x 18,1 x 31,1 cm eta 18 x 18,3 x 38 cm bitartean

2003, Marble, 7 parts; installation dimensions variable; size ranging from 18 x 18.1 x 31.1 cm to 18 x 18.3 x 38 cm

José Damasceno nació en Rio de Janeiro en 1968 y allí vive y trabaja en la actualidad. Heredero del neoconcretismo que tanta importancia adquirió en el arte brasileño en la década de los 60, en sus obras se sirve de las estrategias del minimalismo, en las que nunca faltan toques humorísticos y sensuales. En opinión del artista, el espacio nunca es pasivo, por lo que en las intervenciones artísticas que realiza en lugares concretos concede gran importancia al diálogo que pueda surgir entre la obra, el espectador y el espacio. A menudo utiliza temas y materiales ligados a la cotidianidad, con el objetivo de estimular la percepción del espectador a través de la repetición o de la creación de estructuras poéticas inusuales. Damasceno centra su atención en los sistemas y en el conjunto de normas que utilizamos casi sin percatarnos, transformándolos y jugando con ellos. Así pues, tomando cada elemento por separado, logra centrar nuestra atención aunque sea por un instante, para que nos percatemos de la importancia de los momentos breves y adoptemos una relación más lúdica con ellos. En *Agregado* nos encontramos diversas estanterías apiladas las unas sobre las otras. Se elimina así la función de ese elemento funcional y cotidiano que es una estantería para, a través de esa transformación, crear una nueva estructura que plantea una nueva lectura del objeto y del espacio.

En la instalación *Entretanto* Damasceno ha dispuesto siete comas en el suelo. A pesar su regulación, la utilización de los signos de puntuación, y de las comas sobre todo, es un asunto personal. La coma responde a la respiración y al ritmo de cada uno de nosotros. Pero por otra parte, la coma es un signo que nos invita a continuar, siendo la pausa necesaria para poder seguir adelante. Tenemos, pues, siete irrupciones en el espacio; siete pausas en el tiempo. Las comas de Damasceno están realizadas en mármol, por lo que nos habla del lento transcurrir del tiempo, pero también de nuestra obsesión por medirlo y sistematizarlo, convencidos de que midiéndolo y encerrándolo en nuestros relojes seremos capaces de controlarlo.

José Damasceno Rio de Janeiro jaio zen 1968 eta nagusiki han bizi eta lan egiten du egun. 60. hamarkadako Brasilgo artean garrantzi handia hartu zuen neokonkretismoaren oinordeko, minimalismoaren estrategiez baliatzen da bere lanean, beti umoreari eta sentsualtasunari leku eginez. Artistaren aburuz, espazioa inoiz ez da pasiboa, horregatik leku zehatzetan egiten dituen esku hartze artistikoetan garrantzia ematen dio obraren, ikuslearen eta espazioaren artean sor litekeen elkarrizketari. Egunerokotasunari loturiko gaiak edo materialak erabiltzen ditu sarri, eta errepikapenaren bidez edo ezohiko egitura poetikoak sortuz, ikuslearen pertzepzioa kitzikatzea du helburu. Damascenok sistemetan jartzen du arreta, ia konturatu gabe baliatzen ditugun arau multzoetan, eta jolas egiten du haiekin, eraldatu egiten ditu. Hala, elementu bakoitza aparte hartuta, gure arreta zentratzea lortzen du, geldialdi batez bederen, eten ñimiño baten garrantziaz ohar gaitezen, eta harekin harreman ludikoago bat izan dezagun. *Agregado* izenenko lana elkarren gainean, elkar korapilatuta dauden zenbait apalategik osatzen dute. Eguneroko bizitako elementu funtzionalari erauzi egin dio bere egitekoa, eta eraldaketaren bitartez, egitura berri bat sortuz, objektuaren eta espazioaren irakurketa berri bat proposatzen digu. *Entretanto* izeneko instalazioan, berriz, zazpi koma paratu ditu lurrean. Araututa egon arren, oso kontu pertsonala da puntuazio zeinuen erabilera, eta batez ere, komarena. Norberaren arnasa da koma, norberaren erritmoa. Horretaz gain, jarraitzera gonbidatzen duen zeinua da koma, ez gelditzeko esaten diguna, aurrera egiteko beharrezko atsedena. Zazpi eten, beraz, espazioan. Zazpi geldialdi denboran. Damascenoren komak, gainera, marmolezkoak dira. Denboraren jario geldoaz ari zaigu, baina baita denbora neurtzeko daukagun obsesioaz ere, denbora sistematizatu nahiaz, neurtuz eta erlojuetara ekarriz kontrolatzen dugulako ilusioa sortzeaz.

.....

José Damasceno was born in Rio de Janeiro in 1968 and currently lives and works there. Inheriting neoconcretism, which took on so much importance in Brazilian art in the 1960s, his works make use of minimalism strategies, whilst always making room for humorous and sensual touches. In the artist's opinion, space is never passive, so in the artistic interventions which he produces in specific places he gives great importance to the dialogue which might emerge between the work, the spectator and the space. He often uses themes and materials linked to everyday life, with the aim of stimulating the spectator's perception through repetition or by creating unusual poetic structures. Damasceno centres his attention on systems and on the set of rules which we use almost without realising, by transforming them and playing with them. So by taking each element separately, he manages to focus our attention, although just for a moment, so we can realise how important brief moments are and forge a more recreational relationship with them.

In *Agregado* we find different shelves piled on top of each other. This thereby eliminates the functional and everyday element of a shelf to create, through this transformation, a new structure which suggests a new reading of the object and the space. In the installation entitled *Entretanto*, Damasceno has laid out seven commas on the ground. Despite their rules, using punctuation marks, and particularly commas, is a personal matter. The comma responds to breathing and each person's own rhythm. But on the other hand, the comma is a sign which invites us to continue, creating the pause we require to be able to keep on going. So we have seven eruptions into the space; seven pauses in time. Damasceno's commas are made of marble, so they tell us about the slow movement of time, but also our obsession with measuring it and systemising it, convinced that by measuring it and enclosing it in our clocks we will be capable of controlling it.

.....

1968 Born in Rio de Janeiro, Brazil. Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil. **Selected Solo Exhibitions:** **2001** *Cinemagma*. Museu Ferroviário do Espírito Santo, Vitória, Brazil; MAM - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brazil; Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, Brazil; MAMAM - Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, Recife, Brazil; Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio, Brasília, Brazil. **2003** *Descubra as diferenças (experiência sobre aresta cinemática entre lugar-modelo simulado)*, Culturgest, Porto, Portugal. **2004** *Cinematograma - Projeto Respiração*. Fundação Eva Klabin, Rio de Janeiro, Brazil. *Observation Plan*. Museum of Contemporary Art, Chicago, USA. **2005** *Vale o Escrito, Projeto Parede*. MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brazil. **2007** *Substrata*. The Project, New York, USA. **2008** *Coordenadas y Apariciones*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain. *Espace Topographie de l'Art*. 37 Festival d' Automne, Paris, France. **Selected Group Exhibitions:** **2000** *Políticas de la diferencia*. Arte Iberoamericano fin de siglo. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brazil; Museo Nacional de Belas Artes, Buenos Aires, Argentina; Museo Sofia Imber, Caracas, Venezuela; Museo de Arte Contemporáneo de México, México D.F., Mexico; Museo de Arte de Puerto Rico, Puerto Rico (2002); Chicago Cultural Center, Chicago, USA (2002); Atarazanas, Valencia, Spain (2002). **2001** *El Final del Eclipse*. Fundación Telefónica, Madrid, Spain; Palacio de los Condes de Gabia, Salas Caja General e Instituto de America, Granada y Santa Fé de Granada, Spain; Museo de Arte Extremeño e Iberoamericano, MEIAC, Badajoz, Spain. **2002** *25 Bienal de São Paulo*. São Paulo, Brazil. **2003** *4ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre, Brazil. *Living inside the grid*. New Museum of Contemporary Art, New York, USA. *Panorama da Arte Brasileira*. MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brazil. **2005** *51. Biennale di Venezia*. Venezia, Italy. **2007** *52. Biennale di Venezia*. Venezia, Italy. **2008** *Lustwarande 08 – Wanderland*. Fundament Foundation, Tilburg, Netherlands. *PARANGOLÉ. Fragmentos desde los 90 en Brasil, Portugal y España*. Museo Patio Herreriano, Valladolid, Spain.



Agregado

1999, Aluminio
Instalación de dimensiones
variables

1999, Aluminioa
Neurri aldakorreko instalazioa

1999, Aluminum
Installation dimensions variable



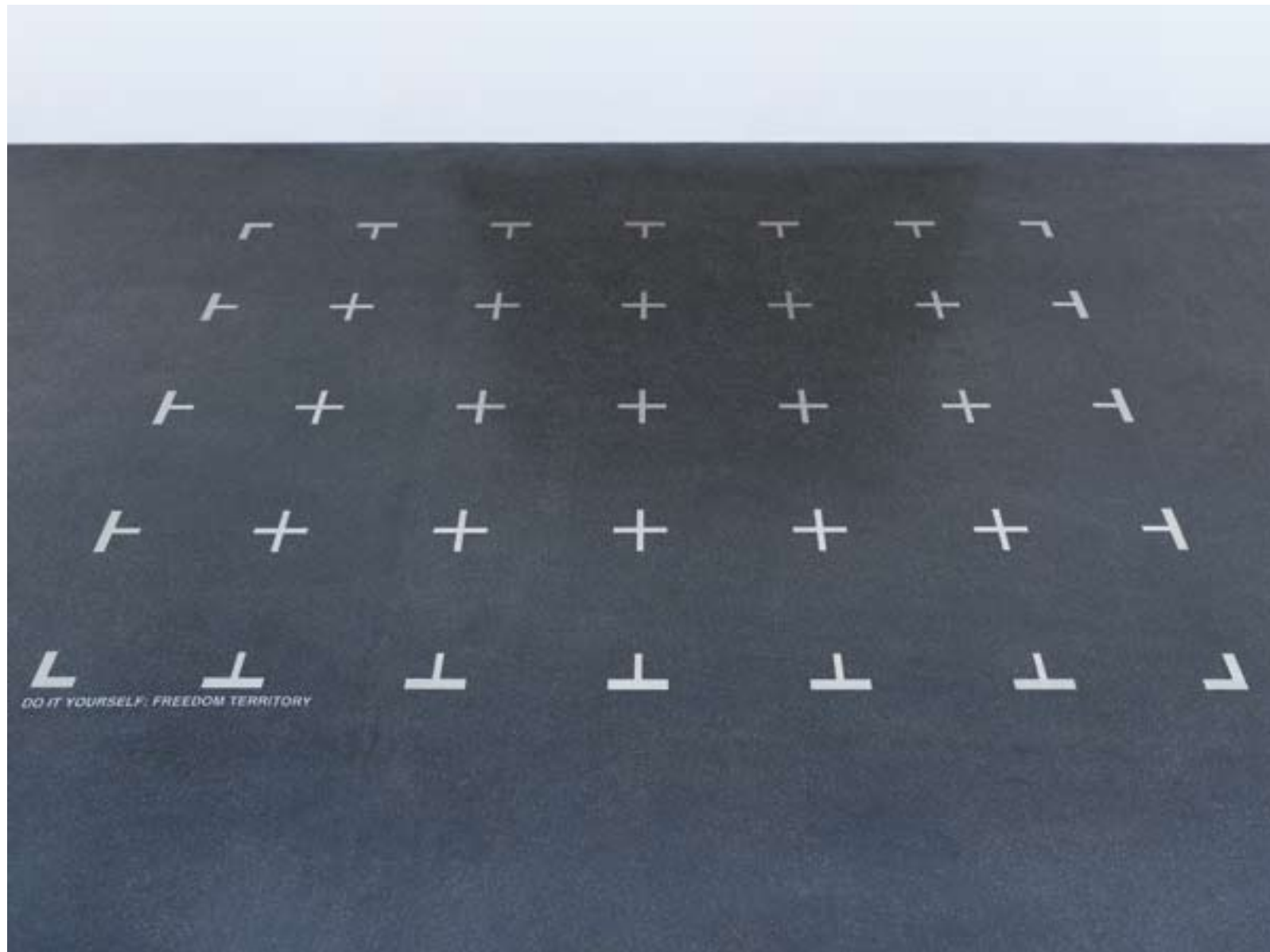
Antonio Dias

*Do it Yourself:
Freedom Territory*

- 1968/2002 (reconstrucción)
Titanio y rótulo de vinilo
400 x 600 cm

- 1968/2002 (berreraikia)
Titanioa eta binilozko errotulua
400 x 600 cm

- 1968/2002 (reconstruction)
Titanium and lettering
400 x 600 cm



Antonio Dias plantea en sus obras la posibilidad de otra realidad. En su opinión el trabajo del artista no debe ser sólo espejo distorsionado de la realidad sino que, además, debe anticipar una nueva sociedad fuera de aquella que el artista vive y cuestiona¹. Tras el golpe militar de Brasil de 1964 Antonio Dias participó en movimientos artísticos revolucionarios y en exposiciones históricas como *Opinião* y *Nova Objetividade Brasileira*, que fueron clausuradas por la censura militar. En 1967 abandonó Brasil para exiliarse en Europa y, a partir de ese momento, profundizó en la línea conceptual y sobre todo en la relación entre texto e imagen. En las dos obras que se presentan aquí, *Do it yourself: Freedom Territory* y *To the Police*, es el título, que en ambos casos va incluido como texto en la misma obra, lo que termina de darles significado, sea este ambiguo o abiertamente político.

La instalación *Do it yourself: Freedom Territory*, realizada en Tokio en 1968 y presentada un año después en la exposición *Contemporary Art. Dialogue Between the East and the West* en el Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio, consiste en unos ángulos de titanio para el suelo, que marca un gran espacio cuadrangular de 4 x 6 metros. La instalación incluye el rótulo con el título. Con esta obra el artista interviene en el espacio expositivo, creando un nuevo espacio. El título contiene además una invitación implícita al espectador para que intervenga y sugiere la existencia de un espacio simbólico para la invención, el juego y la experimentación. Expresa también cierta ambigüedad y el modo de acotar el espacio, cuadriculándolo, sugiere el modo militar o colonial de marcar fronteras y estrategias más que un ámbito de libertad.

La otra obra, creada también en 1968, la conforman tres piedras de bronce con un cartel con la inscripción *To the Police*. El material y la técnica elegidos para estas esculturas, bronce macizo, hace que las piezas sean muy pesadas y les da apariencia de monumento o resto arqueológico. En esa otra realidad en torno a la cual reflexiona Dias no habría policía, cuya existencia actual evidenciaría la imperfección de la sociedad en la que vivimos. En una sociedad ideal estas piezas podrían verse como monumento y resto arqueológico de una época pasada. Se trata, por lo tanto, de una metáfora sobre el poder y la libertad.

¹ Helmut Friedl, "Erfundenes Land", en el catálogo de la exposición "Antonio Dias, The Invented Country / Erfundenes Land", Städtische Galerie im Lembachhaus, Munich 1984

Bestelako errealitaterik egoterik ote dagoen aztertzen du Antonio Diasek bere artelanetan. Diasen iritziz, artisten lanak ezin du errealitatearen ispilu distorsionatua izatera mugatu, bizi duenaz eta auzitan jartzen duenaz kanpoko beste gizarte bat iragarri beharra dauka¹.

1964an Brasilen izandako kolpe militarra eta gero arte-mugimendu iraultzaileetan eta militarren zentsurak itxiarazitako *Opinião* eta *Nova Objetividade Brasileira* erakusketa historikoetan parte hartu zuen Diasek. 1967an Brasildik ihes egin eta Europan bilatu zuen aterpea eta, ordutik aurrera, ildo kontzeptuala eta, batez ere, testuaren eta irudiaren arteko lotura jorratu zituen. Hemen aurkezten diren bi lanetan —*Do it yourself: Freedom Territory* eta *To the Police*— izenburua da artelanei esanahi osoa ematen diena, izan esanahi hori anbigua nahiz nabarmenki politikoa. Bi kasuetan ere lanean bertan testu moduan agertzen da izenburu hori.

Do it yourself: Freedom Territory instalazioa Tokion egin zuen Diasek 1968an, eta Tokioko Arte Modernoaren Museo Nazionalean hurrengo urtean antolatutako *Contemporary Art. Dialogue Between the East and the West* erakusketan aurkeztu zuen. Instalazio honetan titaniozko angelu batzuk ikusten ditugu lurrian, 4 x 6 metroko espazio lauki handia osatuz. Instalazioak errotulu bat dauka izenburuarekin. Artelan honen bidez erakusketa-espazioan esku hartzen du artistak eta espazio berria sortzen du. Izenburuak gonbidapen zuzena egiten die ikusleei parte hartzeko, eta gauzak asmatzeko, jolasteko eta esperimantatzeko espazio sinboliko bat dagoela iradokitzen digu. Nolabaiteko anbiguotasuna adierazten du, halaber, eta espazioa laukituz zedarrituta, mugak eta estrategiak finkatzeko modu militar eta koloniala ematen du aditzera, askatasun-esparru bat beharrean.

Beste lana ere 1968an sortua da, eta *To the Police* idazkunaz lagundutako brontzezko hiru harriz osatuta dago. Eskulturak egiteko aukeratutako materialaren eta teknikaren —brontze trinkoa— ondorioz monumentu edo hondar arkeologiko itxurako pieza astun-astunak dira eskultura hauek. Diasek iradokitzen duen beste errealitate horretan ez litzateke Poliziarik egongo, gaur egun Polizia egoteak bizi garen gizarte hau akastuna dela erakusten baitu. Gizarte ideal batean iragan garaietako monumentu eta hondar arkeologikoak izango lirateke pieza hauek. Botereari eta askatasunari buruzko metáfora aurkezten digute, beraz.

¹ Helmut Friedl, "Erfundenes Land", "Antonio Dias, The Invented Country / Erfundenes Land" erakusketako katalogoan, Städtische Galerie im Lembachhaus, Munich 1984.

Antonio Dias suggests the possibility of another reality in his work. In his opinion, the work of an artist should not only be a distorted mirror of reality but it should also anticipate a new society outside this reality, where the artist lives and questions it¹.

After the military coup in Brazil in 1964, Antonio Dias took part in revolutionary artistic movements and historical exhibitions such as *Opinião* and *Nova Objetividade Brasileira*, which were closed by the military censor. In 1967 he left Brazil to find exile in Europe and from this moment he went deeper into the conceptual line and above all the relationship between text and image. In the two works which are presented here, *Do it yourself: Freedom Territory* and *To the Police*, in both cases the title is included as text in the same work, which ends up providing, possibly ambiguous or openly political, meaning.

The *Do it yourself: Freedom Territory* installation, created in Tokyo in 1968 and presented a year later in the exhibition entitled *Contemporary Art. Dialogue Between the East and the West* in the National Modern Art Museum in Tokyo, consists of titanium angles for the floor which mark out a large square space measuring 4 x 6 metres. The installation includes the sign with the title. The artist is using this work to encroach upon in the exhibition space, creating a new space. The title also contains an implicit invitation to the spectator for them to intervene and suggests the existence of a symbolic space for intervention, games and experimentation. It also expresses a certain ambiguity and a way of dimensioning space, squaring it off, which suggests the military or colonial way of marking out borders and strategies rather than a field of freedom.

The other work, also created in 1968 is made up of three bronze stones with a poster bearing the words with *To the Police*. The material and technique chosen for these solid bronze sculptures makes the pieces very heavy and gives them the appearance of a monument or archaeological remains. In this other reality around which Dias is reflecting there would be no police, whose current existence would demonstrate the imperfection of the society in which we live. In an ideal society these parts can be seen as a monument and archaeological remains of a past time.

It is therefore a metaphor on power and freedom.

1944 Born in Campina Grande, Paraíba, Brazil. Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil, Köln, Germany, and Milano, Italy. **Selected Solo Exhibitions:** **1962** Galeria Sobradinho, Rio de Janeiro, Brazil. **1974** Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brazil. **1984** *The Invented Country*. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Germany. **1988** *Arbeiten auf Papier/Trabalhos sobre papel 1977–1987*. Staatliche Kunsthalle, Berlin, Germany. **1994** *Trabalhos/Arbeiten/Works 1967–1994*. Institut Mathildenhöhe, Darmstadt, Germany. **1999** *Trabalhos/Works 1965–1999*. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. **2000** *O País Inventado*. Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, Brazil; Casa Andrade Muricy, Curitiba, Brazil; Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brazil; Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brazil (2001); Museu Vale do Rio Doce, Vitória, Brazil (2001); Espaço Cultural Contemporâneo, Brasília, Brazil (2001); Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Fortaleza, Brazil (2001); Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife, Brazil (2002). **2007** *Múltiplos*. Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo, Brazil. **Selected Group Exhibitions:** **1967** *Nova objetividade brasileira*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brazil. **1969** *Contemporary Art. Dialogue Between the East and the West*. National Museum of Modern Art, Tokyo, Japan. **1980** 39. *Biennale di Venezia*. Venezia, Italy. **1984** *An International Survey of Recent Painting and Sculpture*. Museum of Modern Art, New York, USA. **1992** *Artistas latinoamericanos del siglo XX/Latin American Artists of the Twentieth Century*. Estación Plaza de Armas, Sevilla, Spain; Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France; Kunsthalle Köln, Germany (1993); Museum of Modern Art, New York, USA, (1993). **1999** *Global Conceptualism. Points of Origin 1950s–1980s*. Queens Museum of Art, New York, USA; Walker Art Center, Minneapolis, USA; Miami Art Museum, Miami, USA (2000). **2000** *Versiones del Sur. Heterotopías. Medio siglo sin-lugar 1918–1968*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain. **2004** *Beyond Geometry. Experiments in Form, 1940s–70s*. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, USA; Miami Art Museum, Miami, USA. **2005** *Tropicália. A Revolution in Brazilian Culture*. Museum of Contemporary Art, Chicago, USA; Barbican Art Gallery, London, UK (2006); Bronx Museum of the Arts, Bronx, New York, USA (2006); Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brazil (2007). **2006** *Sites of Sculpture in Modern Brazil*. Henry Moore Institute, Leeds, UK. **2007–2008** *Face to Face. The Daros Collections*. Daros Exhibition, Zürich, Switzerland.



To the police

1968, Bronze
3 piezas: 7,5 x 12,5 cm, 9 x 14,5 cm y 8 x 11 cm

1968, Brontzea
3 pieza: 7,5 x 12,5 cm, 9 x 14,5 cm eta 8 x 11 cm
.....
1968, Bronze
3 parts: 7.5 x 12.5 cm , 9 x 14.5 cm, and 8 x 11 cm

¹ Helmut Friedl, "Erfundenes Land", in the catalogue for the exhibition "Antonio Dias, The Invented Country / Erfundenes Land", Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich 1984

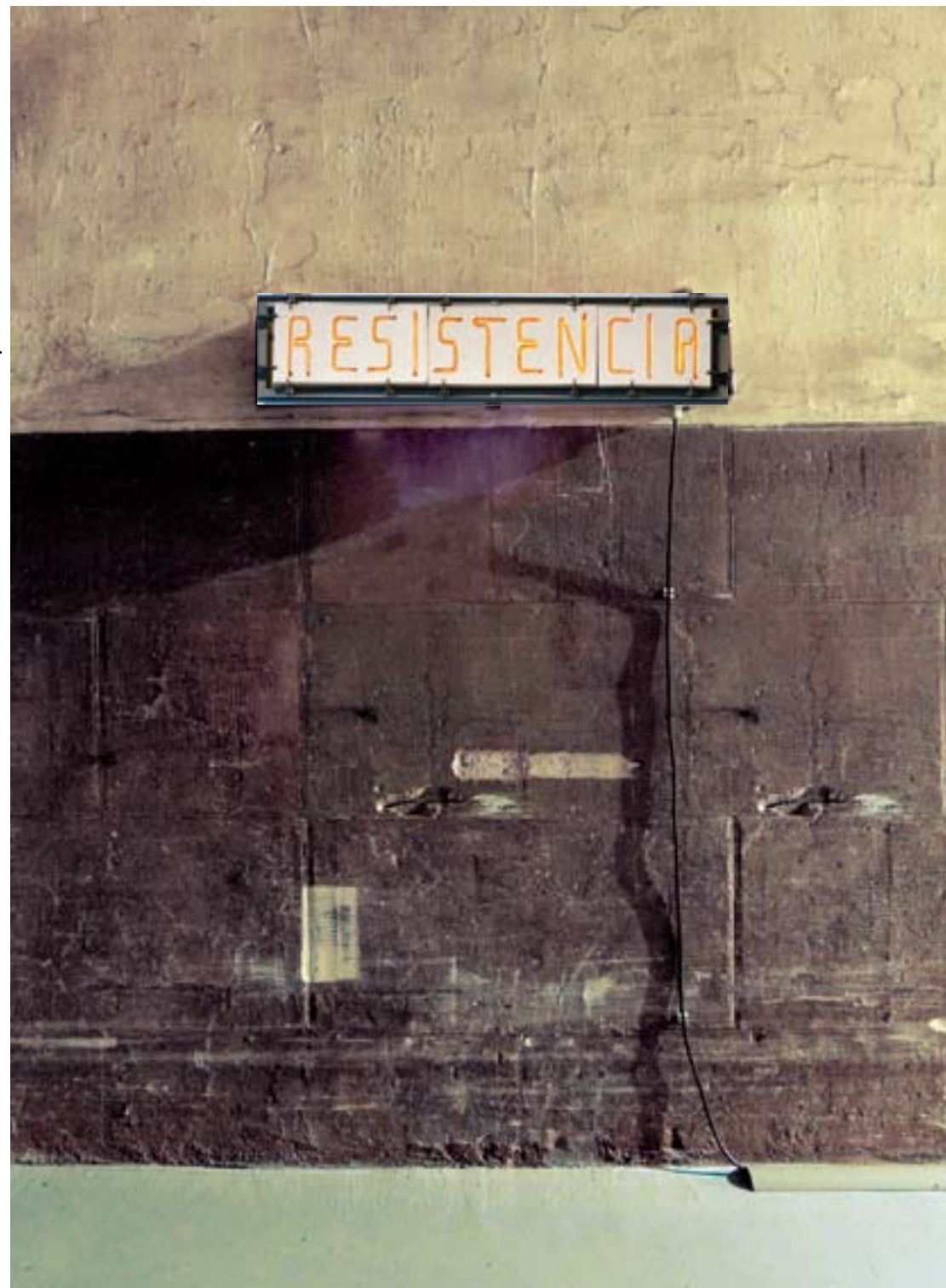
Gonzalo Díaz

Resistencia

1999
Metal, cerámica y suministros eléctricos
26,8 x 97,7 x 16 cm

1999
Metala, zeramika eta hornigai elektrikoak
26,8 x 97,7 x 16 cm

1999
Metal, ceramic and electrical supplies
26.8 x 97.7 x 16 cm



Resistencia básicamente consiste en una instalación eléctrica que forma las letras del título sobre unas planchas de cerámica. Las letras rojas de RESISTENCIA se encienden y se apagan con una cadencia de veinte segundos.

Es la resistencia propia del mecanismo eléctrico la que impide a los electrones que fluyan y hace que choquen entre sí. Como consecuencia liberan energía en forma de luz y de calor hasta que las letras rojas que forman el título se tornan incandescentes. En este punto entra en funcionamiento el secuenciador que bloquea momentáneamente el flujo de la energía, haciendo que las letras se vuelvan a apagar. Este bloqueo permite a su vez que el mecanismo resista y pueda seguir funcionando.

Lo que leemos es lo que vemos. *Resistencia* es además del título, el mecanismo básico de la instalación, la palabra que ésta conforma y el significado que la palabra evoca. Díaz trabaja a diferentes niveles de significado. No utiliza solamente la palabra sino también el propio mecanismo como metáfora.

Gonzalo Díaz es un artista chileno de gran influencia en su país, y uno de los de mayor proyección internacional. Junto a artistas como Eugenio Dittborn, Juan Dávila o Arturo Duclos perteneció a la llamada “Escuela de Santiago”, que en los años ochenta adoptó una actitud de ruptura y experimentación en el arte, y abiertamente crítica ante la dictadura militar. Díaz, pionero del arte conceptual y profesor en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en la actualidad, ha trabajado con diferentes técnicas y medios, desde la pintura a la instalación. La carga política en su obra es permanente y *Resistencia* fue creada para la exposición “Memorias” que tuvo lugar en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Santiago de Chile en 1999, con motivo del simposio internacional “Políticas y estéticas de la Memoria (el secreto en política)”.

Resistencia artelana izenburuko letrak zeramikazko xafla batzuen gainean osatzen dituen instalazio elektrikoak da, funtsean. RESISTENCIA hitza osatzen duten letra gorriak hogeitasegundoro pizten eta itzaltzen dira.

Mekanismo elektrikoaren erresistentzia bera da elektroiaren fluxua oztopatu eta elkarren kontra jotzen uzten ez diena. Horren ondorioz, energia askatzen dute argi eta bero moduan, izenburua osatzen duten letra gorriak gori-gori jarri arte. Energia-fluxua une batez blokeatzen duen sekuentziadorea martxan jartzen da orduan, eta letrak itzalarazten ditu berriro ere. Blokeo horren bidez, mekanismoak jardunean jarraitu dezake.

Irakurtzen duguna da ikusten duguna. Izenburuaz gain, *erresistentzia* da instalazioaren oinarritzko mekanismoa, instalazioak osatzen duen hitza eta hitzak gogora dakarkigun esanahia. Díazek esanahi maila desberdinak darabiltza bere lanean. Ez du hitza bakarrik erabiltzen metafora gisa, baizik eta mekanismoa bera ere bai.

Gonzalo Díaz txiletarra da eta eragin handia du bere herrialdean. Entzute izugarria du, gainera, nazioartean. “Santiagoko eskola”-ko kidea izan zen Eugenio Dittbornekin, Juan Dávilarekin eta Arturo Duclosekin batera, besteak beste. Eskola horrek espermentazioa eta haustura joratu zituen 1980ko hamarkadan, eta gogor salatu zuen diktadura militarra. Arte kontzeptualaren aitzindaria izan da Díaz, eta Txileko Unibertsitateko Arte fakultateko irakaslea da gaur egun. Pinturatik hasi eta instalaziora arteko teknikak eta bitartekoak landu ditu bere artelanetan. Díazen lanek kutsu politiko nabarmena dute beti. *Resistencia* lana, adibidez, “Políticas y estéticas de la Memoria (el secreto en política)” nazioarteko biltzarraren inguruan 1999an Santiagoko Arte Garaikideko Museoan (MAC) antolatutako “Memorias” erakusketarako egin zuen.

.....
Resistencia (*Resistance*) basically consists of an electrical installation which forms the letters of the title on ceramic plates. The red letters of RESISTENCIA are switched on and off every twenty seconds.

It is the electrical mechanism's own resistance that prevents electrons from flowing and hitting each other. As a consequence they release energy in the form of light and heat until the red letters in the title light up. This triggers the sequencer which momentarily blocks the flow of energy, turning the letters off again. In turn this block permits the mechanism to resist and it can continue operating. What we read is what we see. As well as providing the title, *Resistencia* is the basic mechanism of the installation, the word which it comprises and the meaning that the work evokes. Díaz works on different levels of meaning. He not only uses the word but also the mechanism itself as a metaphor.

Gonzalo Díaz is a Chilean artist with great influence in his country and outstanding international projection. Along with artists such as Eugenio Dittborn, Juan Dávila or Arturo Duclos he belonged to the so-called "Escuela de Santiago" (Santiago School, which adopted an attitude of rupture and experimentation in art in the nineteen eighties, openly critical of the military dictatorship. Díaz, pioneer of conceptual art and currently professor at the Faculty of Arts of the University of Chile, has worked with different techniques and mediums, from paint to installation. His work has a permanent political factor and *Resistencia* was created for the "Memorias" exhibition which took place in the Santiago de Chile Modern Art Museum (MAC) in 1999, on the occasion of the international symposium entitled "Politics and aesthetics of Memory (secrets in politics)".

1947 Born in Santiago, Chile. Lives and works in Santiago, Chile. **Selected Solo Exhibitions:** **1997** *Unidos en la Gloria y en la Muerte*. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile. **1999** *Al calor del pensamiento*. Muro Sur Artes Visuales, Santiago, Chile. **2000** *Obra de Arte*. Casa Central de la Universidad de Chile, Santiago, Chile. **2001** *Tratado del Entendimiento Humano*. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile. **Selected Group Exhibitions:** **2001** *Versiones del Sur. Eztetyka del sueño*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Cristal, Palacio de Velázquez, Madrid, Spain. **2003** *Backyard: El Jardín de Atrás*. The Americas Society, New York, USA. **2004** *MoMA at El Museo. Latin American and Caribbean Art from the Collection of the Museum of Modern Art*. El Museo del Barrio, New York, USA. 5. Shanghai Biennial. Shanghai, China. **2005** *51. Biennale di Venezia*. Venezia, Italy. *Las Horas*. Artes Visuales de América Latina contemporánea/*The Hours*. Visual Arts of Contemporary Latin America. Irish Museum of Modern Art, Dublin, Ireland; Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia (2007). **2007** *Documenta 12*. Kassel, Germany.



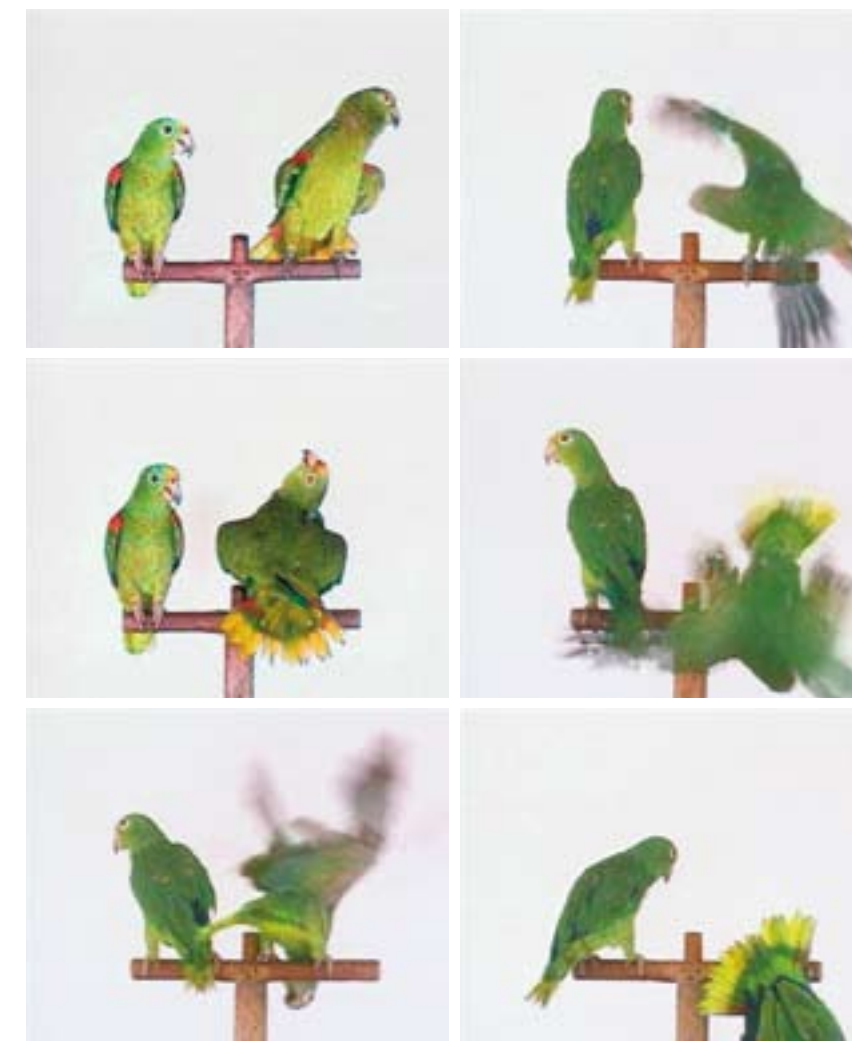
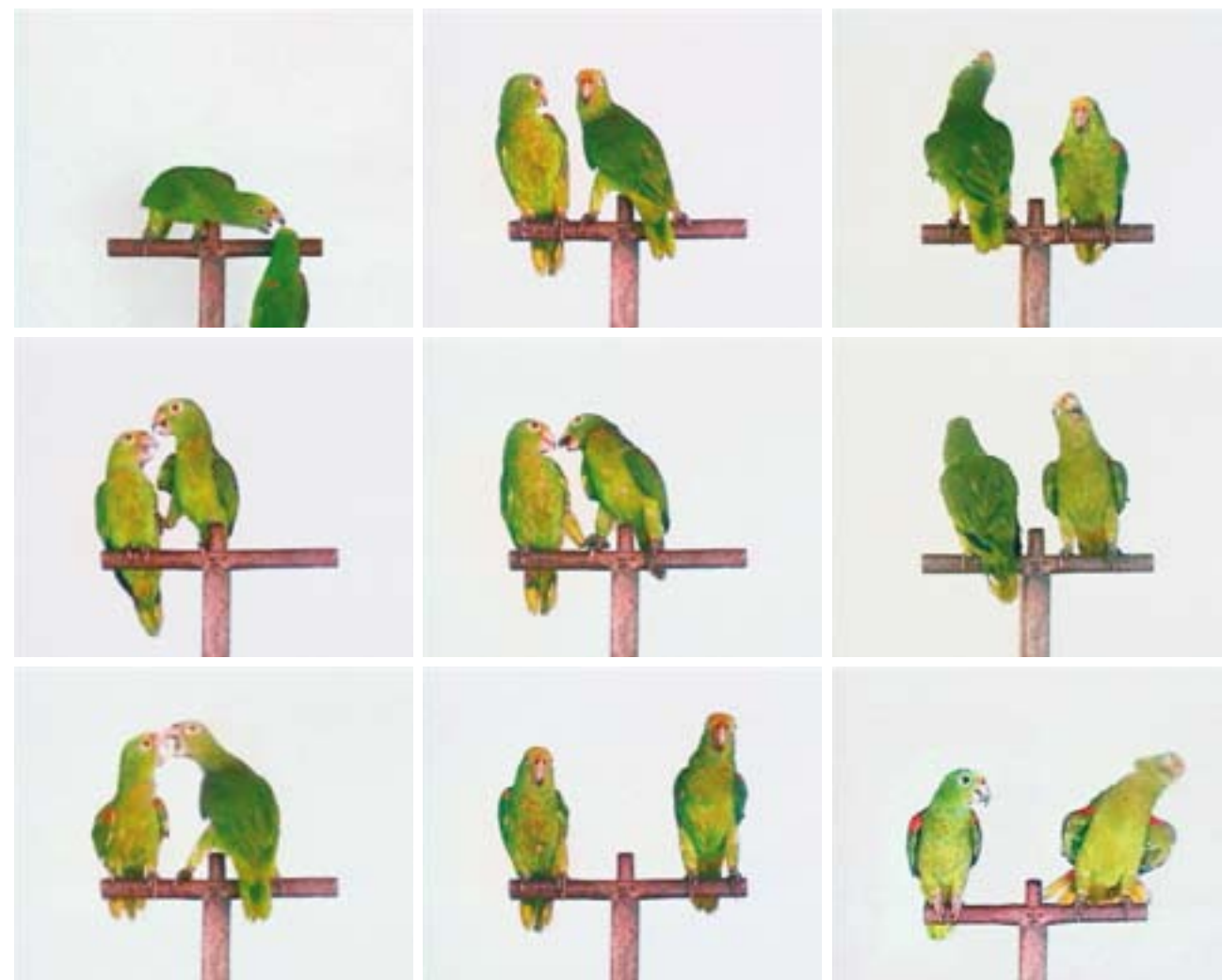
Juan Manuel Echavarría

Guerra y pa'

2001, Vídeo monocanal
9 min, color, sonido, Edición de 3, n.º 1/3

2001, Kanal bakarreko bideoa
9 min, kolorea, soinua, 3ko edizioa, zk.: 1/3

2001, Single channel video
9 min, color, sound, Edition of 3, no. 1/3



En *Guerra y pa'* vemos cómo un loro macho ataca reiteradamente al loro hembra para echarle de su territorio gritando nítidamente la palabra “guerra”. La hembra, prácticamente inmóvil a lo largo del vídeo, se limita a intentar permanecer en su lugar y tan sólo un par de veces nos deja oír un tímido “pa”. Este “pa”, que en principio debería haber sido un “paz”, se debe a la pronunciación caribeña del adiestrador y aunque no fuera intencionado, sugiere, como explica el artista en una entrevista, que la paz es un concepto incompleto.¹

Con estas imágenes aparentemente divertidas el artista nos ofrece diferentes lecturas. El video puede ser visto como una metáfora de las relaciones humanas, de las luchas de poder entre las personas, y de la violencia, concretamente la de género. Además tiene una lectura política al mostrar con qué rapidez pueden palabras tan contundentes y cargadas de significado ser vaciadas de contenido para ser utilizadas como arma arrojada. Se trata, según el artista,² de una parodia de la apropiación que pueden llegar a hacer algunos políticos de los símbolos y las palabras para desgastarlas y quitarles la trascendencia de su significado.

La situación social y política de su país es el tema principal en la obra de Juan Manuel Echavarría, un artista nacido en Medellín en 1947 y que no hace muchos años dejó el oficio de escribir para dedicarse a las artes visuales. Probablemente deba a su antigua profesión el dominio de la metáfora y de la evocación en el uso del lenguaje que tiene un papel tan importante en su trabajo. Echavarría es un artista que trabaja movido por el dolor y la problemática social de su país y que pretende provocar la reflexión a través del arte.³

¹ Juan Manuel Echavarría entrevistado por Hans-Michael Herzog en el catálogo “Cantos cuentos colombianos”, Zurich 2004, p. 188

² Ibid., p. 188

³ Ibid., p. 180



Guerra y pa' lanean loro ar bat ikusten dugu loro eme bati etengabe erasotzen, bere eremutik kanporatzeko, *gerra* hitza esaten duen bitartean. Emea geldi-geldi agertzen da bideo osoan, bere eremuan gelditzeko ahaleginetan. *Pa'* (bakea) otzan-otzan esaten entzuten zaio pare bat aldiz. *Pa* horrek paz behar zuen hasiera batean, baina loro-hezitzaile karibetarraren ahoskeraren ondorioz hala ikasi zuen loroak. Berez asmo hori ez zuen arren, artistak elkarrizketa batean adierazi zuenez, bakea kontzeptu osagabea dela erakusten digu *pa* horrek¹. Itxuraz dibertigarriak diren irudi hauekin hainbat interpretazio eskaintzen dizkigu artistak. Giza harremanen, pertsonen arteko botere-borroken eta indarkeriaren (emakumeen kontrakoa bereziki) metaforatzat hartu dezakegu bideoa. Baina beste interpretazio politiko bat ere badu, hitz irmo, biribil eta esanahiez beteak edukiz hustu eta azkar batean jaurtitzeko arma bihurtzen direla erakusten baitzaigu. Zenbait politikaririk sinboloak eta hitzak nola bereganatzen, higatzen eta azkenerako esanahigabetzen dituzten erakusteko parodia egin nahi zuen lan honekin Echavarríak². Bere jaioterriaren egoera sozial eta politikoa da Juan Manuel Echavarríaren lanetako gai nagusia. Echavarría Medellínen jaio zen 1947an, eta duela urte gutxi utzi zion idazle izateari, arte bisualetan aritzeko. Ziurrenik bere aurreko ogibideari zor dio metaforak hain ondo erabiltzen jakitea eta hizkuntzak bere lanean halako garrantzia izatea. Samina eta bere herriko arazo sozialak dira Echavarríaren lanen motorra, eta gogoeta bultzatzen saiatzen da artearen bidez.³

¹ Juan Manuel Echavarría Hans-Michael Herzogek elkarrizketatua, “Cantos cuentos colombianos” katalogoan, Zurich 2004, 188. or.

² *Ibid.*, 188. or.

³ *Ibid.*, 180. or.

In *Guerra y pa'* we see how a male parrot repeatedly attacks a female parrot to throw her out of his territory clearly shouting the word “guerra” (war). The female, practically immobile throughout the video, just tries to hold her ground and just a couple of times we hear her utter a timid “pa” (peace). This “pa”, which in principle should be “paz” (peace) can be explained by their trainer’s Caribbean pronunciation and although this was not intentional, it suggests, as the artist explained in an interview, that peace is an incomplete concept¹.

The artist uses these apparently entertaining images to give us different readings. The video can be seen as a metaphor for human relations, fights for power between people, and for violence, specifically domestic violence. It also has a political reading by showing how fast such forcible words loaded with so much meaning can be emptied of content to be used as a projectile weapon. According to the artist², this refers to a parody of the appropriation which some politicians can give to symbols and words to wear them out and remove the transcendence of their meaning.

The social and political situation in his country is the main topic in Juan Manuel Echavarría’s work. He was born in Medellín in 1947 and just a few years ago he stopped working as a writer to dedicate his time to visual arts. He probably owes his control over metaphor to his former profession plus his evocation in the use of languages which plays such an important role in his work. Echavarría’s work as an artist is moved by pain and social problems in his country aiming to make people stop and think.³

¹ Juan Manuel Echavarría interviewed by Hans-Michael Herzog in the catalogue “Cantos cuentos colombianos”, Zurich 2004, p. 188

² *Ibid.*, p. 188

³ *Ibid.*, p. 180

1947 born in Medellín, Colombia. Lives and works in Bogotá, Colombia, and New York, USA. **Selected Solo Exhibitions:** **2001** *Bocas de Ceniza*. Ministerio de Educacion y Cultura, AECI, Montevideo, Uruguay. **2003** *Dos Hermanos y Guerra y Pa'*. Rainer Maria Remarque Center, European Media, Art Festival, Osnabrück, Germany. *La Maria y Otras Series*. Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia. **2004** *Guerra y Pa'* y *Otras Series*. Universidad Los Andes, Bogota, Colombia. **2006** *Bocas de Ceniza* and *Bandeja de Bolívar*. Americas Society, New York, USA. **2007** *Public Manifestations of Creative Decent*. *Bocas de Ceniza, Guerra y Pa', Bandeja de Bolívar*. Malmö Konsthall, Malmö, Sweden. **Selected Group Exhibitions:** **2001** *Políticas de la Diferencia: Arte iberoamericano fin de siglo*. MALBA Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina; Centro de Convenciones de Pernambuco, Recife, Brazil. *B & N y de Color-Latinameamerica: Cine, Video y Multimedia*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain. **2003** *Still Life / Naturaleza Muerta*. Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogota, Colombia. **2004-2005** *Cantos Cuentos Colombianos. Arte Colombiano Contemporáneo*. Daros Exhibitions, Zürich, Switzerland. **2005** *51. Biennale di Venezia*. Venezia, Italy. *Las Horas. Artes Visuales de América Latina contemporánea/The Hours. Visual Arts of Contemporary Latin America*. Irish Museum of Modern Art, Dublin, Ireland; Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia (2007). *The Disappeared*. North Dakota Museum of Art, Grand Forks, ND, USA; , El Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina and Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay (2006); SITE Santa Fe, Santa Fe, NM, USA and El Museo del Barrio, New York, NY, USA (2007); Central Cultural Maticuna 100, Santiago de Chile, Chile; Art Museum of the Americas, OAS, Washington DC, USA and Museo de Arte Moderno, Bogota, Colombia (2008). **2006** *ARS 06 – Sense of the Real*. Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finland. **2007** *Documentos - La Memoria Del Futuro*. Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia-San Sebastián, Spain; Museo de Arte Contemporaneo, Vigo, Spain. **2008** *Once more, with Feeling: Recent Photography from Colombia*. The Photographer’s Gallery, London, UK.



Regina José Galindo

Limpieza social

2006
Vídeo monocanal
1:55 min, color, sonido
Edición de 5 + 3 APs, nº. 2/5

2006
Kanal bakarreko bideoa
1:55 min, kolorea, soinua
5 eko edizioa + 3 AP, zk.: 2/5

2006
Single channel video
1:55 min., color, sound
Edition of 5 + 3 APs, no. 2/5

Las *performances* son una de las aportaciones más contundentes del siglo XX, ya que llevan la acción artística a la calle, o al museo, pero apropiándose del espacio. Atrapan al espectador, obligándole a sentir, sin permitirle tomar distancia.

Regina José Galindo es una de las figuras más destacadas del mundo del arte y las *performances* latinoamericano. Nació en Guatemala en 1974, y aunque en sus inicios se decantó por el mundo de la literatura, encontró en la *performance* la manera de denunciar la violenta realidad que le ha tocado vivir y poder así hacer reaccionar a la gente.

Encuentra en las acciones directas y violentas su modo de expresión, y los vídeos en los que se recogen esas acciones son su manera de hacer perdurar aquello que sucede en un lugar y en un espacio determinados. En una de estas acciones Galindo pidió ser introducida en una bolsa de plástico y abandonada en un vertedero. Un agente de policía se acercó a la bolsa, la movió un poco con la punta de la bota, llamó por teléfono y se esfumó. “Pero sí, el resultado es visceral y violento, porque todas mis propuestas son de la realidad guatemalteca, del contexto latinoamericano. Porque esta realidad es violenta. Y ya nadie se conmueve”¹.

El arte de Galindo es arte de denuncia. Utiliza su cuerpo como herramienta, y toma ese mismo cuerpo como metáfora del contexto en el que vive, sacando a la luz los problemas del conjunto de la sociedad: en una ocasión insertó sus pies en un balde lleno de sangre humana para denunciar la candidatura política de un militar acusado de diversos asesinatos, dejando su huella sangrienta por las calles de Guatemala; en otra ocasión se introdujo en una caja, golpeando su cabeza en 279 ocasiones, para reflejar el número de mujeres asesinadas en Guatemala a lo largo de aquel año; otra vez llevó la cabeza envuelta en yeso durante días, para reducir las dimensiones de su cuerpo, reflejando así un método elegido por numerosas mujeres; por último, en otra ocasión solicitó a los médicos que le reconstruyeran el himen, en una operación que grabó y mostró en público.

En el vídeo *Limpieza social* se nos muestra el cuerpo desnudo, menudo y frágil de Galindo ante un frío muro de piedra. El hombre que tiene en frente le ataca con una manguera que dispara agua a presión, del modo en que lo hace la policía en las manifestaciones, y el cuerpo de por sí menudo y frágil de Galindo se hace aún más menudo y frágil, sin poder mantenerse en pie, desamparado ante ese violento ataque.

¹ Este País, Febrero 2007, Volumen 1, No. 8.

XX. mendeko artearen ekarpenik bortitzenetakoa performancea da: ekintza artistikoak kalea hartzen du, edo museoa, baina bere egiten du espazioa. Ikuslea harrapatu egiten du eta sentitzera behartu. Ez dago distantzia hartzeko modurik.

Regina Jose Galindo izenik aipagarrienetako bat da Latinoamerikako arteaz eta performanceaz ari bagara. 1974an Guatemalan jaioa, hasiera batean literaturaren bideari heldu bazion ere, bizitzea tokatu zaion errealitate latza salatzeko eta jendearengan erreakzioak eragiteko modua performacean aurkitu zuen.

Ekintza zuzenak eta bortitzak dira bere espresio bidea, eta ekintza horiek jasotzen dituzten bideoak, berriz, une eta leku zehatz batean gertatu den horrek denboran irauteko modua. Ekintza horietako batean, adibidez, plastikozko poltsa batean sar zezaten agindu zuen Galindok, zabortegian uzteko gero. Polizia bat hurbildu, botaren puntarekin poltsa pixka bat mugitu, telefonoz deitu, eta ospa egin zuen. “Nire lanen emaitza erraietakoa, bortitza da, nire proposamen guztiak Guatemalako errealitaterik abiatzen direlako, Latinoamerikako testuingurutik. Eta errealitate hori bortitza delako. Eta jada, inor ez da hunkitzen”¹

Salaketa artea da Galindorena. Bere gorputza du lantresna, eta gorputz hori bera bizi den testuinguruaren metaforatzat hartuta, gizarte oso baten arazoak dakartza argitara: hainbat hilketa egozten zitzaizkion militar baten kandidatura politikoa errefusatzeko, bere oinak giza odolez betetako balde batean sartu eta Guatemalako kaleetan odolezko lorratzak utzi zituen; kutxa batean sartuta, bere burua kolpatu zuen 279 aldiz: urte hartan Guatemalan eraildako emakumeen kopurua zen; bere burua igeltsutan bilduta eduki zuen egunetan, gorputzaren neurriak murrizteko: hainbat eta hainbat emakumek aukeratzen duten metodoa da; bere himena berregin ziezaioten eskatu zien medikuei, operazioa grabatu zuen eta erakutsi.

Limpieza social izeneko bideoan, Galindoren gorputz biluzia, txikia eta hauskorra, harrizko horma hotzaren aurrean ageri da. Aurrean duen gizonak ura presioan botatzen duen magerarekin eraso egiten dio, manifestazioetan poliziak egiten duen gisan, eta gorputz txikia eta hauskorra zena are eta txikiago eta hauskorrago bihurtzen da, ia ezin bere burua zutik mantendu, eraso horren aurrean babesgabe.

¹ Este País, Febrero 2007, Volumen 1, No. 8

Performance art is one of the 20th century’s most forceful contributions, as it brings artistic action to the street, or to the museum, whilst adapting itself to the space. It captures the spectator, obliging them to feel, breaking down any distance between them.

Regina José Galindo is one of the most outstanding figures in the world of Latin American art and performance art. Born in Guatemala in 1974, and although initially swayed towards the world of literature, performance art provided her with a way of protesting against the violence around her thereby making people react. She found her method of expression in direct and violent actions and the videos of these actions are her way of setting down what happens in a certain time and space and making it last. In one of these actions Galindo asked to be put inside a plastic bag and abandoned in a rubbish tip. A policeman approached the bag, moved it a little with the tip of his boot, made a phone call and vanished. “However, the result is visceral, because all my proposals show real life in Guatemala, within a Latin American context. Because this real life is violent. And nowadays nobody is moved by it”¹.

Galindo’s art is protest art. She uses her body as a tool, and proposes this same body as a metaphor for the context in which she lives, bringing to light the problems of society as a whole: on one occasion she put her feet in a bucket full of human blood to protest against the a military man who had been accused of different murders standing for election, leaving her bloody footprints throughout the streets of Guatemala; on other occasion she got into a box, hitting her head against it 279 times, to reflect the number of women murdered in Guatemala during that year; another time she had her head wrapped in plaster for days, to reduce the dimensions of her body, thereby reflecting a method chosen by numerous women; finally, on another occasion she asked doctors to reconstruct her hymen, in an operation which she recorded and showed in public.

The video *Limpieza social* (Social cleaning) shows us the naked, tiny and fragile body of Galindo against a cold stone wall. The man in front of her is attacking her with a gun shooting high pressure water, like the police in demonstrations and Galindo’s tiny, fragile body becomes more tiny and more fragile, not able to remain on her feet, unprotected from this violent attack.

¹ Este País, February 2007, Volume 1, No. 8.

1974 Born in Ciudad de Guatemala, Guatemala. Lives and works in Ciudad de Guatemala, Guatemala. **Selected Solo Exhibitions:** **2003** *Quién puede borrar las huellas*. Ciudad de Guatemala, Guatemala. **2004** *El peso de la sangre*. Plaza Central, Ciudad de Guatemala, Guatemala. **2005** *Perra*. Galleria Prometeo, Milano, Italy. **2006** *Corona*. Plaza Central, Ciudad de Guatemala, Guatemala. *Peso*. Santo Domingo, Dominican Republic. **2007** *Cepo*. Spazio Volume, Roma, Italy. *Confesión*. Caja Blanca, Palma de Mallorca, Spain. **2008** *Naked Reality*. Museum voor Moderne Kunst, Arnhem, Netherlands. **Selected Group Exhibitions:** **2001** *49. Biennale di Venezia*. Venezia, Italy. **2005** *51. Biennale di Venezia*. Venezia, Italy. **2006** *Into Me / Out of Me*. P.S.1 Contemporary Art Center, New York, USA; travelled to Kunst-Werke Berlin e.V. Institute for Contemporary Art, Berlin, Germany. **2007** *Kiss Kiss Bang Bang*. Museo de Bellas Artes, Bilbao, Spain. *Global Feminism*. Brooklyn Museum, New York, USA. *Gehen Bleiben*. Kunstmuseum Bonn, Bonn, Germany. **2008** *Arte ≠ Vida: Actions by Artists of the Americas, 1960-2000*. El Museo del Barrio, New York, New York, USA. *Contemporáneo 21. Autopsia de lo invisible*. MALBA Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.





Alfredo Jaar

A Logo for America

1987/2003, Vídeo monocanal;
Versión original realizada en pantalla
espectacolor en Times Square, Nueva York,
abril de 1987
1:00 min, color, mudo
Edición de 6 + 2 APs + 1 exhibition copy,
n.º 1/6

1987/2003, Kanal bakarreko bideoa;
Jatorrizko bertsioa pantaila
espektakolarean egina, New Yorkeko
Times Square-en 1987ko apirilean
1:00 min, kolorea, soinurik ez
6ko edizioa + 2 AP + 1 exhibition copy,
zk.: 1/6

1987/2003, Single channel video;
Original version on spectacolor sign
at Times Square, New York, April 1987,
1:00 min., color, silent
Edition of 6 + 2 AP + 1 exhibition copy,
no. 1/6

A Logo for America fue creado en 1987 para uno de los soportes publicitarios más famosos del mundo occidental, una gran pantalla en el Time Square de Nueva York. La animación digital duraba 45 segundos y se proyectó durante aproximadamente un mes entre anuncios y otros spots en intervalos de seis minutos.

El vídeo muestra en primer lugar una imagen fácilmente reconocible por todo el mundo, el mapa de los Estados Unidos de América, para dar paso, inmediatamente después únicamente a su contorno con el rótulo en mayúsculas: “THIS IS NOT AMERICA”. En tan sólo un instante, al introducir la frase en una imagen tan cotidiana, su significado cambia y se llena de una gran carga política. Mediante la combinación de palabra e imagen surge un nuevo nivel de significado y la aparentemente simple representación del mapa que acabábamos de ver se sitúa en un contexto político y global.

Las siguientes secuencias animadas van mostrando una lenta transformación del mapa que, finalmente, culmina en la imagen completa del continente americano. Alfredo Jaar critica en esta obra de una manera muy concisa la mirada distorsionada del llamado primer mundo y plantea, a través de la utilización de los signos más sencillos – como el del contorno del continente - hasta qué punto es relativa nuestra percepción y cómo puede ser manipulada.

El artista Alfredo Jaar, nacido en Chile en 1956 y residente en Nueva York, investiga, fundamentalmente, en su trabajo el poder y el valor expresivo de las imágenes en nuestra vida cotidiana. Para tal fin se sirve a menudo de imágenes tomadas de la prensa y de los medios de comunicación como base para sus fotografías, trabajos en vídeo o instalaciones. Su interés se centra, sobre todo, en el posible mensaje político que puedan tener las imágenes y sondea los límites entre arte e información, al tomar como punto de partida imágenes vinculadas a la actualidad. Es frecuente que las imágenes se acompañen de un texto que tiene por finalidad apoyar la experiencia visual o provocar una nueva carga de significado, como es el caso, concretamente, de este trabajo: “A Logo for America”, de 1987.



A Logo for America 1987an egin zuen Jaarek Mendebaldeko publizitate-euskarririk ezagunenean jartzeko: New Yorkeko Times Square plazan. 45 segundoko animazio digitala zen lan hau, eta hilabetez eman zuten iragarkien eta beste spot batzuen tartean, sei minuturo.

Bideoan denok ezagutzen dugun irudi bat agertzen zaigu hasieran: AEBetako mapa. Eta horren ondoren maparen ingerada ikusten dugu, idazkun honetaz lagunduta: “THIS IS NOT AMERICA”. Une labur horretan, esaldi hori hain ezaguna zaigun maparen irudian txertatzean, zeharo aldatzen da haren esanahia eta kutsu politiko nabarmena hartzen du. Hitz eta irudia uztartuta esanahi maila berria sortzen da, eta ikusi berri dugun maparen irudikatze soila testuinguru politiko eta global batean kokatzen da.

Hurrengo sekuentzietan mapa eraldatzen ikusten dugu poliki-poliki, azkenean Amerikako kontinente osoaren irudia agertzen zaigun arte. Alfredo Jaarek *lehen mundu* deritzonak daukan ikuspegi distortsionatua salatu nahi du lan honen bidez, eta zeinu soil-soilak erabiliz —kontinentearen ingerada, esate baterako— gure hautematea zein erlatiboa den eta nola manipulatu daitekeen azaldu nahi digu. Alfredo Jaar Txilen jaio zen 1956an, eta New Yorken bizi da gaur egun. Bere lanetan gure eguneroko bizitzako irudiek duten indarra eta adierazpen-balioa aztertzen du, gehienbat. Horretarako, prentsako eta hedabideetako irudiak hartzen ditu askotan, haiekin bere argazki, bideo eta instalazioak osatzeko. Irudiek izan dezaketen mezu politikoa da gehien interesatzen zaien gaia, eta artearen eta informazioaren arteko mugak arakatzeko, gaurkotasuna duten irudiak abiapuntutzat hartuta. Irudiak testu batez lagunduta agertzen zaizkigu maiz, ikusmenean oinarritutako esperientziari laguntzeko edo ikusitakoari beste esanahi bat emateko, 1987ko “A Logo for America” lan honetan gertatzen den bezalaxe.



A Logo for America was created in 1987 for one of the most famous advertising supports in the Western world, a big screen in Times Square, New York. The digital animation lasted 45 seconds and it was shown for approximately one month, interspaced among other adverts, every six minutes.

The video first shows an image which is easily recognised throughout the world, the map of the United States of America. This is immediately followed by just its outline and a sign in capital letters: “THIS IS NOT AMERICA”. In just an instant, by introducing the phrase on to such an everyday image, its meaning changes and becomes more politically loaded. By combining words and image a new level of meaning emerges and the apparently simple representation of the map which we have just seen is put into a political and global context.

The following animated sequences demonstrate a slow transformation of the map which finally culminates in the complete image of the American continent. In a very concise way in this work Alfredo Jaar is criticising the distorted view of the so-called first world and suggests, through the use of the simplest signs – such as the outline of a continent – how much our perception is relative and how it can be manipulated.

The artist Alfredo Jaar was born in Chile in 1956 and lives in New York. In his work he fundamentally researches the power and expressive value of images in our everyday life. For this purpose he often uses images taken from the press and from the media as a basis for his photos, video projects or installations. His interest centres, above all, on the possible political message which images might provide and probes limits between art and information by taking images linked to the news as his starting point. His images are frequently accompanied by text aiming to support the visual experience or provoke a new weight of meaning, which is particularly clear in this work: “A Logo for America”, from 1987.

1956 Born in Santiago, Chile. Lives and works in New York, USA. **Selected Solo Exhibitions:** **1998** *Let there be Light: The Rwanda Project.* Centre d'Art Santa Mónica, Barcelona, Spain; and Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia-San Sebastián, Spain. **2001** *The Silence: The Rwanda Project 1994-2000.* International Museum of the Red Cross, Genève, Switzerland. **2003** *The Desire of the Cartographer.* Kunstverein Hannover, Hannover, Germany. **2004** *Todo el Dolor del Mundo.* Centro Portugues de Fotografia, Porto, Portugal. **2005** *Let One Hundred Flowers Bloom.* Museo d'Arte Contemporanea Roma, Rome, Italy. **2006** *Jaar SCL 2006.* Sala de Arte Fundación Telefónica, Santiago, Chile. *The Sound of Silence.* Fabrica, Brighton, UK, presented in association with the Brighton Photo Biennial. **2007** *La Politique des Images.* Musée Cantonal des Beaux-Arts Lausanne, Lausanne, Switzerland. **2008** *Politics of the Image.* South London Gallery, London, UK. **Selected Group Exhibitions:** **2005** *Las Horas.* Artes Visuales de América Latina contemporánea/The Hours. Visual Arts of Contemporary Latin America. Irish Museum of Modern Art, Dublin, Ireland; Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia (2007). **2006** *TRANSactions: Contemporary Latin American and Latino Art.* Museum of Contemporary Art San Diego, La Jolla, California; traveling through 2008 to Memorial Art Gallery, University of Rochester, Rochester, NY; High Museum of Art, Atlanta, GA; Weatherspoon Art Museum, Greensboro, NC. *The Gold Standard.* P.S.1 Contemporary Art Center, New York, USA *Into Me / Out of Me.* P.S.1 Contemporary Art Center, New York, USA; travelled to Kunst-Werke Berlin e.V. Institute for Contemporary Art, Berlin, Germany. **2007** *New Perspectives in Latin American Art, 1930-2006: Prints, Photographs, and Media Works.* Museum of Modern Art, New York, New York, USA. *To be continued...* Magasin 3 Stockholm Konsthall, Stockholm, Sweden. *Existencias.* MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, Spain. *53. Biennale di Venezia.* Venezia, Italy. *System Error: War is a Force that Gives Us Meaning.* Palazzo delle Papesse, Siena, Italy. **2008** *Arte ≠ Vida: Actions by Artists of the Americas, 1960-2000.* El Museo del Barrio, New York, USA.



Julio Le Parc

Continuel-Lumière

1962/1996
Objeto: vidrio acrílico, madera pintada,
metal e hilo de nylon
Instalación complementaria: 1 foco
Objeto: conjunto 219 x 155 x 170 cm;
distancia objeto-suelo: 310 cm
Edición de 9, n.º 1/9

1962/1996
Objektua: beira akrilikoa, egur pintatua,
metala eta nylonezko haria
Instalazio osagarria: foku 1
Objektua: osoa: 219 x 155 x 170 cm;
objektutik lurrerako distantzia: 310 cm
9ko edizioa, zk.: 1/9

1962/1996
Object: acrylic glass, painted wood,
metal and nylon thread
Additional installation: 1 spotlight
Object: overall 219 x 155 x 170 cm;
distance object-floor: 310 cm
Edition of 9, no. 1/9

Continuel-Lumière crea un espacio con un gran núcleo de luz suspendido y una infinidad de reflejos. Se trata de un módulo colgado del techo del que cae una cascada de placas de plexiglás. La luz trasversal de un foco hace que los reflejos de los cristales inunden todo el espacio. La instalación está en constante transformación debido al movimiento de la luz que provoca el propio espectador, al que el artista convierte así en sujeto activo de la instalación. Le Parc no ofrece la obra de arte como un objeto precioso y estático al que mirar. La obra de arte rodea al espectador, convirtiéndolo en el centro de la misma al interactuar con ella. Como él mismo explica “para mí es suficiente si (el espectador) sale con una sensación de haber sido parte de una experiencia, ya sea por el movimiento, las luces (...) No se le impone una manera de ver las cosas y las interpretaciones de cada uno pueden ser diferentes.”¹ Julio Le Parc lleva investigando desde los años 60 en la búsqueda de líneas de trabajo en las que espectador pueda ser partícipe de la obra de arte y disfrutar de ella sin necesidad de conocimientos previos. Fue pionero del arte cinético creando obras con luz y movimiento, alejándose de la obra de arte como objeto de valor a favor de obras de arte inestables que envuelvan al espectador. Ha combinado la experimentación artística con el trabajo teórico combatiendo el prejuicio de que el arte sólo puede ser entendido y disfrutado por las élites culturales. “Si para entenderla hay que leer veinte páginas entonces ya es un trabajo de literatura, de aprendizaje, y el que está mirando se está sometiendo a una explicación. Entonces, políticamente, el espectador sigue estando en la posición pasiva, dependiente, como el ciudadano corriente. La propuesta política consistiría en eliminar todo eso. Lo que uno hace entonces es creer en una relación directa con la gente, con lo que la gente ve.”²

^[1] Julio Le Parc entrevistado por Hans-Michael Herzog en el catálogo “Le Parc Lumière. Obras cinéticas de Julio Le Parc”, Zurich 2005, pp. 17-18.

^[2] Ibid. p. 18.

Continuel-Lumière artelanean espazio bat sortzen da ezin konta ahala isla dituen esekitako argi-gune handi baten inguruan. Sabaitik esekitako modulu bat daukagu, eta plexiglasezko xafla batzuk erortzen dira handik turrustan. Foku baten zeharkako argiaren eraginez beiren islak argiz betetzen du espazio osoa. Instalazio hau etengabe aldatzen ari da, ikusleak berak eragiten duen argi-mugimenduaren ondorioz. Artistak instalazioko subjektu aktibo bihurtzen ditu ikusleak, horrela. Le Parcentzat artelanak ez dira begiratu beharreko objektu polit-polit eta estatikoak. Harentzat, artelanek ikuslea inguratzen dute, eta lanon muina bihurtzen dira, lanak eta ikusleak elkarri eragitean. Artistak berak azaltzen duenez, “Niretzat aski da ikusleak esperientzia baten parte izan direneko sentipenarekin ateratzea, dela mugimenduarengatik, argiengatik (...) Ez zaie gauzak ikusteko modu jakinik inposatu behar eta bakoitzak bere interpretazio berezia izan behar du.”¹

Julio Le Parc 1960ko hamarkadatik dabil ikusleak artelanean parte-hartzera eramateko lan-ildoen bila, artelanak hari buruzko aurreko ezagutzarik gabe gozatu ahal izateko aukera ematearren ikusleoi. Arte zinetikoaren aitzindari izan zen argia eta mugimendua lotzen zituzten lanak sortzean, eta artelanak balio-objektu ez izatea, baizik eta ikusleak inguratzen dituzten artelan ez-egonkorrak izatea nahi du. Arte-esperimentazioa eta lan teorikoa uztartu ditu eta artea elite kulturalek bakarrik ulertu eta gozatu dezaketela dioen aurreiritziaren aurka jardun du. “Artelanak ulertzeko hogei orrialde irakurri behar baditugu, orduan literatura edo ikaskuntza-lanak izango ditugu, eta begira dagoena azalpen bat jasotzen egongo da. Kasu horretan ikusleak politikoki jarrera pasiboa izango luke berriz ere, mendekoa izango litzateke herritar arruntak bezalaxe. Hori guztia ezabatzea da proposamen politikoa. Jendearekiko erlazio zuzenean, jendeak ikusten duen horrekiko erlazioan sinesten dut nik.”²

^[1] Julio Le Parc Hans-Michael Herzogek elkarrizketatua “Le Parc Lumière. Obras cinéticas de Julio Le Parc” katalogoan, Zurich 2005, 17-18. or.

^[2] Ibid. p. 18

Continuel-Lumière (Constant Light) creates a space with a large hanging nucleus of light and an infinite number of reflections. This module is suspended from the ceiling with a cascade of Plexiglas plates hanging off it. Transverse light from a spotlight makes the reflections from the glass fill the entire space. The installation is constantly transforming as spectators cause the light to move, and the artist thereby makes them the active subject of the installation. Le Parc does not offer works of art as precious and static objects to stare at. The work of art surrounds the spectator, making them the centre of it as they interact with it. As he himself explains “for me it is enough if (the spectator) leaves with the feeling of having been part of an experience, due to the movement or the lights (...). They are not being told how to look at things and each person’s interpretations can be different.”¹ Since the 60s, Julio Le Parc has been researching, looking for lines of work where the spectator can participate in the work of art and enjoy it without having to have vast previous knowledge. He was a pioneer of kinetic art creating works involving light and movement, distancing himself from the concept of the work of art as an object of value preferring unstable works of art which surround the spectator. He has combined artistic experimentation with theoretical work fighting the prejudice that art can only be understood and enjoyed by cultural elites. “If you have to read twenty pages of text to understand it then it’s already a work of literature and learning and the person who is looking at it is submitting themselves to an explanation. Then, politically, the spectator continues to be in a passive position, dependant, like an everyday citizen. The political proposal involves eliminating all of this and believing in a direct relationship with people, with what people see.”²

^[1] Julio Le Parc interviewed by Hans-Michael Herzog in the catalogue “Le Parc Lumière. Obras cinéticas de Julio Le Parc”, Zurich 2005, pp. 17-18.

^[2] Ibid. p. 18.

1928 Born in Mendoza, Argentina. Lives and works in Paris, France.
Selected Solo Exhibitions:
1966 Howard Wise Gallery, New York, USA.
1967 *Retrospectiva*. Instituto Di Tella, Buenos Aires, Argentina; Instituto General Electric, Montevideo, Uruguay (1967); Museo de Arte Moderno, Caracas, Venezuela (1967).
1972 *Recherches 1959–1971*. Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, Germany; Haus am Waldsee, Berlin, Germany.
1978 *Retrospectiva 1959–1977*. Fundació Joan Miró, Barcelona, Spain.
1988 *Le Parc & Le Parc*. Salas Nacionales de Exposición, Buenos Aires, Argentina.
1995 *Rétrospective. Les Années Lumière*. Espace Art Brenne, Parc Naturel de La Brenne, France.
2000 *Retrospectiva*. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.
2001 *Luz e movimento*. Centro Dragão de Mar de Arte e Cultura, Museu de Arte Contemporânea de Ceará, Fortaleza, Brazil.
2003 *Il cinetismo. Attualità e storia a confronto*. Circolo degli Artisti, Palazzo Graneri, Torino, Italy; Palazzo Ducale, Urbino, Italy (2003).
2005 *Le Parc Lumière. Obras cinéticas de Julio Le Parc/Kinetic Works by Julio Le Parc*. Daros Exhibitions, Zürich, Switzerland; Laboratorio Arte Alameda, México D.F., Mexico (2006); Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia (2007).
Selected Group Exhibitions:
1961 GRAV. *Groupe de recherche d’art visuel*. Galerie Denise René, Paris, France.
1964 *Documenta 3*. Kassel, Germany.
1966 *33. Biennale di Venezia*. Venezia, Italy.
1970 *Argentinische Kunst der Gegenwart*. Kunsthalle Basel, Switzerland.
1992 *Artistas latinoamericanos del siglo XX/Latin American Artists of the Twentieth Century*. Estación Plaza de Armas, Sevilla, Spain; Musée national d’art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France; Kunsthalle Köln, Germany (1993); Museum of Modern Art, New York, USA (1993).
1998 *Stratégies de participation*. GRAV – *Groupe de recherche d’art visuel 1960–1968*. Le Magasin, Centre National d’Art Contemporain, Grenoble, France.
2000 *Versiones del Sur. Heterotopías. Medio siglo sin-lugar 1918–1968*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain.
2004 *Beyond Geometry. Experiments in Form, 1940s–70s*. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, USA; Miami Art Museum, Miami, USA (2004).
2005 *L’œil moteur. Art optique et cinétique, 1950–1975*. Musée d’art moderne et contemporain de Strasbourg, France.
2007 *Lo[s] cinético[s]*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain.
2007-2008 *Face to Face. The Daros Collections*. Daros Exhibition, Zürich, Switzerland.



Rafael Lozano-Hemmer

Tensión Superficial

1991-2004
Pantalla de plasma, ordenador y cámara
Instalación interactiva
Edición de 5, n.º. 4/5

1991-2004
Plasma-pantaila, ordenagailua eta
kamera, Instalazio interaktiboa
5eko edizioa, zk.: 4/5

1991-2004
Plasma monitor, computer and camera
Interactive Installation
Edition of 5, no. 4/5



Tensión Superficial, obra del artista mexicano Rafael Lozano-Hemmer fue concebida originalmente en 1992, para un teatro tecnológico en Madrid (TST Transition State Theory) y fue un actor quien originó las fotografías animadas con las que se ha realizado esta instalación interactiva.

Lo primero que observa el espectador al acercarse a este trabajo es una pantalla con un gran ojo humano en primer plano. Al instante descubre que es a él mismo a quien mira el ojo, que sigue atentamente sus movimientos. Se trata de un trabajo en el que el espectador tiene una influencia directa sobre lo que aparece en pantalla, y a su vez, surge la duda sobre quién es el que mira y quién el objeto de la mirada. Al sentirse observado, sorprendido o perseguido en sus propios movimientos puede aparecer cierta inhibición en el espectador. Rafael Lozano-Hemmer plantea pues el tema del control al que está sometido el individuo cada día. Como en 1984 de George Orwell estamos ante el ojo del gran hermano, que observa nuestro comportamiento al detalle.

Lozano-Hemmer introduce en su trabajo nuevos medios electrónicos, como temporizadores, sensores de movimiento, sistemas electrónicos de control y robótica. En sus instalaciones, la mayor parte interactivas, no sólo se involucra al público, sino que lo convierte en un integrante central de la obra, al ser desencadenante de los acontecimientos y de los cambios en la misma. El artista plantea así la importancia del espectador: si éste falta, la obra queda incompleta y no tiene sentido. Lozano-Hemmer da una dimensión social a su obra, sacando al individuo de su pasividad e incitándole a actuar.

Rafael Lozano-Hemmer mexikar artistaren *Tensión Superficial* lana 1992an sortu zen berez, Madrilgo antzoki teknologiko baterako (TST Transition State Theory), eta aktore bat izan zen instalazio interaktibo hau egiteko erabilitako argazki bizidunak sortu zituen. Gizaki baten begi handi bat duen pantaila bat da lan honetara hurbiltzean agertzen zaigun lehenbiziko gauza. Berehala konturatzen gara guri begira dagoela begi hori, eta berbertatik jarraitzen diela gure mugimenduei. Lan honetan ikusleek eragin handia dute pantailan agertzen den horretan eta, aldi berean, zalantza sortzen zaigu begira nor dagoen eta begiratu nor den erabakitzeke garaian. Norbait begira dugula eta gure mugimenduei jarraika daukagula konturatzeak nolabaiteko ahalkea eragin diezaguke. Gizabanakook egunero-egunero jasaten dugun kontrola da Rafael Lozano-Hemmerek lan honetan jorratzen duen gaia. George Orwellen 1984 eleberrian gertatzen zen bezala, gure jokamoldearen xehetasun guztiak erne zaintzen dituen anaia handiaren begiradapean gaude hemen.

Bitarteko elektronikoko berriak erabiltzen ditu Lozano-Hemmerek bere lanean: tenporizadoreak, mugimendu-sentsoreak, kontrolerako sistema elektronikokoak, robotika... Gure artistaren instalazio gehienak interaktiboak dira, eta ikusleak parte hartzera gonbidatzeaz gain, artelanen funtsezko osagai ere bihurtzen ditu, bertan gertatzen denaren eta dauden aldaketen eragileak haiek baitira. Ikuslearen garrantziaz mintzo zaigu artista horrela: hura gabe, artelanak osagabeak dira eta ez dute zentzurik. Lozano-Hemmerek neurri soziala ematen dio bere lanari, gizabanakoak pasibotasunetik atera eta zerbait egitera bultzatuz.

Tensión Superficial (Surface tension), by the Mexican artist Rafael Lozano-Hemmer was originally conceived in 1992, for a technological theatre in Madrid (TST Transition State Theory) where one of the actors participated in the animated photographs which were used to make this interactive installation. The first thing the spectator notices as they come closer to this work is a screen with a large human eye in the foreground. They immediately discover that that eye is looking right at them, following their every movement carefully. This work gives the spectator direct influence over what appears on the screen. We start to wonder who is doing the looking and who is being looked at. Feeling like you're being watched, surprised and pursued in your own movements brings out certain inhibitions in spectators. Rafael Lozano-Hemmer is therefore tackling the topic of how much each individual is controlled on a daily basis. As in George Orwell's 1984 we are being watched by big brother's eye, which takes in every detail of our behaviour.

Lozano-Hemmer has introduced new electronic equipment in his work such as timers, movement sensors, electronic control systems and robotics. Not only are the public involved in his mainly interactive installations, but they also become a central part of the work, causing events and changes in it. This is how the artist suggests the importance of the spectator: if they are not there, the work is incomplete and has no meaning. Lozano-Hemmer gives a social dimension to his work, taking the individual out of his passivity and inciting him to act.

Born **1967** in México D.F., Mexico. Lives and works in Montréal, Canada, and Madrid, Spain. **Selected Solo Exhibitions:** **1999** *Alzado Vectorial. Arquitectura Relacional No. 4.* Plaza del Zócalo, México D.F., Mexico. **2001** *Body Movies. V2_ Organisaatie,* Rotterdam, Netherlands. **2002** *Vectorial Elevation.* Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz, Spain. **2003** *Amodal Suspension. Relational Architecture No. 8.* Yamaguchi Center for Art and Media, Yamaguchi, Japan. Pods of access to the work were installed at: MACBA, Barcelona, Spain; MARS Lab, Bonn, Germany; C3, Budapest, Hungary; Fundación Telefónica, Buenos Aires, Argentina; MIT MediaLab, Cambridge, Massachusetts, USA; Bauhaus, Dessau, Germany; IAMAS, Ogaki, Japan; ZKM, Karlsruhe, Germany; Kyoto Art Center, Kyoto, Japan; FACT, Liverpool, UK; Science Museum, London, UK; Ojo Atómico, Madrid, Spain; Laboratorio Arte Alameda, México D.F., Mexico; SAT, Montréal, Canada; Sarai, New Delhi, India; Eyebeam, New York, USA; Wood Street Galleries, Pittsburgh, USA; V2_ Organisaatie, Rotterdam, Netherlands; Itaú Cultural, São Paulo, Brazil; Sendai Mediatheque, Sendai, Japan; Art Center Nabi, Seoul, South Korea; NTT-ICC, Tokyo, Japan; MeSci, Tokyo, Japan; Ontario Science Centre, Toronto, Canada; Emily Carr, Vancouver, Canada; WRO Center, Wrocław, Poland; Multimedia Institute, Zagreb, Croatia. *Arquitecturas Relacionales. Laboratorio Arte Alameda, México D.F., Mexico. 2005* *Subtitled Public.* Sala de Arte Público Siqueiros, México D.F., Mexico. *Under Scan.* Public Art Installation in five UK Cities: Brayford University Campus, Lincoln; Humberstone Gate West, Leicester (2006); Market Square, Northampton (2006); Market Square, Derby (2006); Castle Wharf, Nottingham (2006). **2007** *Pulse Front. Relational Architecture 12.* Public Art Installation, Luminato, Toronto, Canada. **Selected Group Exhibitions:** **1993** *En-red-arte.* Círculo de Bellas Artes, Madrid, Spain. **1997** *Ars Electronica Festival.* Linz, Austria. **1998** *Arte virtual, realidad plural.* Museo de Monterrey, Mexico. **2000** *Cyberarts 2000.* O.K Centrum für Gegenwartskunst, Linz, Austria. **2004** *Die Algorithmische Revolution. Zur Geschichte der interaktiven Kunst.* Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Germany. **2005** *Dataspace. Instalaciones interactivas.* Centro Cultural Conde Duque, Madrid, Spain; Laboratorio de Arte Alameda, México D.F., Mexico (2005). **2006** *Scrabble. Video, lenguaje, abstracción.* Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas, Spain. **2007** *Automatic Update.* Museum of Modern Art, New York, USA. **52. Biennale di Venezia.** Venezia, Italy. **2007-2008** *Face to Face. The Daros Collections.* Daros Exhibition, Zürich, Switzerland.



Oswaldo Macià

Vesper

2000
Instalación sonora, póster y tarjetas
Duración: 20 min; póster: 195 x 223 cm
Edición de 3 + 1 AP, n.º: 1/3

2000
Soinu-instalazioa, posterra eta txartelak
Iraupena: 20 min; posterra: 195 x 223 cm
3ko edizioa + 1 AP, zk.: 1/3

2000
Sound installation, poster and cards
Duration: 20 min; poster: 195 x 223 cm
Edition of 3 + 1 AP, no. 1/3

“Nos han impuesto la idea de que la civilización y la cultura se desarrollan a través de la escritura, y que el conocimiento se percibe a través de lo que leemos. () yo estoy más de acuerdo con que alcanzamos los conocimientos a través de los sentidos”¹. El artista colombiano Oswaldo Macià da en sus obras gran cabida al olfato y al oído, creando un arte basado en los sentidos, pero sin renunciar a la estética visual. De esta manera, contrapone el aspecto racional percibido a través de la vista con otro tipo de percepción más sensorial, destacando maneras diferentes de adquirir conocimiento. *Vesper* es una instalación realizada con voces de mujer utilizando la técnica compositiva gregoriana. Al principio se oye una voz femenina, tras la cual entra una segunda, y una tercera, y una cuarta, para acabar el espectador envuelto en un cúmulo de voces. Cada una de estas voces se expresa en su lengua, y a pesar de que sólo somos capaces de entender unas pocas palabras, el conjunto resulta agradable. Macià comenzó esta obra en el Caribe, grabando las voces y los alegres relatos de las mujeres caribeñas, aprovechando la gran variedad lingüística de esa zona. Desde entonces, ha continuado grabando voces de mujer en todos los lugares a los que acude. Cada voz representa un sonido, al igual que cada lengua. Y a pesar de no comprender de manera racional lo que expresan esos sonidos, nos transmiten información a través de las sensaciones. Así pues, *Vesper* plantea una especie de reflexión en torno a la relación entre las estructuras culturales y la naturaleza. Pero esta heterofonía inicial presenta otra posible interpretación. Macià nos habla de la construcción de la memoria y del conocimiento, de la capacidad de decidir qué es qué, y qué merece ser guardado y archivado. Nos habla del poder, en otras palabras. “Si mañana queremos saber cómo hablaba tu abuela en los años 50, tenemos que ir a un banco de la palabra, a un archivo oral. Pero antes de encontrar a tu abuela, ellos han tenido que examinar si la archivan o no, hay censores de la memoria”². Por ello, Macià se dedica a recopilar las voces que nadie más recopilaría, entendiendo la memoria como archivo.

¹ Oswaldo Macià entrevistado por Hans-Michael Herzog en el catálogo “Cantos cuentos colombianos”, Zürich 2004, p. 118.

² *Ibíd.*, p. 122.

“Zibilizazioa eta kultura idazketaren bidez garatzen delako ideia inposatu digute, eta ezagutza irakurketaren bidez jasotzen dugula. (...) Nik ezagutza zentzumenen bitartez jasotzen dugula pentsatzen dut”¹. Oswaldo Macià artista kolonbiarrak ikusmenean oinarrituta dagoen estetikari muzin egin gabe, bere lanean usaimenari eta entzumenari leku handiagoa ematen die, zentzumenetan oinarritutako artea sortuz. Horrela, ikusmenaren bitartez jasotzen dugun alderdi arrazionala pertzepzio sentsorialagoekin parez pare jartzen du, ezagutza jasotzeko beste modu batzuk nabarmenduz. *Vesper* konposizio teknika gregorianoa erabiliz emakume ahotsekin osatutako soinu instalazioa da. Hasieran emakume ahots bat entzuten da. Gero beste bat sartzen da, eta gero beste bat, eta beste bat, eta azkenean ahotsek bildu egiten zaituzte. Bakoitza bere hizkuntzan ari da, eta esaten dutenetik hitz batzuk besterik ez ulertu arren, atsegina gertatzen da. Macià Karibean hasi zen lehendabizi, hango hizkuntza ugaritasuna kontuan hartuta, emakumeen ahotsak, emakumeen kontakizun alaiak, grabatzen. Harrezkero, doan lekura doala, emakumeen ahotsak gordetzen jarraitzen du. Ahots bakoitza soinu bat da, hizkuntza bakoitza soinu bat. Eta soinu horiek diotena arrazionalki ulertu ez arren, hotsek, soinuek, informazioa transmititzen digute, sentsazioen bitartez. Nolabait, egitura kulturalen eta naturaren arteko harremanari buruzko gogoeta planteatzen du *Vesper*-ek. Hasierako heterofonia atseginak beste irakurketa bat ere badu, ordea. Memoriaren eta ezagutzaren eraikitzeaz ari zaigu Oswaldo Macià, zer den zer, eta zerk merezi duen gordetzea erabakitzeko ahalmenaz. Botereaz, alegia. “Biharko egunean, zure amonak 50. hamarkadan nola hitz egiten zuen jakin nahi badugu, hitzaren banku batera jo beharko dugu, ahotsaren artxibo batera. Baina zure amona aurkitu aurretik, baten batek ahots hori artxibatu ala ez aztertu behar izan du: memoriaren zentsoreak daude”². Horregatik, bestela inork gordeko ez dituen ahotsak gordetzeari ekiten dio, memoria artxibo gisa ulertuta.

¹ Oswaldo Macià Hans-Michael Herzogek elkarrizketatua “Cantos cuentos colombianos” kataloguan, Zurich 2004, 118 orr.

² *Ibíd.*, 122 orr.

“We have had the idea imposed on us that civilisation and culture are developed through writing, and that knowledge is perceived through what we read. (...) I rather think that we attain knowledge through the senses”¹. The Colombian artist Oswaldo Macià puts a lot of emphasis in his work on smell and hearing, creating art based on the senses, without neglecting visual aesthetics. In this way, he contrasts the rational aspect perceived through sight with another type of more sensorial perception, highlighting different ways of acquiring knowledge. *Vesper* is an installation made with women’s voices using the Gregorian compound technique. At the start you hear a female voice, after which a second voice enters and then a third, and a fourth, until the spectator is engulfed in a stack of voices. Each of these voices expresses itself in its own language, and despite only being able to understand a few words, the combination is pleasant. Macià started this work in the Caribbean, recording voices and the cheerful stories told by Caribbean women, making the most of the wide linguistic variety in this area. From then on he continued recording women’s voices everywhere he went. Each voice represents a sound, in the same way as each language. And despite not understanding what these sounds express rationally, they send us information through sensations. So then, *Vesper* proposes a type of reflection around the relationship between cultural structures and nature. But this initial heterophonia presents another possible interpretation. Macià talks to us about how memory and knowledge are constructed, about our capacity to decide what is what and what should be kept and stored. In other words he talks to us about power. “If tomorrow we want to know how your Granny spoke in the 1950s, we’ll have to go to a word bank, an oral archive. But before finding your Granny, they would have to see whether she was filed or not, there are memory censors”². For that reason, Macià has spent time compiling voices that nobody else will collect, understanding memory as an archive.

¹ Oswaldo Macià interviewed by Hans-Michael Herzog in the catalogued entitled “Cantos cuentos colombianos”, Zurich 2004, p. 118.

² *Ibíd.*, p. 122.

1968 Born in Cartagena, Colombia. Lives and works in London, UK. **Selected Solo Exhibitions:** **1996** *Familiares anónimos. Nuevos nombres. La lógica de los sentidos.* Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia. **2000** *Something Going on Above My Head III.* Church of Gamla Uppsala, Uppland, Sweden. **2003** *Vesper I.* VTO Gallery, London, UK. *Something Going on Above My Head VI / Algo pasa por encima de mi cabeza VI.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain. **2008** *Calumny Surrounded in Tears Something Going on Above My Head.* Musée d’Art de Joliette, Joliette (Québec), Canada. **Selected Group Exhibitions:** **2001** *Tercer Festival Internacional de Arte Sonoro.* México D.F., Mexico. **2002** *AfricAmérica. Ite Forum Multicultural d’Art Contemporain.* Port-au-Prince, Haiti. **2003** *Stretch.* The Power Plant, Toronto, Canada. **2004-2005** *Cantos Cuentos Colombianos. Arte Colombiano Contemporáneo.* Daros Exhibitions, Zürich, Switzerland. **2005** *51. Biennale di Venezia.* Venezia, Italy. *Las Horas. Artes Visuales de América Latina contemporánea/The Hours. Visual Arts of Contemporary Latin America.* Irish Museum of Modern Art, Dublin, Ireland; Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia (2007). **2007** *Madrid Abierto.* Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid, Spain.





Cildo Meireles

Missão/Missões
(Como construir catedrais)

1987
600.000 monedas, 2.000 huesos, 800 hostias, luz,
80 adoquines y tela negra
Aprox. 300 x 600 x 600 cm
Edición de 2, nº. 1/2

1987
600.000 txanpon, 2.000 hezur, 800 ostia, argia,
80 galtzada-harri eta oihal beltza
300 x 600 x 600 cm ggb.
2ko edizioa, zk.: ½

1987
600'000 coins, 2'000 bones, 800 communion wafers,
light, 80 paving stones and black fabric
Approx. 300 x 600 x 600 cm
Edition of 2, no. 1/2

Cildo Meireles creó *Missao/Missoes (como construir catedrais)* en 1987 con motivo de “Visão do Artista”, exposición que conmemoraba un episodio concreto de la Historia de Brasil, las misiones fundadas por jesuitas entre 1610 y 1767.

La instalación consiste en un gran cuadrado cerrado con cortinas negras e iluminado desde su interior, en el que el espectador puede entrar. El suelo, de seis por seis metros, está cubierto por 600.000 monedas brasileñas y del techo cuelgan 2.000 huesos. La luz se filtra a través de los huesos y se refleja en el metal de las monedas. Estos dos elementos, el suelo y el techo, o las monedas y los huesos, está unidos por una fina columna de hostias. La iluminación y el espacio delimitado con telas, tienen algo de escenificación, un toque dramático que puede recordar también un templo religioso, a lo que se une la carga simbólica de los materiales escogidos. Más allá del acontecimiento histórico en el que se basa la obra, Meireles trasciende lo concreto y cuestiona la representación del poder material y del espiritual a la vez que potencia el efecto que ocasionan cuando se encuentran.

“Quería elaborar algo que fuera una especie de ecuación matemática, muy simple y directa, conectando tres elementos: el poder material, el espiritual y una especie de consecuencia inevitable, de repetición histórica de esa combinación, es decir, la tragedia. En otras palabras, mi obra tendría un aspecto humano-animal, sería una aproximación. Por eso pensé construir una pieza en la que uno penetrara, y que al poder entrar, uno se relacionara inmediatamente con la síntesis de la ecuación: poder material + poder espiritual = tragedia.”¹

A través de esta “escenificación”, Meireles no sólo invita a una confrontación intelectual y conceptual, sino que ofrece además una experiencia sensorial, que atrapa al espectador.

El brasileño Cildo Meireles es uno de los artistas conceptuales más destacados de América Latina. En los años 70 alcanzó el reconocimiento internacional y recientemente ha sido galardonado con el Premio Velázquez, el galardón más importante que concede el Estado español en el ámbito de las Artes plásticas.

¹ Cildo Meireles entrevistado por Hans-Michael Herzog en el catálogo “Seduções. Valeska Soares, Ernesto Neto, Cildo Meireles”, Zurich 2006, p. 77.



Cildo Meirelesek 1987an sortu zuen *Missao/Missoes (como construir catedrais)* lana Brasilgo historiako pasarte jakin baten omenez antolatu zen “Visão do Artista” erakusketarako. 1610-1767 bitartean jesuitek Brasilen sortutako misioak ziren erakusketa hartako gaia. Instalazio honetan gortina beltzez itxita eta barrutik argizatuta dagoen lauki handi bat ikusten dugu. Ikuslea lauki horren barrura sar daiteke. Lurrak 6 x 6 metroko azalera du eta 600.000 txanponez estalita dago, eta 2.000 hezur daude sabaitik zintzilik. Argia hezurren artetik pasa eta txanponen metalean islatzen da. Bi elementu horiek, lurra eta sabaia, edo txanponak eta hezurak, ostiez osatutako zutabe fin batek lotzen ditu. Argiak eta oihalekin mugatutako espazioak antzeztoki itxura pixka bat eta ukitu dramatikoak ematen diote multzoari, eta tenplu baten antza ere hartzen zaio. Aukeratutako materialen kutsu sinbolikoa gehitu behar zaio horri. Lanaren oinarrian dagoen gertakari historikoaz haratago joanez, zehatza dena gainditu eta Meirelesek auzitan jartzen du botere material eta espiritualaren irudikapena, biek bat egiten dutenean sortzen dituzten ondorioak azpimarratuz.

“Nolabaiteko ekuazio matematiko sinple eta zuzena sortu nahi nuen, hiru elementu uztartuz: botere materiala, espirituala eta bien arteko uztarketak historian zehar behin eta berriz eta ezinbestean dakarren ondorio sailhestezina: tragedia edo zorigaitza. Bestela esanda, nire lanak gizaki- eta animalia-alderdi bat dauka, nolabaiteko hurbilketa bat litzateke. Barruan sartzeko aukera ematen duen lan bat sortzea erabaki nuen horregatik, han sartzean ekuazioaren sintesia berehala erakusten digun lan bat, alegia, hauxe izanik ekuazio hori: botere materiala + botere espirituala = tragedia.”¹

“Eszenaratze” honen bidez, norgehiagoka intelektual eta kontzeptuala proposatzeaz gain, ikusleak harrapatzen dituen zentzumenen bidezko esperientzia ere aurkezten digu. Cildo Meireles brasildarra Latinoamerikako artista kontzeptualik garrantzitsuenetakoa da. Nazioarteko oihartzuna lortu zuen 1970eko hamarkadan, eta Velázquez Saria —Espainiako Estatuan arte plastikoen alorrean ematen den saririk garrantzitsuenak— eskuratu du berriki.

¹ Cildo Meireles Hans-Michael Herzogek elkarrizketatua “Seduções. Valeska Soares, Ernesto Neto, Cildo Meireles” katalogoan, Zurich 2006, 77. or.

Cildo Meireles created *Missao/Missoes (como construir catedrais)* in 1987 for “Visão do Artista”, exhibition which commemorated a specific episode in the History of Brazil revolving around the missions founded by Jesuits between 1610 and 1767. The installation consists of a large square closed off with black curtains and lit from the inside, which the spectator can enter. The floor, measuring six by six metres, is covered by 600,000 Brazilian coins and 2000 bones are hanging from the roof. The light filters through the bones and it is reflected in the metal of the coins. These two elements, the floor and the ceilings, or the coins and the bones, are joined by a fine column of hosts. The lighting and the space marked out by the fabric have a staging element to them, providing a dramatic touch which might also bring a religious temple to mind, adding to the symbolism of the materials used. Beyond the historical event that the work is based on, Meireles transcends specific aspects and questions the representation of material and spiritual power whilst strengthening what happens when they actually meet.

“I wanted to produce something that was a type of mathematical equation, very simple and direct, connecting three elements: material power, spiritual power and a type of inevitable consequence, involving the historical repetition of this combination, or in other words, tragedy. Put another way, my work had a human-animal aspect, it was an approximation. This is why I thought to construct a piece which can be penetrated, that you can enter and immediately relate to the synthesis of the equation: material power + spiritual power = tragedy.”¹

Through this ‘staging’, Meireles not only invites intellectual and conceptual confrontation, but he also offers a sensorial experience which traps the spectator. Brazilian, Cildo Meireles, is one of the most outstanding conceptual artists in Latin America. In the 1970s he achieved international recognition and he was recently awarded the Velázquez Prize, the most important award given by the Spanish State in the field of Plastic Arts.

¹ Cildo Meireles interviewed by Hans-Michael Herzog in the catalogue “Seduções. Valeska Soares, Ernesto Neto, Cildo Meireles”, Zurich 2006, p. 77.

1948 Born in Rio de Janeiro, Brazil. Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil. **Selected Solo Exhibitions:** **1967** *Desenho*. Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, Brazil. **1975** *Eureka/Blindhotland*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brazil. **1986** *Desvio para o vermelho*. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brazil. **1990** *Projects: Cildo Meireles*. Museum of Modern Art, New York, USA. **1995** IVAM, Centre del Carme, Valencia, Spain; Fundação Serralves, Oporto, Portugal (1996); Institute of Contemporary Art, Boston, USA (1997). **1999** *Retrospective*. The New Museum of Contemporary Art, New York, USA; Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brazil (2000); Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brazil (2000). **2001** *Geografia do Brasil*. Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife, Brazil; Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, Brazil (2002); Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio, Brasília, Brazil (2002). **2003** *Musée d'art moderne et contemporain*, Strasbourg, France. Miami Art Museum, Miami, USA. **2006** *Babel*. Museu Vale do Rio Doce, Vitória, Brazil; Pinacoteca do Estado, São Paulo, Brazil. **Selected Group Exhibitions:** **1970** *Information*. Museum of Modern Art, New York, USA. **1987** *Modernidade. Art brésilien du 20e siècle/Arte brasileira do século XX*. Musée d'art moderne de la ville de Paris, France; Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brazil (1988). **1989** *Magiciens de la Terre*. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France. **1992** *Documenta IX*. Kassel, Germany. *Artistas latinoamericanos del siglo XX/Latin American Artists of the Twentieth Century*. Estación Plaza de Armas, Sevilla, Spain; Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France; Kunsthalle Köln, Germany (1993); Museum of Modern Art, New York, USA (1993). **1999** *Global Conceptualism. Points of Origin 1950s–1980s*. Queens Museum of Art, New York, USA; Walker Art Center, Minneapolis, USA; Miami Art Museum, Miami, USA (2000). **2002** *Documenta 11*. Kassel, Germany. **2004** *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America*. Museum of Fine Arts, Houston, USA. **2005** *Open Systems. Rethinking Art c.1970*. Tate Modern, London, UK. **2007** *New Perspectives in Latin American Art, 1930–2006. Selections from a Decade of Acquisitions*. Museum of Modern Art, New York, USA. **2007–2008** *Face to Face. The Daros Collections*. Daros Exhibition, Zürich, Switzerland.



Priscilla Monge

Bailarina

1995-2000
Taladro de metal y figura de bronce
plateado, 33 x 17 x 6,5 cm
Edición de 4, n.º. 1/4

1995-2000
Metalezko zulagailua eta brontze
zilarreztatuko irudia, 33 x 17 x 6,5 cm
4ko edizioa, zk.: 1/4

1995-2000
Metal drill and silver-plated bronze figure
33 x 17 x 6.5 cm
Edition of 4, no. 1/4

La costarricense Priscilla Monge sigue una línea de trabajo muy coherente, a través de soportes, técnicas y disciplinas muy diferentes entre sí. En su obra plantea cuestiones sociales como la presencia de la violencia en la vida diaria, especialmente la de género, sin caer en la denuncia ni emitir juicios, con un sentido de la ironía que a veces puede resultar sarcástico. *Bailarina* es una instalación formada por un taladro, enchufado a la corriente eléctrica y que en lugar de una broca sostiene una pequeña figura de una bailarina de bronce, bañada en plata. Al pisar un pedal se pone en funcionamiento el mecanismo del taladro y la bailarina comienza a girar. Se trata de un objeto divertido, con apariencia de juguete, y cuya finalidad como herramienta, no es otra que el giro de la bailarina. La reflexión surge no sólo por la contraposición de elementos tan diferentes, sino por estar asociados cada uno de ellos directamente a un sexo. Con esta instalación, Monge pone en evidencia algunos prejuicios y sobrentendidos de la vida cotidiana.

Los *Boomerangs* están hechos de mármol y tienen inscritas letras formando insultos sexistas. Son nueve piezas, nueve insultos, lo que sugiere un intercambio de humillaciones o la escalada de una disputa. Estos objetos desencadenan rápidamente posibles lecturas: la violencia que se vuelve contra el agresor o el carácter lapidario de la inscripción tallada en el mármol. La contradicción se esconde en el contraste entre el impulso agresivo y vulgar que sugieren los insultos, y la técnica de la obra, un cuidadoso tallado sobre el mármol, en letra cursiva.

En el vídeo *Lección de maquillaje* un profesional explica a través de una modelo cuyo primer plano sólo podemos ver al final, cómo maquillarse para tapar las huellas de la vida diaria y conseguir éxitos. Para ello utiliza el lenguaje visual de los anuncios publicitarios y de las telenovelas dirigidas a mujeres, en los que se transmiten de forma velada un determinado reparto de roles que el vídeo denuncia al ponerlos en evidencia. El maquillador cierra el vídeo diciendo “el maquillaje lo cubre todo”.

Priscilla Monge costarricarrak oso lan-ildo koherentea dauka, elkarren artean oso desberdinak diren euskarri, teknika eta diziplinak landu arren. Bere lanean gizarte-arazoak ukitzen ditu, eguneroko bizitzan agertzen zaigun indarkeria (genero-indarkeria bereziki), esate baterako, baina salaketarik edo judiziorik egin gabe.

Batzuetan sarkasmora ere iristen den ironia erabiltzen du. *Bailarina* instalazioa argindarrera entxufatutako zulagailu bat da, baina barautsa beharrean brontze zilarreztatuko dantzari baten iruditxoak dauka. Pedala zapalduta martxan jartzen da zulagailuaren mekanismoa eta dantzaria biraka hasten da. Objektu dibertigarria da hau, jostailu baten itxurakoa, eta dantzaria biraka jartzea beste zereginik ez duena, tresna gisa. Oso desberdinak diren elementuok elkarren ondoan jarrita pizten da gogoeta, baita elementu horietako bakoitza sexu banarekin erlazionatu ohi delako ere. Instalazio honen bidez gure eguneroko bizitzako aurreiritzi eta azpiulertu batzuk jartzen ditu agerian Mongek.

Boomerangs laneko piezak marmolez eginda daude, eta irain sexistak dauzkate idatzita. Bederatzi pieza dira guztira, eta bederatzi irain. Elkarri irainak botatzeko ekintza iradokitzen du lan honek, edo berotzen doan liskar bat. Objektuok interpretazio desberdinak izan ditzakete: erasotzailearen kontra itzultzen den indarkeria edo marmolean landutako idazkunaren hilarri-idazkeren itxura. Irainek duten ukitu oldarkor eta arruntaren eta haiek idazteko erabilitako teknikaren —marmolean landutako letra etzan dotoreak— arteko kontrastearen bidez adierazten da kontraesana lan honetan.

Lección de maquillaje bideoan profesional bat ikusten dugu arrakasta lortzearren eguneroko bizitzako arrastoak estaltzeko nola makilatu behar dugun azaltzen. Horretarako, amaieran baino ikusten ez den modelo bat erabiltzen du. Iragarkietako eta emakumeentzako telenobeletako hizkuntza bisuala erabiltzen da instalazio honetan. Halakoetan, rol-banaketa zehatz bat bultzatzen da, nahiz agerian egin ez, eta banaketa hori salatzen du bideo honek hura azalera ekarriz. Makillatzailearen “makillajeak dena estaltzen du” hitzekin bukatzen da bideoa.



Boomerangs

1998-2000
Mármol grabado
9 piezas: 20,5 x 40,3 x 2 cm cada una; Instalación de dimensiones variables

1998-2000
Marmol grabatua
9 pieza: 20,5 x 40,3 x 2 cm bakoitza; Neurri aldakorreko instalazioa

1998-2000
Engraved marble
9 parts: 20.5 x 40.3 x 2 cm each; installation dimensions variable



Lección no. 1: Lección de maquillaje

1998	1998	1998
Vídeo monocanal	Kanal bakarreko bideoa	Single channel video
3 min, color, sonido	3 min, kolorea, soinua	3 min, color, sound
Edición de 4, n.º. 1/4	4ko edizioa, zk.: 1/4	Edition of 4, no. 1/4



The Costa Rican Priscilla Monge follows a very consistent line of work, using very different supports, techniques and disciplines. Her work poses social questions such as the presence of violence in daily life, particularly involving gender, without making official complaints or issuing judgements, with a sense of irony which can sometimes seem sarcastic. *Bailarina* (Ballerina) is an installation formed by a drill, plugged in to the electricity supply; instead of a drill bit it holds a small figure of a bronze ballerina, coated in silver. By pressing on a pedal, the drill mechanism works and the ballerina starts to turn round. This is a fun object, appearing like a toy, whose purpose as a tool is none other than turning the ballerina. Not only does the counterposition of such different elements make us stop and think, but we are also struck by the fact that each element is associated directly with a different gender. With this installation, Monge is demonstrating some prejudices and implications of everyday life.

Boomerangs is made of marble displaying carved letters forming sexist insults. There are nine pieces, nine insults, which suggests an exchange of humiliations or an escalating argument. These objects quickly unleash possible readings: violence which turns on the aggressor or the inscription carved on the marble looking like a gravestone. The contradiction is hidden within the contrast between the aggressive and vulgar impulse suggested by the insults, and the technique involved in the work, careful engraving on marble, in italic letters.

In the video, *Lección de maquillaje* (Make-up lesson) a professional make up artist explains how to use make up to cover the signs of daily life and achieve success, using a model that we do not see 'face-on' until the end. She uses visual language heard in adverts and soap operas aimed at women, which in a veiled way transmits a determined distribution of roles that the video denounces by showing them up. The make up artist finishes the video by saying that "make-up covers everything."

1968 Born in San José, Costa Rica. Lives and works in San José, Costa Rica. **Selected Solo Exhibitions:** **1995** *Priscilla no pinta*. Galería Jacobo Karpio, San José, Costa Rica. **1996** *Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst*, Gent, Belgium. **1999** *MUA instala*. Galería del Museo de Bellas Artes, Tegucigalpa, Honduras. **2002** Institute of Visual Arts, Milwaukee, Wisconsin, USA. *Fundación Colloquia*, Museo de Arte Moderno, Ciudad de Guatemala, Guatemala. Museo Rufino Tamayo, México D.F., Mexico. **2003** *Armas Equívocas*. Museo de Arte Costarricense, San José, Costa Rica. **Selected Group Exhibitions:** **1996** *Mesótica II. Centroamérica: re-generación*. Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica. **1997** *Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina*. Centro Cultural Arte Contemporáneo, México D.F., Mexico. **2000** *Versiones del Sur. No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain. **2001** *49. Biennale di Venezia*, Venezia, Italy. **2003** *The Real Royal Trip/El real viaje real*. P.S.1 Contemporary Art Center, New York, USA; Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, Spain (2004). **2005** *Las Horas. Artes Visuales de América Latina contemporánea/The Hours. Visual Arts of Contemporary Latin America*. Irish Museum of Modern Art, Dublin, Ireland; Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia (2007). **2007** *L'œil-écran ou la nouvelle image. 100 vidéos pour repenser le monde*. Casino Luxembourg, Forum d'art contemporain, Luxemburg. **2007-2008** *Face to Face. The Daros Collections*. Daros Exhibition, Zürich, Switzerland.



Oscar Muñoz

Re/trato

2003
Vídeo monocanal
29:51 min, color, mudo
Edición de 5, n.º. 2/5

2003
Kanal bakarreko bideoa
29:51 min, kolorea, soinurik ez
5eko edizioa, zk.: 2/5

2003
Single channel video
29:51 min, color, silent
Edition of 5, no. 2/5

El artista colombiano Oscar Muñoz (Popayán, 1951) siempre ha estado obsesionado con el retrato, así como con el imparable transcurrir del tiempo. Ambos temas son recurrentes en su obra. Los retratos, tanto dibujados como fotográficos fijan la imagen de la persona, congelan la imagen de las personas que en realidad están en constante cambio, para evitar así que desaparezcan. Pero al mismo tiempo, Muñoz también tiene presente la fugacidad de la memoria consecuencia del transcurso del tiempo, por lo que en sus obras incluye elementos y técnicas inusuales “agua, luz, aliento, etc.” a fin de reflejar la dificultad de atrapar los recuerdos de manera definitiva. En *Aliento* encontramos los elementos más típicos de Muñoz. En esta obra Muñoz recopiló esquelas publicadas en prensa y las imprimió en unas láminas brillantes de acero, utilizando un método de fotoserigrafía ideado por él mismo. Estas láminas esféricas están tan resplandecientes que el espectador no ve en ellas otra cosa que el reflejo de sí mismo. Pero al acercarse a las láminas, su aliento las empaña, comenzando a mostrar los retratos de los difuntos. Éstos aparecen y desaparecen con cada respiración. Al empañarse acuden a nosotros para refrescarnos la memoria, y si no les damos aliento, esa memoria se desvanece. El vídeo *Re/trato* plantea una reflexión sobre el autorretrato, abordando otros temas como el ensayo, la añoranza, la constancia y la frustración. Muñoz aparece bajo el sol intentando trazar su propio autorretrato sobre una tabla de piedra utilizando para ello agua en lugar de tinta. El sol borra una y otra vez su imagen, pero el artista no cesa en su empeño por lo que éste se convierte en una acción sin fin que siempre retorna a su punto de inicio.



Oscar Muñoz artista kolonbiarrak (Popayán, 1951) aspaldiko obsesioa du erretratuarena, ia denboraren joan etengabearena bezain aspaldikoa. Bere lan guztietan presente dauden bi gai dira. Izan marrazkia, izan argazkia, erretratuak pertsonaren irudia finkatu egiten du, beti aldatzen ari den pertsonaren irudia izoztu egiten du, denbora eternoaren osin beltzean erabat gal ez dadin. Baina era berean, denboraren joanaren ondorio den memoriaren iragankortasuna ere buruan du Muñozek eta oroitzapenak behin betiko harrapatzearen zailtasuna islatzeko, ohiko ez diren teknikak eta elementuak erabiltzen ditu sarri bere lanetan: ura, argia, arnas hatsa, etab.

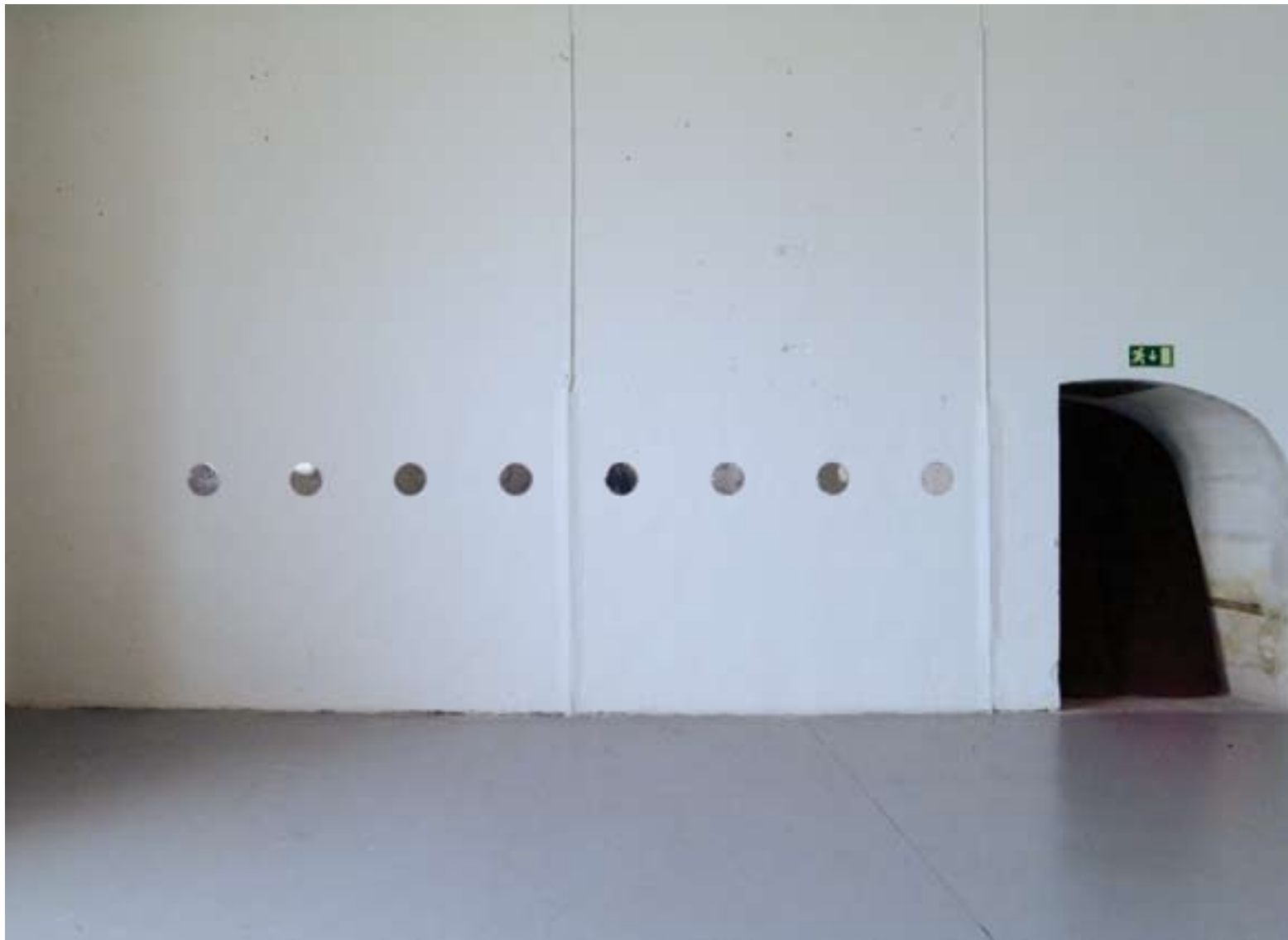
Aliento izeneko lanak Muñozengan funtsezko diren ezaugarriak batzen ditu. Egunkarietan azaldutako eskeletako erretratuak bildu eta altzairuzko xafla distiratsuetan inprimatu zituen, berak asmatutako fotoserigrafia metodo berezi batez. Altzairuzko xafla biribilak hain daude distiratsu, ezen ikusleak ez baitu bere buruaren isla besterik ikusten. Xaflara hurbiltzean, ordea, ikuslearen arnasak altzairua lausotu egiten du eta orduan hasten dira hildakoen erretratuak agertzen. Arnasa batean agertzen dira, eta arnasa batean desagertzen. Lausoak irauten duen bitartean, hor datoz hildakoak gure memoria astintzera. Arnasa eman ezean, ez dago memoriarik. *Re/trato* bideoa autoerretratuari buruzko gogoeta bat da, baina baita saiakerari, huts egiteari, konstantziari eta frustrazioari buruzko gogoeta ere. Harrizko taularen gainean, eguzkipean eta tintaren orde z ura erabiliz, bere autoerretratua marrazten saiatzen da Muñoz. Eguzkiak behin eta berriz irudia ezabatzen du baina artistak ez du etsitzen eta bere saioa etengabe hasierako puntura itzultzen den amaierarik gabeko ekintza bilakatzen da.

The Colombian artist Oscar Muñoz (Popayán, 1951) has always been obsessed by portraits, as well as the unstoppable passing of time. Both themes run through his work. Portraits, both drawn and photographed fix the image of the person, they freeze the image of people who are actually constantly changing, to stop them disappearing into the black hole of eternity. But at the same time, Muñoz is also aware of the fleetingness of memory as a consequence of time passing, so his works include unusual elements and techniques -water, light, breath, etc.- in order to reflect how difficult it is to capture memories definitively.

In *Aliento* we find Muñoz's most typical elements. In this work Muñoz compiled obituaries published in the press and printed them on to shiny steel sheets, using a photo-printing method he dreamed up himself. These spherical sheets are so shiny that the spectator can only see their own reflection in them. But as they get closer to the sheets, their breath mists them up, starting to show the portraits of the dead. They appear and disappear with every breath. On misting up, they come to us to refresh our memory, and if we do not breathe on them anymore, this memory vanishes.

The video entitled *Re/trato* suggests a reflection on self-portraits, covering other topics such as rehearsal, yearning, constancy and frustration. Muñoz appears under the sun trying to draw his own self portrait on a stone table using water instead of ink. The sun constantly erases his picture, but the artist does not give up so this becomes an endless action which starts again and again.

1951 Born in Popayán, Colombia. Lives and works in Cali, Colombia. **Selected Solo Exhibitions:** **2003** Oscar Muñoz. *TEOR/ÉTica*, San José, Costa Rica. *Oscar Muñoz. Re/trato*. Alianza Colombo Francesa, Bogotá, Colombia. **2004** *Ambulatorio-Re/trato*. FotoFest. Sicardi Gallery, Houston, USA. **2008** *Oscar Muñoz: Mirror Image*. INIVA Institute of International Visual Arts, London, UK. **Selected Group Exhibitions:** **2003** *Colombia 2003*. MAMBA - Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina. **2004** *Retratos. 2000 Years of Latin American Portraits*. Museo del Barrio, New York, USA; Museum of Art, San Diego, USA; Bass Museum of Art, Miami Beach, USA; National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington, USA; Museum of Art, San Antonio, USA. **2004-2005** *Cantos Cuentos Colombianos. Arte Colombiano Contemporáneo*. Daros Exhibitions, Zürich, Switzerland. **2005** *51. Biennale di Venezia*. Venezia, Italy. *Las Horas. Artes Visuales de América Latina contemporánea/The Hours. Visual Arts of Contemporary Latin America*. Irish Museum of Modern Art, Dublin, Ireland; Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia (2007). **2007** *52. Biennale di Venezia*. Venezia, Italy. **2008** *Tiempo al tiempo*. MARCO - Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Spain. *Once more, with Feeling: Recent Photography from Colombia*. The Photographer's Gallery, London, UK.



Aliento

1996-2002
Fotoserigrafía sobre
discos de acero
Diámetro: 20,2 cm cada uno
Edición de 3, nº. 2/3

1996-2002
Fotoserigrafía altzairuzko
diskoen gainean
Diametroa: 20,2 cm bakoitza
3ko edizioa, zk.: 2/3

1996-2002
Grease photoserigraph
on steel disks
Diameter: 20.2 cm each
Edition of 3, no. 2/3





Ernesto Neto

Humanóides

2001
Tul de licra, tela y bolitas de poliestireno, 7
piezas: dimensiones variables

2001
Likrazko tula, oihala eta
poliestireno-bolatzokak
7 pieza: neurri aldakorak

2001
Lykra tulle, fabric and styrofoam balls
7 parts: dimensions variable

El artista brasileño Ernesto Neto crea instalaciones de carácter orgánico y sensual, que invitan al espectador a ser partícipe de la obra de arte. Neto nació en Brasil en 1964, y su obra presenta una considerable influencia del neoconcretismo surgido en la década de los 50, movimiento que abandonó la fría abstracción geométrica para equiparar al arte con los organismos vivos, e impulsar la participación activa de los espectadores.

Como heredero de este movimiento Ernesto Neto concede gran importancia a los sentidos, no conformándose con estimular únicamente el de la vista. El espectador no puede limitarse a observar la obra, ha de vivirla, participar en la misma y apropiársela. En *Humanoides* Neto nos presenta una serie de seres de forma orgánica y diferentes tamaños, invitando al espectador a tocarlos, a acariciarlos, a adentrarse en estos organismos y a jugar con ellos. El espectador se convierte así en parte de la obra de arte, y viceversa. Neto nos propone una experiencia vinculada al disfrute y a la sensualidad.

“Creo que como criaturas vivientes tenemos un especial cuerpo en el tiempo, una especie de isla en un mundo cultural y físico, con la piel como borde y límite. Me gusta trabajar en este límite. Éste es mi plan maestro. En este borde está el lugar de la felicidad, el campo de los eventos en donde la relación entre la individualidad de los hombres y su mundo tiene lugar física, psicológica y mentalmente. Ésta es la superficie, pero creo que su complejidad es simple. Podemos hablar de cosas profundas de una manera placentera, con un lenguaje fácil, pensando a través de nuestros poros”^{.1}

^[1] Ernesto Neto citado en el catálogo “Las Horas. Artes visuales de América Latina”, Dublín 2005, p. 20:02.

Ernesto Neto artista brasildarrak izaera organiko eta sentsuala duten instalazioak sortzen ditu, ikuslea artelanaren partaide bihurtzera gonbidatzen dutenak. Brasilen jaioa 1964an, 50eko hamarkadan sortutako neo-konkretismoaren eragin handia izan du bere lanean, besteak beste, mugimendu honek abstrakzio geometriko hotza baztertu, eta artea organismo biziekin parekatu nahi baitzuen, ikuslea parte hartze aktibora bultzatuz.

Mugimendu horren oinordeko, Ernesto Netok garrantzia berezia ematen die zentzumenei, ez da ikusmena kitzikatzearekin konformatzen. Ikusleak ezin du lana ikustera mugatu, bizi egin behar du, parte hartu behar du, bere egin behar du lana. *Humanoides* izeneko lan honetan, forma organikoa duten tamaina ezberdinetako izaki sorta bat aurkezten du Netok, eta ikuslea ukitzera, ferekatzera, organismo hauen barrura sartzera eta eurekin jolastera gonbidatzen du. Ikuslea artelanaren zati bilakatzen da, eta alderantziz. Netok esperientzia bat proposatzen du, gozatzearekin eta sentsualtasunarekin lotura handia duena.

“Izaki bizidun gisa, gorputz berezi bat daukagu denboran, uharte gisako bat mundu kultural eta fisikoan, zeinak azala baitu ertz eta muga. Muga horretan lan egitea gustatzen zait. Horixe da nire egitasmo nagusia. Ertz horretantxe dago zoriontasunaren lekua, ertz horretantxe mamitzen dira gizakiaren banakotasunaren eta bere munduaren arteko harremanak, bai fisikoki, bai psikologikoki, bai eta mentalki ere. Hau azala da, baina bere konplexutasuna sinplea da. Mintza gaitezke kontu sakonez atsegina ematen duen modu batez, hizkuntza erraz batekin, geure poroen bitartez pentsatuz”¹.

^[1] Ernesto Netoren zita “Las Horas. Artes visuales de América Latina” katalogoan, Dublín 2005, 20:02 orr.

The Brazilian artist Ernesto Neto creates organic and sensual installations which entreat spectators to participate in the work of art. Neto was born in Brazil in 1964, and his work shows considerable influence from the neoconcretism which emerged in the 1950s, a movement which abandoned cold geometric abstraction to put art on a level with living organisms and boost spectators’ active participation.

Inheriting this movement, Ernesto Neto gave great important to the senses, as just stimulating vision was not enough for him. Spectators cannot be limited to just looking at the work, they have to live it, participate in it and adapt to it. With *Humanoides* Neto is presenting us with a series of organic beings in different sizes, inviting the spectator to touch them, stroke them, get inside these organisms and play with them. The spectator therefore becomes part of the work of art and vice versa. Neto is offering us an experience linked to enjoyment and sensuality.

“I believe that as living creatures we have a special body in time, a type of island in a cultural and physical world, with skin as its border and boundary. I like working on this boundary. This is my master plan. This border houses the place for happiness, the field of the events where the relationship between man’s individuality and his world has a physical and psychological place in your mind. This is the surface, but I think that its complexity is simple. We can talk about deep things in a pleasant way, with easy language, thinking through our pores”^{.1}

^[1] Ernesto Neto quoted in the catalogue “The Hours. Visual Arts of Contemporary Latin America”, Dublin 2005, p. 20:02.

1964 Born in Rio de Janeiro, Brazil. Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil.
Selected Solo Exhibitions:
2000 *Ernesto Neto*. Institute of Contemporary Arts, London, UK.
2002 *Directions – Ernesto Neto*. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC, USA.
Ernesto Neto. Kunsthalle Basel, Switzerland.
2003 *Ernesto Neto*. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, USA.
2005 *Ernesto Neto: Tractatus/Deuses*. Freud Museum, Wien, Austria.
2006 *Ernesto Neto. The Malmö Experience*. Malmö Konsthall, Malmö, Sweden.
Selected Group Exhibitions:
2001*49. Biennale di Venezia*. Brazilian Pavilion. Venezia, Italy.
Ars 01. Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki, Finland.
2002 *Brazil - Body & Soul*. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA.
2004 *I Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla*, Sevilla, Spain.
The Encounters in the 21st Century: Polyphony – Emerging Resonances. 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japan.
2005 *Deseos fluidos*. Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Wien, Austria.
2006 *Seduções*. Daros Exhibitions, Zürich, Switzerland.
2007 *New Perspectives in Latin American Art, 1930–2006. Selections from a Decade of Acquisitions*. Museum of Modern Art, New York, USA.
Encompassing the Globe. Palais des Beaux-Arts Bruxelles / Paleis voor Schone Kunsten Brussel, Brussels, Belgium.
2008 *Thyssen-Bornemisza Art Contemporary. Sammlung als Aleph*. Kunsthaus Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz, Austria.



Miguel Ángel Ríos

Return

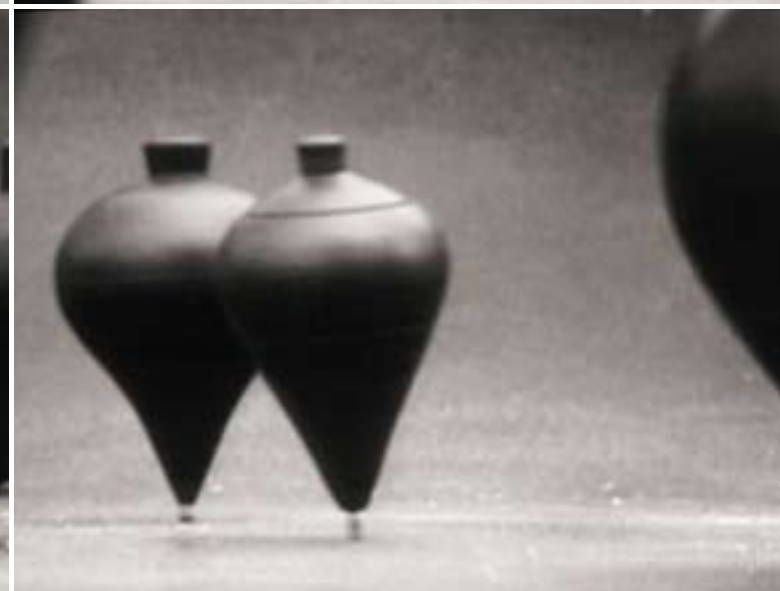
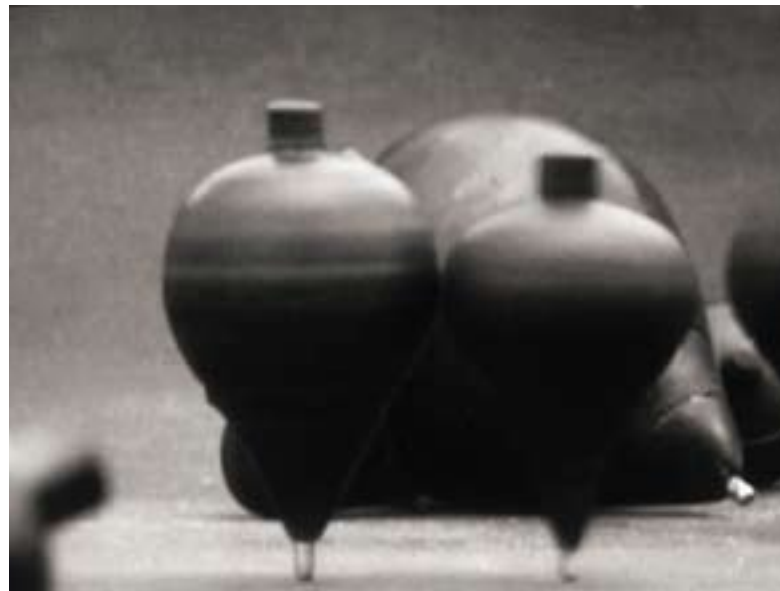
2003-2004
Instalación de vídeo monocanal
3:23 min, b/n, sonido
Edición de 5 + 2 APs, n.º. 1/5

2003-2004
Kanal bakarreko bideoa
3:23 min, zuri-beltzean, soinua
5eko edizioa+ 2 AP, zk.: 1/5

2003-2004
One channel video installation
3:23 min., b/w, sound
Edition of 5 + 2 AP, no. 1/5

Varias peonzas, todas de la misma forma y de diferentes tamaños, yacen inmóviles sobre el suelo, llenando prácticamente la pantalla. Poco a poco, según surge el contacto entre ellas, van cobrando vida y como si fueran tentempiés se levantan y empiezan a girar. Algunas veces la rápida rotación hace que los movimientos parezcan descontrolados, mientras que en otros momentos parecen mantenerse en equilibrio y dirigirse a una meta concreta.

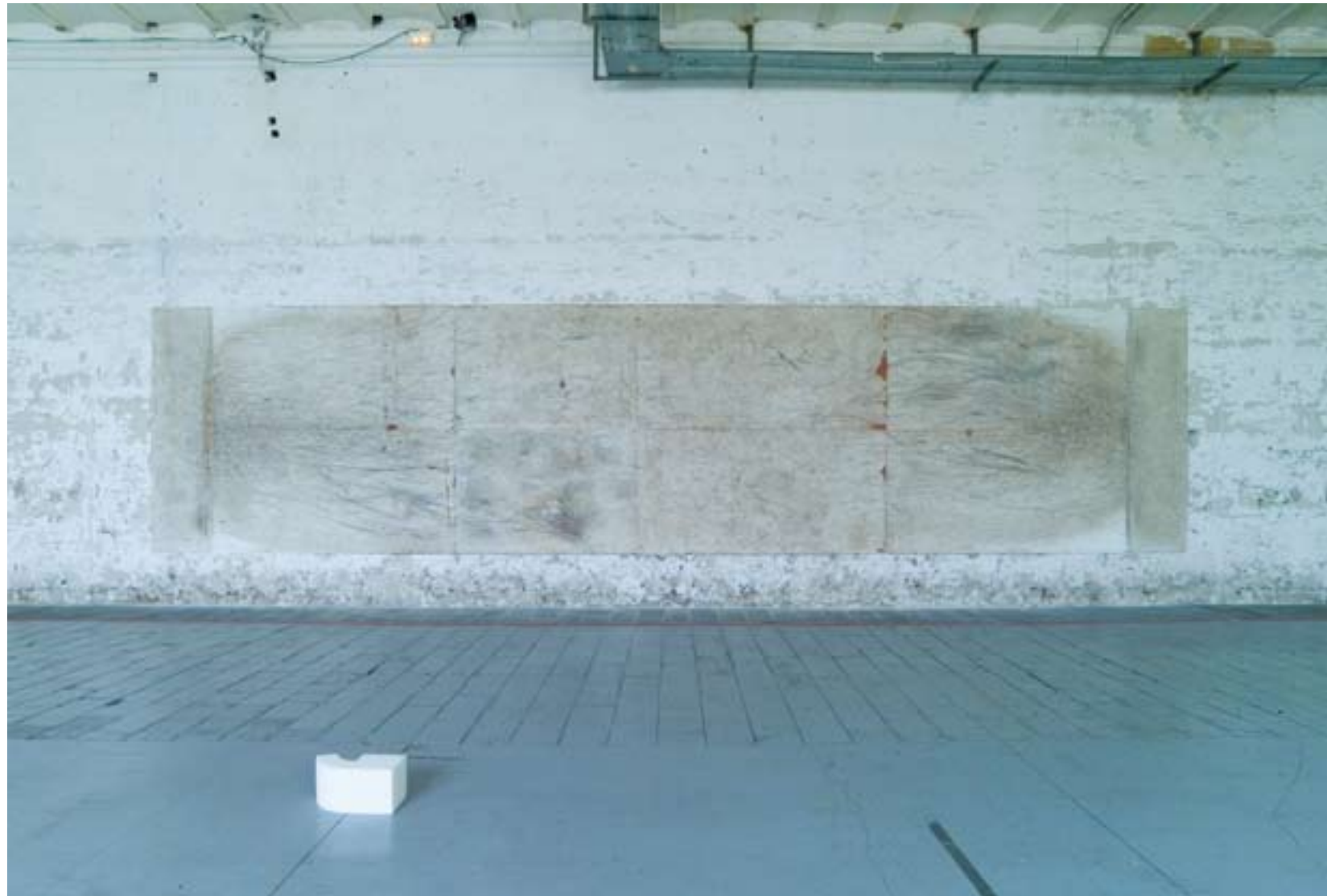
Este trabajo en vídeo del argentino Miguel Ángel Ríos se titula *Return*. La obra tiene relación directa con un trabajo suyo anterior titulado *A morir*, en el que como en *Return*, el espectador quedaba fascinado con el movimiento cargado de tensión de las peonzas blancas y negras y la música hipnotizante. En *A morir*, sin embargo, las peonzas caían al tocarse entre sí, mientras que en *Return*, al estar reproducido marcha atrás, el roce hace que las peonzas se levanten y giren. Las peonzas provienen de un juego callejero muy popular en México llamado “Trompos”. En su trabajo, el artista excluye por completo al jugador que consigue poner en movimiento a las figuras, al espacio fuera de campo convirtiendo así a estos objetos representados a escala sobredimensional, en los actores principales. Metafóricamente, las figuras pueden ser tomadas por personas, debido a su forma antropomórfica. Así, a través de un pasatiempo corriente, Miguel Ángel Ríos consigue plantear una reflexión de mayor relevancia social y cultural, sobre los aspectos y relaciones que establece el individuo dentro de la sociedad. A través de un lenguaje formalista, que en algunos momentos recuerda al del primer cine experimental de los artistas de vanguardia, este vídeo es una metáfora poética que busca transmitir al espectador la unión entre ligereza y dramatismo, la fugacidad del movimiento como desencadenante de un choque dramático, pero también, la posibilidad del regreso aunque éste sea inesperado.



Zenbait ziba, denak forma berekoak baina neurri desberdinekoak, lurrean ikusten ditugu geldirik, ia pantaila osoa betez. Elkar ukitu ahala mugitzen hasiko dira, bizirik baleude bezala, eta oihalezko panpinak balira bezala zutitu eta biraka hasiko dira. Batzuetan, biraketa azkarraren ondorioz badirudi zibak kontrolik gabe mugitzen direla, eta beste batzuetan, berriz, orekari eusten diote eta helmuga zehatz baterantz doazela ematen du. Miguel Ángel Ríos argentinarraren bideo honek *Return* izena du. Lehenago egin zuen *A morir* izeneko beste lan batekin zerikusia du lan honek. Lan hartan ere ikusleak liluratuta gelditzen ziren tentsioz betetako ziba zuri-beltzen mugimenduetarekin eta musika hipnotikoarekin. *A morir* lanean, halere, zibak erori egiten ziren elkar ukitzean eta hemen, aldiz, bideoa atzekoz aurrera ikusten denez, zibak zutitu eta biraka hasten dira elkar ukitzen dutenean. Mexikon oso ezaguna den “trompos” izeneko kaleko joko batetik atera ditu ziba hauek Ríosek. Bere lanetik kanpo uzten du zibak mugitzen jartzen dituen jokalaria eta ikus-eremutik kanpo dagoen espazioa. Eskala sobredimentsionalean irudikatutako objektu horiek aktore nagusiak bihurtzen dira horrela. Metaforikoki, irudiak pertsonatzat hartu daitezke, haien eite antropomorfikoa dela eta. Denbora-pasa arrunt baten bidez gizarteari eta kulturari buruzko gogoeta sakonak mahai gaineratzen ditu Ríosek, gizabanakoek gizartearen barruan eratzen dituzten harremanak aztertuz. Abangoardiako artisten hasierako zinema esperimentalaren gogora dakarren hizkuntza formalista erabiliz, ikusleei arintasunaren eta dramatismoaren arteko lotura ikusarazi nahi dien metafora poetikoa da bideo hau. Mugimenduaren iheskortasunak talka dramatiko bat eragiten du baina, aldi berean, itzulerearen aukera ere badago, ezusteko itzulera bada ere.

Several spinning tops, all with the same shape but in different sizes, are immobile on the floor, practically filling the screen. Little by little, as they touch each other, they come to life and they get up like snacks and start to turn around. Sometimes fast rotation make their movements seem out of control, whilst at other times they seem to be held in balance moving towards a specific goal. This video work by the Argentinean Miguel Ángel Ríos is called *Return*. The work is directly related to a previous work of his called *A morir* (On dying), where as in *Return*, the spectator is left fascinated by the tension-charged movement of the black and white spinning tops and hypnotizing music. In *A morir*, however, the spinning tops fall when they hit each other, whilst *Return* is shown in reverse and so touching each other makes the spinning tops stand up and turn. The spinning tops come from a very popular street game in Mexico called “Trompos.” In his work, the artist completely excludes the player who has managed to set the figures in motion and the space outside the field making these objects, represented in an oversized scale, the main players. Metaphorically, the figures can be taken for people, due to their anthropomorphic shape. So, through an everyday pastime, Miguel Ángel Ríos manages to make an observation with great social and cultural relevance, regarding aspects and relationships which individuals establish within society. Through formalist language, which at times reminds us of early experimental cinema by avant-garde artists, this video is a poetic metaphor which aims to transmit to the spectator the union between lightness and dramatism, as the fleetingness of the movement unleashes a dramatic collision, but also the possibility of returning although this is unexpected.

1943 Born in Catamarca, Argentina. Lives and works in México D.F., Mexico, and New York, USA. **Selected Solo Exhibitions:** **1992** Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Argentina. **1993** *Así en la tierra como en el cielo. Exposición retrospectiva de Miguel Ángel Ríos, 1979–1993.* Museo de Arte Moderno, México D.F., Mexico; Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey, Mexico. **1999** *Manhattan Códice.* Museo de Arte Carrillo Gil, México D.F., Mexico. **2005** *A morir ('til Death).* Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., USA. **2006** *Concentrations 49: Miguel Ángel Ríos. A morir ('til Death).* Dallas Museum of Art, Dallas, USA. *LOVE.* Miami Art Museum, Miami, USA. **2007** *Aquí.* Blaffer Gallery, Art Museum of the University of Houston, USA. **Selected Group Exhibitions:** **1987** *Latin American Artists in New York Since 1970.* Archer M. Huntington Art Gallery, College of Fine Arts, University of Texas, Austin, USA. **1994** *Mapping.* Museum of Modern Art, New York, USA. **1996** *Inklusion/Exklusion. Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration.* Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Austria. *Sin Fronteras. Arte Latinoamericano actual.* Museo Alejandro Otero, Caracas, Venezuela. **1997** *Re-Aligning Vision. Alternative Currents in South American Drawing.* El Museo del Barrio, New York, USA; Arkansas Art Center, Little Rock, USA; Archer M. Huntington Art Gallery, College of Fine Arts, University of Texas, Austin, USA (1998). **1998** *The Garden of Forking Paths. Contemporary Artists from Latin America.* Kunstforeningen, Copenhagen, Denmark; Edsvik Konst & Kultur, Stockholm, Sweden; Helsinki City Art Museum, Helsinki, Finland (1999); Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg, Denmark (1999). **2005** *Eco. Arte contemporáneo mexicano.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain. *Artgames. Strukturelle Analogien zwischen Kunst und Spiel.* Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, Germany. **2007** *Constructing a Poetic Universe. The Diane and Bruce Halle Collection of Latin American Art.* Museum of Fine Arts, Houston, USA. **2007-2008** *Face to Face. The Daros Collections.* Daros Exhibition, Zürich, Switzerland.



Chemi Rosado Seijo

Sin título (a Polok)

Cuenca, Ecuador, 2004
De la serie "La historia sobre ruedas"
Huellas de monopatines sobre contrachapado
tratado, Aprox. 243,5 x 1.032,5 cm

Cuenca, Ekuador, 2004
"La historia sobre ruedas"
[Historia gurpil gainean] seriekoa
Patinete aztarnak kontratzapatu landuan
243,5 x 1.032,5 cm ggb.

Cuenca, Ecuador, 2004
From the series "La historia sobre ruedas"
[The History on Wheels]
Traces of skateboards on primed plywood
Approx. 243.5 x 1032.5 cm

El artista puertorriqueño Chemi Rosado Seijo construyó una rampa de skate, la pintó de blanco e invitó a skaters a que patinaran en ella. La obra *Sin título (a Polok)* consiste en la rampa desmontada y convertida en "cuadro", con los trazos de los skaters a modo de pintura. El título es un guiño a Jackson Pollock y al expresionismo abstracto. La pieza sugiere tanto un aspecto lúdico como el dinamismo de la acción que la originó, en algún modo otro guiño al Action Painting y eleva a la categoría de "Arte" los rastros de un juego.

Como relata el propio Rosado Seijo en el vídeo que se hizo de la instalación de la rampa en la galería Teorética de Costa Rica, es una "performance en ausencia" y tal performance, que fue el origen de la obra, da a su vez visibilidad en el espacio expositivo a artistas que no suelen tenerla.

La pieza es parte de la serie *La Historia sobre ruedas*, en la que Rosado Seijo trabajó entre 2002 y 2005. Gran parte de la serie fue desarrollada durante su estancia como artista en residencia en "Art in General" de Nueva York, donde llevó a cabo un intenso trabajo inmerso en la cultura urbana de los skaters y la apropiación que los mismos hacían de la ciudad. Uno de los trabajos finales fue un mapa de Nueva York desde el punto de vista de los skaters, con pistas y circuitos. Chemi Rosado Seijo lleva a cabo proyectos artísticos en superficies urbanas contando con la participación de colectivos que no son habituales en el mapa del arte. Uno de sus primeros proyectos fue *Tapando para ver*, en el que empezó a trabajar en 1999. Entre otras actuaciones, intervenía en prensa, carteles y señalética de la ciudad, tapando parte de las frases con el fin de darles un significado completamente nuevo, cargado de denuncia política y social. En el proyecto de El Cerro de Naranjito, de 2002, le da la vuelta a la idea de *Tapando para ver* a fin de llamar la atención acerca de la voluntad de hacer invisible aquello que pueda afean la imagen de una ciudad. Para esta intervención, puso pintura a disposición de los habitantes de barrio marginal de El Cerro, en el municipio puertorriqueño de Naranjito, con el fin de que pintaran de verde sus modestas casas, camuflándolas así con el paisaje. Con esta intervención y la participación activa de los vecinos, colocó en el mapa a la citada comunidad denunciando el intento de ignorarla y hacerla invisible.



Chemi Rosado Seijo puertorricorarrak *skate*-eko arrapala bat eraiki, zuriz margotu eta bertan patinatzeko eskatu zien *skater* batzuei. *Sin título (a Polok)* lana arrapala hori desmuntatu eta “koadro” bihurtuta eginda dago, *skater*-en arrastoak margolan gisa aurkeztuta. Jackson Pollocki eta espresionismo abstraktuari keinu txiki bat egiten die lan honek. Alderdi jostagarria iradokitzen digu, hura egiteko erabili zen ekintzaren bizitasunarekin batera, Action Painting-i beste keinu bat eginez eta joko baten arrastoak “Arte” mailara eramanez.

Costa Ricako Teorética galerian *skate*-eko arrapala jartzean egin zen bideoan Rosado Seijok berak kontaktzen digunez, “bertan egon gabeko *performancea*” da hau, eta artelanaren jatorrian egon zen *performanceak*, bestalde, normalean ikusten ez ditugun artistak ikusteko aukera ematen digu erakusketa-espazio baten barruan. Rosado Seijok 2002-2005 bitartean osatu zuen *La Historia sobre ruedas* seriekoa da pieza hau. Serieko pieza gehienak New Yorken egin zituen Rosadok, “Art in General”-en artista egoiliar egon zen garaian. Han *skater*-en kultura hiritarrean murgildu zen eta hiria nola bereganatzen zuten aztertzen ibili zen. New Yorkeko egonaldiko amaierako lanen artean hiriaren mapa bat osatu zuen, *skater*-en ikuspegitik: haien pistak eta zirkuituak jaso zituen mapan.

Chemi Rosado Seijok hirietan egiten ditu bere arte-proiektuak, normalean artearen mapetan agertzen ez diren kolektiboekin jardunez. 1999ko *Tapando para ver* izena zuen Rosadoren lehenbizikoetako lanak. Lan horretan, prentsan eta kartel eta seinaleetan esku hartzen zuen, esaldiak estali eta zutenaz bestelako esanahia emanaz. Esanahi berri horrek salaketa politiko eta soziala egiten zuen. 2002an Naranjitoko El Cerro-n egindako egitasmoan, *Tapando para ver*-eko ideiarekin alderantzizkoa egin zuen, hiria itsustu dezakeen guztia ezkutatzeko dagoen nahia azalertzeko. Lan hori egiteko, pintura eman zien El Cerro auzo marjinalako biztanleei (Puerto Ricoko Naranjito udalerrian), beren etxe apalak berdez margotu eta horrela paisaia ezkutatu edo gorde zitzaten. Lan hori eginez hango komunitatea mapan agertzea lortu zuen, biztanleen parte-hartze aktiboari esker, eta hura ezikusi egiteko eta batere jaramonik ez egiteko zegoen asmoa salatu zuen Rosadok.

The Puerto Rican artist, Chemi Rosado Seijo built a skateboard ramp, painted it white and invited skaters to use it. The work *Sin título (a Polok) (Untitled, to Polok)* consists of the dismantled ramp which has been turned into a “picture”, with the lines made by the skaters appearing like paint. The title gives a nod to Jackson Pollock and abstract expressionism. The piece suggests both a recreational aspect and the dynamism of the action which produced it, giving another nod to Action Painting and raising aspects of a game to the category of “Art.”

As Rosado Seijo comments in the video which was made when installing the ramp in the Teorética gallery in Costa Rica, it is an “absent performance” and this performance, which was the origin of the work, in turn gives exhibition space visibility to artists who do not normally get it.

The piece is part of the *La Historia sobre ruedas (History on wheels)* series which Rosado Seijo worked on between 2002 and 2005. Much of the series was developed during his resident artist stay at “Art in General” in New York, where he worked intensely, immersed in the urban culture of skaters and how they use the city. One of the final works in the project was a map of New York from a skater’s point of view, showing tracks and circuits. Chemi Rosado Seijo carries out artistic projects on cityscapes using unusual collectives who are rarely seen on the art scene. One of his first projects was *Tapando para ver*, which he started to work on in 1999. Among other aspects, he worked on the press, posters and signs for the city, covering part of the phrases into order to give them a completely new meaning, loaded with political and social statements. El Cerro de Naranjito project in 2002 took the *Tapando* idea in another direction to draw attention to people wanting to make something invisible which could ruin a city’s image. For this intervention, he gave paint to the inhabitants of the marginal district of El Cerro, in the Puerto Rican municipality of Naranjito, so that they could paint their modest houses green like the landscape. Thanks to this work and active participation from the neighbours, he put the aforementioned community on the map denouncing attempts to ignore them and make them invisible.

1973 born in Vega Alta, Puerto Rico. Lives and works in San Juan, Puerto Rico. **Selected Solo Exhibitions:** **2000** *Tapando para ver*. Espai 13, Fundació Joan Miró, Barcelona, Spain; Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico (2001). **2001** *El renacimiento del cubo plano*. Galería Viota, San Juan, Puerto Rico. **2003** *El Cerro (Documentos)*. Annet Gelink Gallery, Amsterdam, Netherlands. **2005** *History on Wheels/Historia sobre ruedas*. Art in General, New York, USA. **Selected Group Exhibitions:** **1999** *Juego/Tensión*. Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico. **2000** *Puertos y costas ricas o costas y puertos ricos*. Fundación TEORÉTICA, San José, Costa Rica. **2002** *A Given Circumstance (Gestures in Situ)*. Arcadia University Art Gallery, Glenside, Pennsylvania, USA. **2003** *No pasa un día sin que alguien me pida que lo lleve a un lugar de la ciudad que no conozco; como si aparecieran calles nuevas todos los días. Arte contemporáneo de Puerto Rico*. Ex Teresa Arte Actual, México D.F., Mexico. **2004** *Iconofagia*. Fundación TEORÉTICA, San José, Costa Rica. *Produciendo Realidad. Arte e realtà latino-americana*. Prometeo Arte Contemporanea, Chiesa di San Matteo, Lucca, Italy. *None of the Above. Contemporary Work by Puerto Rican Artists*. Real Art Ways, Hartford, Connecticut, USA; Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico (2005). **2005** *The (S)Files. The Selected Files*. El Museo del Barrio, New York, USA. **2007-2008** *Face to Face. The Daros Collections*. Daros Exhibition, Zürich, Switzerland.

Lázaro Saavedra

Untitled

1997
Videó monocanal
2:04 min, color, sonido
Edición de 5, nº. 1/5

1997
Kanal bakarreko bideoa
2:04 min, kolorea, soinua
5eko edizioa, zk.: 1/5

1997
Single channel video
2:04 min., color, sound
Edition of 5, no. 1/5



Sin título, Yo pienso (I Think) y OjoVideo Corporation, Vol. I son tres animaciones del artista cubano Lázaro Saavedra, realizadas entre 1997 y 2006. Se trata de animaciones hechas aparentemente con pocos medios, con dibujos de trazado sencillo, y utilizando sólo colores básicos, sin matices.

En ellos vemos reiterados intentos de unos pequeños individuos por desarrollar ideas propias y por mantener unos mínimos de independencia y de libertad ante las masas o ante una figura de poder. Utilizando un lenguaje claro y directo, y a través del humor y de la ironía, Saavedra presenta reflexiones profundamente críticas y complejas.

Lázaro Saavedra es una figura clave en el panorama artístico de Cuba de las últimas décadas, y es considerado uno de los artistas más críticos con el sistema. Durante su época de estudiante en el Instituto Superior de Arte (ISA) de La Habana fue miembro junto con Adriano Buergo, Ana Albertina Delgado, Ciro Quintana y Ermy Taño, del grupo Puré. Después de graduarse en 1988 fundó el colectivo Enema con un grupo de estudiantes del ISA, del que él pasó a ser profesor en 1991. Saavedra es un artista multidisciplinar que ha trabajado en el ámbito de la pintura, el dibujo, los vídeos, las animaciones digitales, las instalaciones y las performances. Desde los años ochenta, los temas fundamentales en su obra han tratado sobre la indefensión y manipulación del individuo ante el abuso de poder y la vigilancia social. Saavedra es además el impulsor de la galería I-meil, un proyecto comunitario de arte en Internet como plataforma que anima a la crítica, y cuestiona, entre otras cosas, el mundo del arte.

Sin título, Yo pienso (I Think) eta OjoVideo Corporation, Vol. I Lázaro Saavedra kubatar artistak 1997-2006 bitartean egindako animazioak dira. Itxuraz baliabide gutxirekin eginda daude animazio hauek, trazadura soileko marrazkiekin eta oinarrizko koloreak erabiliz bakarrik, ñabardurarik gabe. Beren ideiak garatzeko eta masaren aurrean edo pertsonaia boteredun baten aurrean gutxieneko independentziari eta askatasunari eusteko ahaleginean dabiltzan gizakitxo batzuk ikusten ditugu. Hizkera zuzena eta argia erabiltzen du Saavedrak, eta umorearen eta ironiaren bidez gogoeta izugarri kritiko eta konplexuak aurkezten dizkigu.

Lázaro Saavedrak garrantzi handia izan du Kubako azken hamarkadetako artean, eta sistemarekin kritikoen agertzen diren artistetako bat da. Habanako Instituto Superior de Arte (ISA) eskolan ikasle zebilen garaian Puré taldeko kide izan zen Adriano Buergo, Ana Albertina Delgado, Ciro Quintana eta Ermy Taño artistekin batera. 1988an graduatu eta Enema kolektiboa sortu zuen ISAk ikasle batzuekin batera. 1991n irakasle hasi zen eskola horretan. Saavedra diziplina ugari jorratzen dituen artista da eta

pintura, marrazkia, bideoak, animazio digitalak, instalazioak eta *performance*ak landu ditu. 1980ko hamarkadaz geroztik, gizabanakoek boterearen gehiegikerien eta zaintza sozialaren aurrean duten ezintasuna eta jasaten duten manipulazioa izan dira Saavedraren lanetako gai nagusiak. Bestalde, I-meil galeriaren sustatzaile da Saavedra. Interneten oinarritutako arte-proiektu komunitarioa da I-meil, eta kritika bultzatzearekin batera arte-mundua auzitan jartzen du, besteak beste.

Sin título, Yo pienso (I Think) and OjoVideo Corporation, Vol. I are three animations by the Cuban artist Lázaro Saavedra, produced between 1997 and 2006. They are animations which are apparently made on a low budget, with simply sketched drawings, and using only basic colours with no shades.

In them we can see repeated attempts by small individuals to develop their own ideas and to maintain minimal independence and freedom against the masses or a figure of power. Using clear and direct language, through humour and irony, Saavedra presents deeply critical and complex reflections.

Lázaro Saavedra has been a key figure on the artistic scene in Cuba over the last few decades, and he is considered, as an artist, to be particularly critical of the system. When he was a student in the Instituto Superior de Arte (ISA) in Havana he was a member of the Puré group alongside Adriano Buergo, Ana Albertina Delgado, Ciro Quintana and Ermy Taño. After graduating in 1988 he founded the Enema collective with a group of students from ISA, where he became a teacher in 1991. Saavedra is a multidisciplinary artist who has worked with paint, drawing, videos, digital animations, installations and performances. Since the nineteen eighties, the fundamental themes in his work have covered lack of defence and manipulation of the individual against the abuse of power and social vigilance. Saavedra also promotes the I-meil gallery, a community art project on the Internet providing a platform to encourage criticism and question the world of art, among other things.

1964 Born in La Habana, Cuba. Lives and works in La Habana, Cuba.
Selected Solo Exhibitions:
1996 *Stipendiaten*. Forum Ludwig für Internationale Kunst, Aachen, Germany.
1997 *Muriendo Libre*. Diverse Works, Artspace, Houston, USA.
2002 *Todo final es el comienzo de algo desconocido*. Iaab-Atelier, Basel Switzerland.
2003 *Can't buy, my love*. Galería La Habana, La Habana, Cuba.
El único animal que ríe. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
2006 *En una noche de terror cualquiera comete un crimen*, CCCICAIC, La Habana, Cuba.
Selected Group Exhibitions:
1999 *Trabajando pa'l inglés*. Concourse Gallery, Barbican Centre, London, UK.
2002 *Atravesados*. Fundación Telefónica, Madrid, Spain.
2005 *Las Horas*. *Artes Visuales de América Latina contemporánea/The Hours*. *Visual Arts of Contemporary Latin America*. Irish Museum of Modern Art, Dublin, Ireland; Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia (2007).
Heterónimos. Centro Cultural Conde Duque, Madrid, Spain.
2006 *Arte de Cuba*. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, Brazil; Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brazil; Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, Brazil; Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, Brazil.
IX Bienal de La Habana. La Habana, Cuba.
2007 *KILLING TIME: An exhibition of Cuban artists from the 1980s to the present*. Exit Art, New York, USA.
2008 *States of Exchange. Artists from Cuba*. INIVA Institute of International Visual Arts, London, UK.

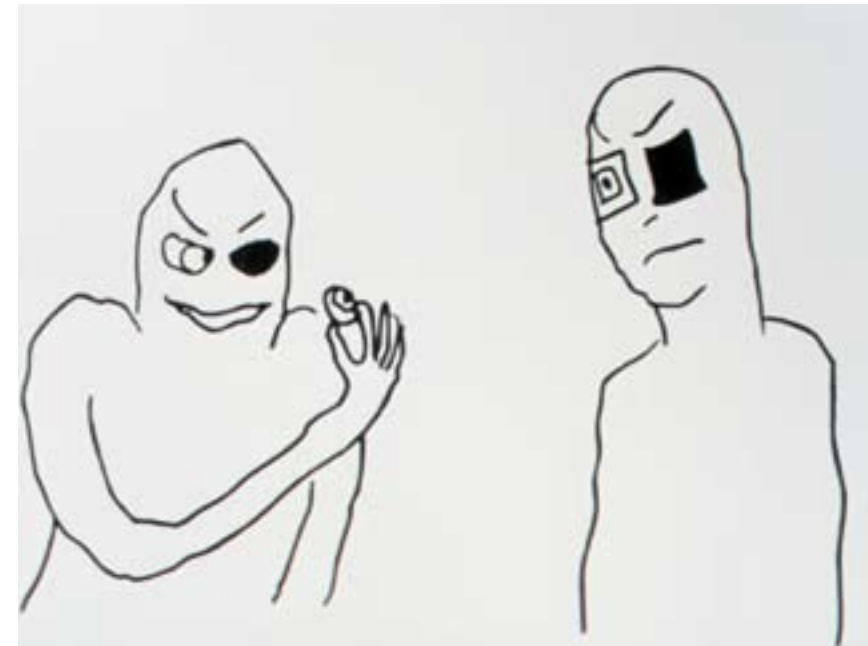


*Yo pienso
(I Think)*

2005
Vídeo monocanal
4:54 min, b/n, sonido
Edición de 5, nº. 1/5

2005
Kanal bakarreko bideoa
4:54 min, zuri-beltzean, soinua
5eko edizioa, zk.: 1/5

2005
Single channel video
4:54 min., b/w, sound
Edition of 5, no. 1/5

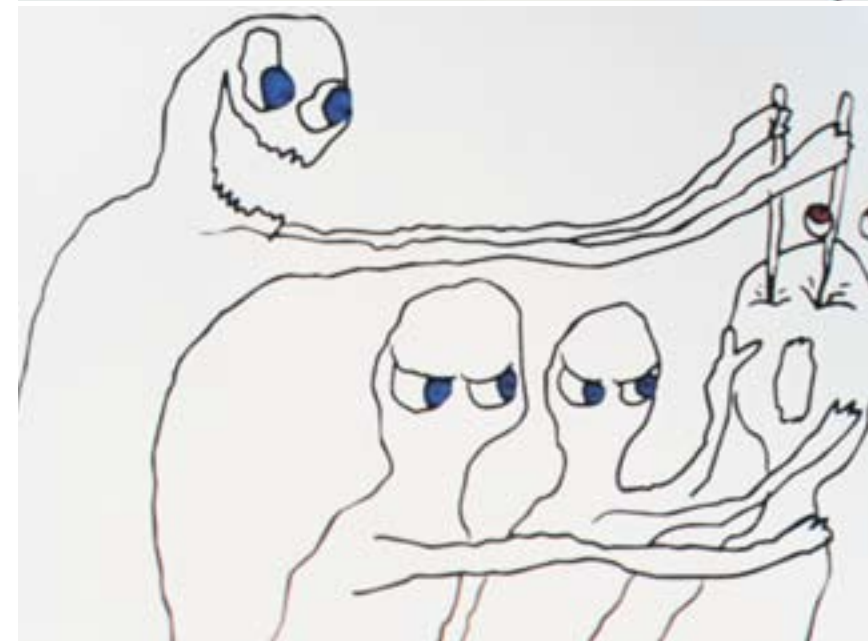


*OjoVideo
Corporation,
Volumen I*

2006
Vídeo monocanal
3:01 min, color, mudo
Edición de 5, nº. 1/5

2006
Kanal bakarreko bideoa
3:01 min, kolorea, soinurik ez
5eko edizioa, zk.: 1/5

2006
Single channel video
3:01 min., color, silent
Edition of 5, no. 1/5





Valeska Soares

Vanishing Point

1998
15 depósitos de acero inoxidable, agua,
perfume y color
13 x 895 x 848 cm

1998
Altzairu herdoilgaitzezko 15 ur-andel,
ura, lurrina eta kolorea
13 x 895 x 848 cm

1998
15 stainless steel tanks, water, perfume
and coloring
13 x 895 x 848 cm



La instalación *Vanishing Point* de Valeska Soares nos presenta un perfumado jardín carente de plantas. Soares ha llenado unos recipientes metálicos diseñados según la estructura de los jardines barrocos franceses de un líquido perfumado del color de la miel. Ha creado un lugar agradable y hermoso para el espectador en el que, sin embargo, la presencia del perfume es cada vez mayor haciendo a su vez que el jardín resulte asfixiante e insoportable.

Esta obra de la artista nacida en Brasil en 1957 y que actualmente reside en Nueva York abarca diversos temas.

El jardín plantea la idea de la naturaleza domesticada, de la colisión o fusión entre los conceptos de *naturaleza* y *cultura*.

“Se me ocurrió que la mejor manera de trabajar con esas ideas sería con modelos de jardines renacentistas y barrocos, que también encierran toda una metafísica, una filosofía.

Versailles se construyó con la idea de que el infinito representa a Dios, al estar colocado dentro de la perspectiva del infinito, el rey se vuelve Dios”¹. Los jardines representan la construcción del lugar ideal y son reflejo del deseo de domesticar la naturaleza.

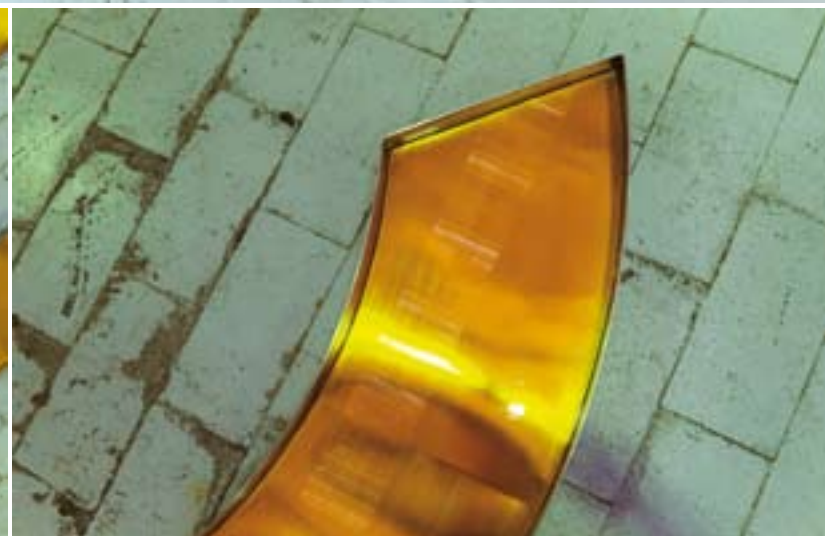
Otro tema del que nos habla Soares en *Vanishing Point* es el deseo. El punto de fuga supone la metáfora del deseo, de un lugar teórico inexistente que se va alejando a medida que nos acercamos a él. Y a pesar de saber que nunca lo alcanzaremos, siempre seguimos buscando ese punto de fuga. “El deseo es igual a un punto de fuga: cada vez que uno se acerca a él, éste se aleja un poco, por eso hay un movimiento constante”².

El perfume también es metáfora del deseo, que al principio nos excita para acabar por saciarnos. “El perfume es una manera de referirse a la idea de la intoxicación. Volviendo al tema del deseo, creo que toda nuestra vida está ligada a la dosificación tanto de lo que nos agrada como de lo que nos resulta desagradable”³. Soares se sitúa en la frontera que cuestiona la dualidad sobre la que se sustenta la estructura de nuestra sociedad (vida/muerte, hombre/mujer, naturaleza/cultura).

¹ Valeska Soares entrevistada por Hans-Michael Herzog en el catálogo *Seduções*. Valeska Soares, Ernesto Neto, Cildo Meireles, Zúrich 2006, p. 27.

² *Ibíd.*

³ *Ibíd.*



Valeska Soaresen *Vanishing Point* instalazioa, landarerik gabeko lorategi usaintsua da. Frantziako lorategi barrokoen egitura jarraitzen duten ontzi metalikoak ezti koloreko likido perfumatuz bete ditu Soaresek. Ikuslearentzat atsegina eta ederra den lekua sortu du; pixkanaka, ordea, perfumeak geroz eta presentzia handiagoa hartzen du, eta denbora batera, lorategia itogarri eta jasangaitz bihurtzen da. Hainbat gai biltzen ditu 1957an Brasilen jaio eta egun New Yorken bizi eta lan egiten duen Soaresen lan honek. Lorategiak natura etxekotuaren ideia planteatzen du, natura eta kultura kontzeptuen arteko talka, edo uztartzea. “Lorategi errenazentista eta barrokoek metafisika oso bat, filosofia bat gordetzen dute euren baitan. Versailles, infinituak Jainkoa irudikatzen duelako ideiarekin eraiki zen, eta erregea infinituaren perspektiban kokatuta dagoenez, Jainko bilakatzen da”¹. Lorategia leku idealaren eraikitzea da, eta natura otzantzeko nahiaren irudia.

Desioaz ere hitz egiten du Soaresek *Vanishing Point*-en. Ihes puntua desioaren metafora da, existitzen ez duen leku teorikoa baino ez da, beragana hurbildu ahala urrundu egiten dena. Baina harrapatuko ez dugula jakin arren, beti bilatzen dugu ihes puntua. “Desioa ihes puntuaren parekoa da: hurbiltzen zaren bakoitzean, hau urrundu egiten da amiñi bat, horregatik dago mugimendu konstantea”².

Desioaren metafora da lurrin gozoa ere, hasieran kitzikatu eta gero bete egiten zaitu. “Lurrina intoxikazioaren ideiaz hitz egiteko modu bat da. Berriz ere desioaren gaiari helduz, nire ustez bizitzan guztia dosifikazioarekin loturi dago, bai atsegina dena eta baita desatsegina dena ere”³. Gizartearen egituraketaren oinarri den bitasuna (bizitza / heriotza, gizon / emakume, natura / kultura...) zalantzan jartzen den mugan kokatzen du bere burua Soaresek.

¹ Valeska Soares Hans-Michael Herzogek “Seduções. Valeska Soares, Ernesto Neto, Cildo Meireles” katalogoan, Zurich 2006, 27 orr.

² Ibid.

³ Ibid.

The installation entitled *Vanishing Point* by Valeska Soares presents us with aromatic garden without plants. Soares has taken metal containers designed along the lines of the structure of French Baroque gardens and filled them with a perfumed liquid the colour of honey. She has created a pleasant and beautiful place for spectators although the perfume’s presence becomes increasingly strong making the garden suffocating and unbearable.

The work by this Brazilian artist, born in 1957, currently living in New York, covers different topics. The garden plants the idea of domesticated nature, of the collision or fusion between the concepts of *nature and culture*. “It occurred to me that the best way of working with these ideas would be with models of Renaissance and Baroque gardens, which also enclose a complete metaphysical aspect, a philosophy. Versailles was built with the idea that the infinite represents God, so by being fitted within the perspective of the infinite, the king can become God”¹. The gardens represent the construction of the ideal place and they reflect our desire to domesticate nature.

Another issue which Soares talks us about in *Vanishing Point* is desire. The vanishing point represents the metaphor for desire, for a theoretical place which does not exist, disappearing into the horizon as we move closer to it. And despite knowing that we’ll never reach it, we continue to search for this vanishing point. “Desire is the same as a vanishing point: as you get closer to it, it moves a little further away, so there is constant movement”².

Perfume is also a metaphor for desire, which excites us at first but ends up saturating us. “The perfume is a way of referring to the idea of intoxication. Returning to the topic of desire, I believe that all our life is linked to dosing both what pleases us and disgusts us.”³ Soares puts herself on the borderline which questions the dual nature sustaining the structure of our society (life/death, man/woman, nature/culture...).

¹ Valeska Soares interviewed by Hans-Michael Herzog in the catalogue “Seduções. Valeska Soares, Ernesto Neto, Cildo Meireles”, Zurich 2006, p. 27.

² Ibid.

³ Ibid.

1957 Born in Belo Horizonte, Brazil. Lives and works in New York, USA. **Selected Solo Exhibitions:** **1995** *Discontinuous Teasers*. The New Museum of Contemporary Art, New York, USA. **1998** *Vanity*. Portland Institute of Contemporary Art, Portland, USA. *Histories, a project for the Public Art Fund*. New York, USA. **2002** *Puro Teatro*. Museo de Arte Carrillo Gil, Museo Rufino Tamayo, Mexico City, México. *Valeska Soares*. Museo de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, Brazil. **2003** *Follies*. The Bronx Museum of the Arts, New York, USA. *Caprichos*. Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey, Mexico. **2006** *Walk on by*. Art Gallery of Hamilton, Ontario, Canada. **Selected Group Exhibitions:** **1999** *24 Bienal Internacional de São Paulo*, São Paulo, Brazil. **2000** *Greater New York: New Art in New York Now*. P.S.1 Contemporary Art Center, New York, USA. **2001** *F(r)icciones*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Spain. *O Espírito de Nossa Época*. Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brazil. **2005** *51. Biennale di Venezia*. Venezia, Italy. *Anthology of Art Project*. Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM), Karlsruhe, Germany. **2006** *Seduções*. Daros Latin America, Zürich, Switzerland. **2007** *The Shapes of Space*. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA. **2008** *28 Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo, Brazil.

Javier Téllez

*Letter on the Blind,
For the Use of
Those Who See*

2007
Vídeo monocanal, transferido de película
de súper 16mm
27:36 min, b/n, sonido (5.1 dolby
surround)
Edición de 5 + 2 APs, n.º. 4/5

2007
Kanal bakarreko bideoa, super 16mm-ko
filmetik aldatua
27:36 min, zuri-beltzean, soinua (5.1 dolby
surround)
5eko edizioa + 2 AP, zk.: 4/5

2007
Single channel video, transferred from
super 16mm film
27:36 min. , b/w, sound (5.1 dolby
surround)
Edition of 5 + 2 AP, no. 4/5





En su vídeo *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*, creado para el proyecto “Six Actions of New York City” y presentado en la Bienal de Whitney de 2008, Téllez invita a seis personas ciegas de Brooklyn a percibir y conocer cómo es un elefante, grabando este proceso con una cámara. Este trabajo está inspirado en dos fuentes, por un lado, el texto filosófico de Diderot del que toma el título, y por otro lado, la parábola india de los seis sabios ciegos y el elefante. Esta parábola, narra las conclusiones contradictorias a las que llegan los sabios ciegos después de palpar diferentes partes del cuerpo de un elefante, y se suele utilizar para explicar lo engañoso de la percepción y la imposibilidad de partir de las partes para entender un todo.

Los seis ciegos del video de Téllez, cinco hombres y una mujer, se van acercando uno tras otro al elefante mientras nos explican lo que están percibiendo. Las vivencias, las percepciones y las interpretaciones son diferentes entre sí. De esta manera, ante una misma imagen seis personas nos ofrecen seis relatos diferentes acerca de lo que estamos viendo. A su vez escuchamos cómo se percibe un elefante a través de sentidos que a nosotros en el momento de ver el vídeo nos faltan, como son el tacto y el olfato. Los relatos descriptivos se intercalan con las voces de los protagonistas hablando de su ceguera.

Téllez llevaba tiempo planteando cómo tratar el tema de la ceguera en su trabajo, tanto por el desafío de hacer un trabajo visual con invidentes como protagonistas, como por el interés que siente por trabajar con grupos segregados por alguna supuesta discapacidad. Esta es una de las constantes en la obra de Téllez, que antes había trabajado con personas con enfermedades mentales para cuestionar términos como patología, normalidad, discapacidad y para investigar sobre las diferentes percepciones de la realidad.

Carta sobre los ciegos para uso de los que ven bideoa “Six Actions of New York City” proiekturako sortu zuen Javier Téllezek eta Whitneyko 2008ko Bienalera aurkeztu zuen. Bideo horretan Brooklyneko sei itsu elefante bat ukitzera eta nolakoa den ezagutzera gonbidatu zituen Téllezek, eta kamerarekin grabatu zuen prozesu osoa. Bi iturri ditu lan honek: Dideroten izenburu bereko filosofia-testu bat, batetik, eta sei jakintsu itsuri eta elefante bati buruzko Indiako parabola bat. Parabola horretan jakintsu itsuek elefantearen zati desberdinak ukituta ateratzen dituzten ondorio kontraesankorrak aipatzen dira, eta hautematea zein iruzurti eta gezurtia izan daitekeen azaltzeko eta zatietatik abiatuta osotasuna ulertzerik ez dagoela erakusteko erabili ohi da.

Téllezen bideoko sei itsuak (bost gizon eta emakume bat) elefantearengana hurbiltzen dira, elkarren atzetik, eta hautematen dutena azaltzen digute. Bakoitzak bere bizipen, hautemate eta interpretazio berezia dauka. Irudi beraren aurrean pertsona bakoitzak ikusten ari garenari buruzko kontakizun desberdina duela ikusten dugu hemen. Era berean, elefantea nolakoa den gu bideoa ikusten ari garenean falta zaizkigun zentzumenen bidez —usaimena eta ukimena— deskribatzen zaigu. Deskribapen-kontakizunekin batera beren itsumenari buruz hitz egiten digute protagonistek.

Téllez aspaldi zebilen itsumenaren gaia bere lanean jorratu nahian, bai itsuak protagonistatzat hartuta lan bisual bat egiteak zekarren erronkagatik, bai ustezko ezintasunen batengatik baztertuta dauden taldeekin lan egiteko zuen interesagatik. Horixe da Téllezen lanetan behin eta berriz agertzen den gaietako bat. Buruko gaixotasunak dituztenekin lan egin zuen lehenago, patologia, normaltasuna, ezintasuna eta halako terminoak auzitan jarri eta errealtatea hautemateko modu desberdinak arakatzeko asmoz.

In his video *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven* (*Letter on the blind*), created for the “Six Actions of New York City” project and presents in the Whitney Biennial in 2008, Téllez invites six blind people from Brooklyn to perceive and find out about an elephant, filming this process with a camera. This work is inspired by two sources, on the one hand, the philosophical text by Diderot which gave it its title, and on the other hand, the India parable on the six blind wise men and the elephant. This parable narrates the contradictory conclusion which the wise blind men reach after feeling different parts of an elephant’s body, and it is generally used to explain that perceptions can fool you and the whole is often not the sum of its parts. The six blind people in Téllez’s video, five men and one woman, go up to the elephant one by one whilst they explain their perceptions. The experience, perceptions and interpretations differ from one another. In this way, before the same image, six people give us six different accounts of what we are seeing. In turn we hear how an elephant is perceived through the senses which we cannot use when watching the video, such as touch and smell. Descriptive accounts are interlinked with the voices of the protagonists talking about their blindness.

For some time Téllez has been contemplating how to tackle the topic of blindness in his work, because of the challenge of producing a visual piece starring blind people and due to his interest in working with groups of people who have been segregated by a supposed disability. This is one of the constant aspects of Téllez’s work. He has previously worked with the mentally ill to question terms such as pathology, normality, disability and to research different perceptions of reality.

1969 Born in Valencia, Carabobo, Venezuela. Lives and works in New York, USA. **Selected Solo Exhibitions:** **1996** *The Cure of Folla*. Museo de Bellas Artes, Caracas and Museo Arturo Michelena, Valencia, Venezuela. **1997** *The Ship of Fools*. Sala Mendoza, Caracas, Venezuela. **2001** *Bedlam*. Museo Rufino Tamayo, México D.F., Mexico. *Aire de México*. La Panadería. México D.F., Mexico. **2002** *Alpha 60 (The Mind-Body Problem)*. White Box, New York, USA. *A Hunger Artist*. Sala Mendoza, Caracas, Venezuela. **2005** *S-t-e-r-e-o-v-i-e-w*. Bronx Museum of the Arts, Bronx, New York, USA. **2007** *Production-in-Residence-program*. Baltic Art Centre, Visby, Sweden. **Selected Group Exhibitions:** **2000** *Greater New York: New Art in New York Now*. P.S.1 Contemporary Art Center, New York, USA. **2001** 49. *Biennale di Venezia*. Venezia, Italy. **2003** 50. *Biennale di Venezia*. Venezia, Italy. *Etnografía: Instrucciones de uso*. Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela. **2004** *Emotion eins*. Frankfurt Kunstverein, Frankfurt am Main, Germany. **2006** *When Artists Say We*. Artists Space, New York, USA. **2007** *Theater of Cruelty*. White Box, New York, USA. *Between two Deaths*. Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM), Karlsruhe, Germany. **2008** *Whitney Biennale*. Whitney Museum of American Art, New York, USA. *Manifesta 7*. *European Biennial for Contemporary Art*. Trentino, Italy.



Tonel

El bloqueo

1989-1993/2006
Letras y ladrillos de hormigón
Instalación de dimensiones variables;
"isla": aprox. 19 x 900 x 270 cm; letras:
aprox. 60,5 x 55,5 x 12,5 cm cada una;
ladrillos: aprox. 19 x 39,5 x 14 cm cada
uno
Pieza única; segunda versión de la
obra "El bloqueo" (1989-1993)

1989-1993/2006
Hormigoizko letrak eta harriak
Neurri aldakorreko instalazioa;
"uhartea": 19 x 900 x 270 cm ggb.; letrak:
60,5 x 55,5 x 12,5 cm ggb. bakoitza;
adreiluak: 19 x 39,5 x 14 cm ggb.
bakoitza
Pieza bakarra; El bloqueo" lanaren (1989-
1993) bigarren bertsioa

1989-1993/2006
Concrete letters and concrete stones
Installation dimensions variable;
"island": approx. 19 x 900 x 270 cm ;
letters: approx. 60.5 x 55.5 x 12.5 cm
each; stones: approx. 19 x 39.5 x 14 cm
each
Unique; second version of the work "El
bloqueo" (1989-1993)



La instalación *El Bloqueo*, hace referencia al embargo económico impuesto a Cuba y fue presentada en la IIIa Bienal de La Habana en 1989, donde tuvo una gran repercusión. Está compuesta por letras en bloque de hormigón que forman las palabras del título, y por ladrillos también de hormigón, que configuran el mapa de la isla de Cuba. El mapa, de casi 10 metros y las letras están sobre el suelo, apoyándose éstas últimas contra la pared. Aunque en un primer momento pueda hacerse una lectura simple por los pocos elementos utilizados y la rotundidad del título, Tonel ofrece su punto de vista de la situación económica y sociopolítica de un país en una síntesis compleja. Tonel trata frecuentemente la situación de Cuba en su obra, considerando la propia insularidad como metáfora de aislamiento no sólo del país, sino también de sus habitantes. Aquí, además de trabajar como es habitual en él, la unión entre la lectura verbal y la puramente visual, utiliza la carga de significado añadido que aportan los propios materiales escogidos. Los ladrillos de hormigón no sólo dan a la isla un carácter duro, seco, e infértil sino que la isla misma, junto con las letras, parece demasiado pesada como para poder flotar, condenada al hundimiento.

Antonio Eligio Fernández “Tonel” nació en La Habana y actualmente vive en California y Canadá. Estudió Historia del Arte y es autor de numerosos ensayos sobre arte contemporáneo, especialmente sobre artistas cubanos. Su labor como artista y como teórico le ha llevado a tener en las últimas décadas, una destacada influencia en el panorama cultural de Cuba. Su faceta más conocida y difundida es la de dibujante e ilustrador, en la que combina sentido del humor e ironía con una reflexión muy crítica sobre la coyuntura política y la condición humana.

El Bloqueo instalazioa Kubak jasaten duen blokeo ekonomikoari buruz ari da eta Habanako III. Bienalean aurkeztu zen, 1989an. Oihartzun handia izan zuen orduan. Izenburuko hitzak osatzen dituzten hormigoi-blokeez egindako letrez eginda dago eta Kubako uhartearen mapa osatzen duten adreiluez. Mapak hamar metro dauzka ia eta letrak lurrean daude, hormaren kontra bermatuta. Instalazioan erabilitako osagai gutxien ondorioz eta horrelako izenburu biribila izanik interpretazio sinplea egin liteke hasiera batean, baina Tonelek bere herriaren egoera ekonomiko eta sozio-politikoaz duen ikuspegia ematen du, sintesi konplexu honen bidez. Tonelek askotan jorratzen du Kubaren egoera bere artelanetan, eta uharte izaera bera bere herriaren eta bertako biztanleen isolamenduaren metaforatzat hartzen du. Lan honetan, ohi duen bezala, hitzezko interpretazioa eta interpretazio soilik bisuala lantzeaz gain, aukeratutako materialek beraiek eranstean duten esanahiaren pisua ere erabiltzen du. Hormigoizko adreiluek gogortasun, lehortasun eta idortasun kutsua ematen diote uharteari eta, aldi berean, uhartea bera, letrekin batera, flotatu ahal izateko astunegi eta urperatzera kondenatuta agertzen zaigu. Antonio Eligio Fernández “Tonel” Habanan jaio zen eta Kalifornia eta Kanada artean bizi da gaur egun. Artearen Historia ikasi zuen eta arte garaikideari buruzko saiakera ugari idatzi ditu, Kubako artistei buruzkoak bereziki. Artista eta teorialari bezala egindako lanari esker, eragin handia izan du azken hamarkadetan Kubako kulturaren marrazkilari eta ilustratzaile arloan du entzuterik handiena, eta lan hori egoera politikoari eta giza izateari buruz umorez eta ironiaz zipriztintzen dituen gogoeta oso kritikoeekin uztartzen du.

The installation entitled *El Bloqueo* (The Embargo) refers to the economic embargo imposed on Cuba. It was presented in the 3rd Havana Biennial in 1989, where it caused quite a stir. It is composed of letters made out of concrete blocks forming the words in the title, and bricks, also made of concrete, which configure the map of the island of Cuba. The map measures almost 10 metres and the letters on the ground lean against the wall. Although you can make a first simple reading from the few elements used and the title’s resounding simplicity, Tonel offers his point of view of the economic and socio-political situation of a country in a complex synthesis. Tonel frequently tackles Cuba’s situation in his work, considering its very insularity as a metaphor for the isolation experienced not only by the country but also its inhabitants. Here, as well as working as he usually does, providing a place for verbal reading to meet what is purely visual, he uses the weight of added meaning provided by the very materials he has chosen. The concrete bricks not only give the island a hard, dry and infertile character but they make the island itself, along with the letters, seem too heavy to be able to float, condemned to sinking.

Antonio Eligio Fernández “Tonel” was born in Havana and currently lives in California and Canada. He studied History of Art and he has published numerous essays on modern art, particularly on Cuban artists. His work as an artist and a theorist has led him to have an outstanding influence on the cultural scene in Cuba over the last few decades. His best and most widely known facet is that of a strip cartoonist and illustrator, combining his sense of humour and irony with very critical reflection on the political situation and the human condition.

1958 Born in La Habana, Cuba. Lives and works in Redwood City, California, USA, and Vancouver, Canada. **Selected Solo Exhibitions:** **1983** *Tonel expone en Santa Cruz*. Museo Histórico de Santa Cruz, La Habana, Cuba. **1989** *Todo lo que quiero es ser feliz*. Museo Nacional de Bellas Artes, Castillo de la Real Fuerza, La Habana, Cuba. **1993** *Städtische Kunsthalle*, Düsseldorf, Germany. **1997** *Another Self-Portrait As an Organic Intellectual (Another Tribute to Antonio Gramsci)*. Fundación Ludwig de Cuba, La Habana, Cuba. **2000** *Lessons of Solitude*. Morris and Helen Belkin Art Gallery, Vancouver, Canada. **2003** *Cuaderno de Bitácora. Ilustraciones a cuatro manos de Fernando Birri y Tonel*. Galería Latinoamericana, Casa de las Américas, La Habana, Cuba. **2006** *A Music of the Body. Selected Works on Paper*. Paolo Maria Deanesi Gallery, Rovereto, Italy. **Selected Group Exhibitions:** **1992** *Von dort aus*. Kuba. Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, Germany. **1995** *Cuba. La isla posible*. Centre de Cultura Contemporània, Barcelona, Spain. **1996** *Cuba Siglo XX. Modernidad y sincretismo*. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, Spain. **1998** *Contemporary Art from Cuba. Irony and Survival on the Utopian Island/Arte Contemporáneo de Cuba. Ironía y sobrevivencia en la isla utópica*. Arizona State University Art Museum, Tempe, USA; Center for the Arts at Yerba Buena Gardens, San Francisco, USA (1999); Cranbrook Art Museum, Bloomfield Hills, Michigan, USA (1999); Austin Museum of Art, Austin, USA (1999); Grand Rapids Art Museum, Grand Rapids, USA (2000); Museum of Latin American Art, Long Beach, USA (2000); University Art Museum, Santa Barbara, USA (2000); Spencer Museum of Art, University of Kansas, Lawrence, USA (2001). **2003** *Lo feo de este mundo. Images of the Grotesque*. Blanton Museum of Art, University of Texas, Austin, USA. **2006** *Arte de Cuba*. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, Brazil; Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brazil; Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, Brazil; Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, Brazil. **2007** *Cuba Avant-Garde. Contemporary Cuban Art from the Farber Collection/Arte contemporáneo cubano de la colección Farber*. Samuel P. Harn Museum of Art, University of Florida, Gainesville, USA. **2007-2008** *Face to Face. The Daros Collections*. Daros Exhibition, Zürich, Switzerland.

TABAKALERA

Director general
Zuzendari nagusia
General manager
Joxean Muñoz

Director de arquitectura
Arkitektura zuzendaria
Architecture manager
Iñaki Galarraga

Directora de comunicación
Komunikazio zuzendaria
Communication manager
Rosa Zufía

Coordinadora de actividades
Jardueren koordinatzailea
Activities coordinator
Clara Montero

Redactora
Erredaktorea
Editor
Nere Lujanbio

Secretaria de dirección
Zuzendaritza idazkaria
Management assistant
Begoña Galparsoro

Secretaria de producción
Produktzio idazkaria
Production assistant
Mirari Marfagon

Comisariado de la exposición
Erakusketaren komisariotza
Curator of the exhibition
Clara Montero

con el asesoramiento de
en aholkularitzarekin
with the advising of
Felicitas Rausch & Käthe Walser

Todas las obras provienen de la colección Daros-Latinamerica, Zurich
Obra guztiak Daros-Latinamerica (Zurich) bildumarenak dira
All the Works belong to the Daros-Latinamerica Collection, Zurich

CATALOGO KATALOGOA CATALOGUE

Textos/ Testuak/ Texts
Joxean Muñoz
Luis Camnitzer
Eugenio Valdés Figueroa

Clara Montero
Nere Lujanbio

con la colaboración de Simona Ciuccio y Xabier Gantzarain
Simona Ciuccio eta Xabier Gantzarainen laguntzarekin
with the collaboration of Simona Ciuccio and Xabier Gantzarain

Diseño Gráfico
Diseinu Grafikoa
Graphic Design
Reinhard Steger (Actar Pro)
Cèlia Costa (Actar Pro)

Producción Digital
Produktzioa Digitala
Digital Production
Carmen Galán

© de la edición, Tabakalera/ edizioarena, Tabakalera/ of the edition, Tabakalera
© de los textos, sus autores/ testuena, egileek/ of the texts, the authors

© imágenes/ irudiak/ images:

- Los artistas / artistak/ the artists

- VEGAP

© de las fotografías / argazkia / of the photos

Ramon Prat: 11, 32-48, 82-83, 96-97, 98-99, 116-117, 124-125, 128-129, 132-133, 166-167, 168-169, 170(1), 172-173

Reinhard Steger: 78, 86, 92, 93, 104, 106-107, 115, 120-121, 144-145, 148, 154, 158, 170(2-3), 174, 176-177, 178

Zoé Tempest: 74-76, 108-110, 112, 118-119, 134-136, 142-143, 146, 156, 162, 164-165

Dominique Uldry: 88, 90, 126, 138, 140-141, 160

Peter Schähli: 100, 103

FBM studio, Franziska Bodmer: 149

J. M. Pemán: 150-151

Depósito legal
Lege gordailua
Legal Deposit
B-39743-08

ISBN 978-84-612-5628-0

Distribución
Distribuzioa
Distribution

Actar-D
Roca i Batlle 2
08023 Barcelona
Spain
Tel: +34 93 417 49 93
Fax: +34 93 418 67 07
office@actar-d.com
www.actar-d.com

Actar-D USA
158 Lafayette Street, 5th Fl.
New York
NY 10013
Tel : +1 212-966-2207
Fax : +1 212-966-2214
officeusa@actar-d.com
www.actar-d.com



Donostiako Udala
Ayuntamiento de San Sebastián



Gipuzkoako Foru Aldundia
Diputación Foral de Gipuzkoa
Kultura Zuzendaritza Nagusia
Dirección General de Cultura



EUSKO JAURLARITZA
GOBIERNO VASCO

KULTURA SAILA
DEPARTAMENTO DE CULTURA

S^o DONOSTIA Turismoa
SAN SEBASTIÁN

EL DIARIO VASCO

TABAKALERA



berria

