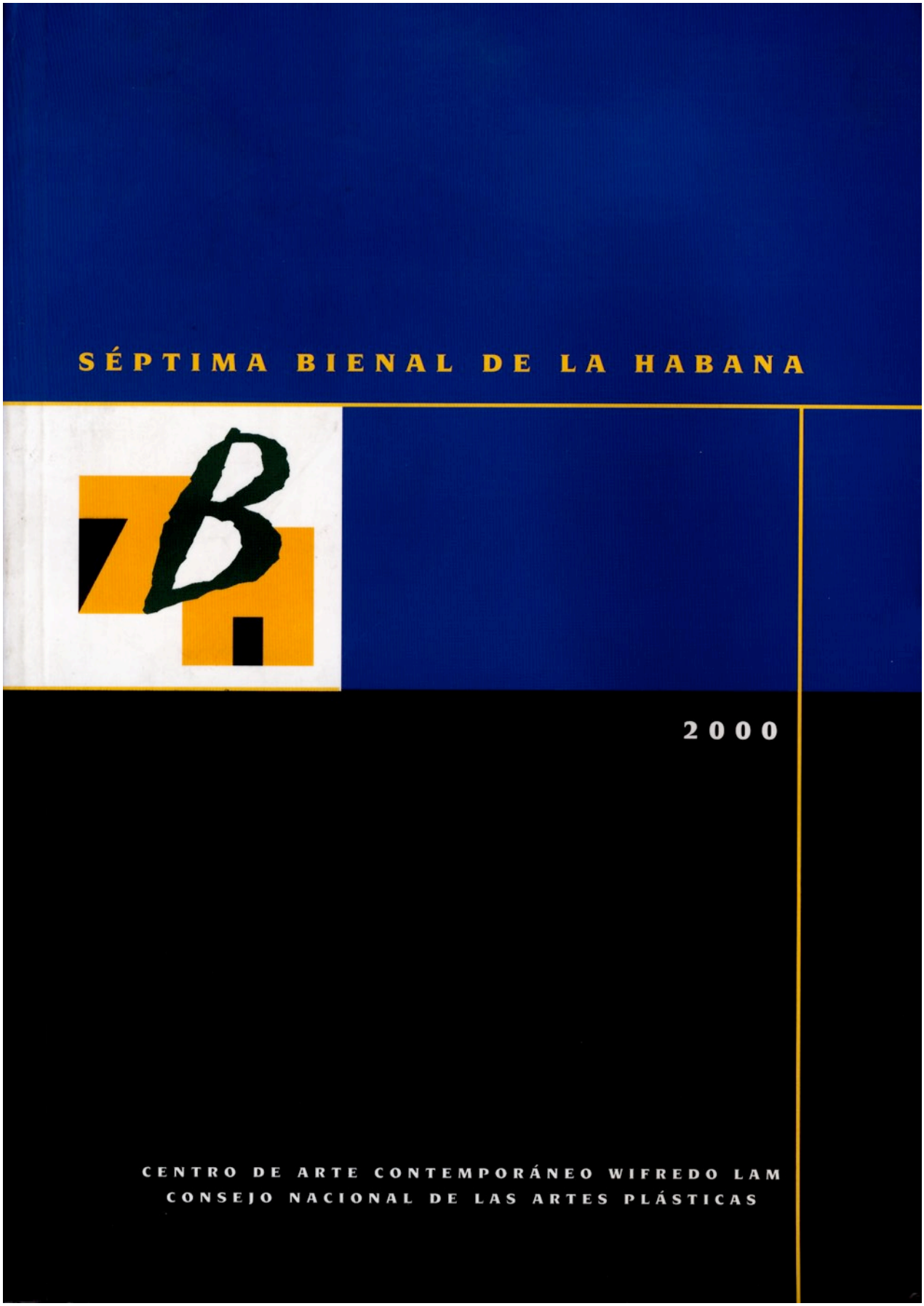


SEPTIMA BIENAL DE LA HABANA
La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam / Consejo Nacional de las Artes Plásticas, 2000 p.p. 54-55

Artigas, Gustavo

Ciudad de México, 1970

ESTUDIOS: 1991-1995 Licenciatura en Artes Visuales BFA, Programa de Alta Exigencia Académica, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, D.F.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES: Ritual and Rhythm, The Other Gallery, Banff Centre for the Arts, Alberta. • Lectura y ritual, Galería unodosiete, México,D.F. **1996** Desalojo/Muro de Sonido, Centro Histórico, México, D.F. **1995** Erosión Inducida, Antigua Academia de San Carlos, México, D.F. **1994** Dos Instalaciones Urbanas, Zócalo de la Ciudad de México, México, D.F.

EXPOSICIONES COLECTIVAS: 1998 XVII Encuentro Nacional de Arte Joven, Casa de la Cultura de Aguascalientes, Pinacoteca de Nuevo León y Museo de Arte Carrillo Gil, México, D.F. • Después del Cuerpo, Galería undosiete, México, D.F. • Everyday Life Objects, PAC, Post d'Art Fribourg. • In the 90's. Mexican Contemporary Art, Instituto Mexicano de Cultura, Washington D.C. / Nueva York. • Glubos Window Projects, Brokenbrude, Glubos, Basilea. caMac, Site Specific Projects, caMac, Centre des Arts, Marnay Sur Seine. • Non-Lieux. Poesie des Nich-ortes, Exposición Internacional de Arte en Espacios Públicos, Kaskadenkondesator Espacio Alternativo, Basilea. **1997** III Bienal de Monterrey, Museo de Monterrey, Monterrey. **1996** 4x15 Exposición de fotografía experimental, Curare, Espacio Crítico para las Artes, México D.F. • Expo-Arte Guadalajara 96: Exposición A otro lugar, lejos de aquí, Estacionamiento del World Trade Center, Guadalajara. **1995-1997** I Bienal del Juguete Arte Objeto, Museo de la Ciudad de México; Museo José Luis Cuevas; Museo de Monterrey y otras sedes de Estados Unidos y Europa. **1995** II Festival 100 Artistas contra el SIDA: Exposición arte/objeto/vida, Centro Cultural Hacienda, México y Exposición Aún queda mucho por decir, Ex-Teresa Arte Alternativo, México D.F. **1994** Festival del Centro Histórico, Antigua Academia de San Carlos, México D.F. • La Feria del Rebelde, Espacio Alternativo La Panadería, México D.F.

PREMIOS, RECONOCIMIENTOS Y BECAS: 1998 Beca para Residencia en Basilea, Fundación Pro-Helvetia. **1996** Segundo Concurso de Instalación, Ex-Teresa Arte Alternativo, Instituto Nacional de Bellas Artes, México D.F. **1997-1998** Beca del Programa Jóvenes Creadores, Categoría Medios Alternativos, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, México. • Beca para Tesis en Proyecto de Investigación. • Programa de Investigación de Nuevas Tecnologías para el Arte. • División de Estudios de Postgrados. Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, México, D.F. • Beca de Residencia, Banff Centre for the Arts, Banff Centre for the Arts/FONCA, Alberta. • Premio, Segundo Concurso de Instalación, ExTeresa Arte Alternativo, Instituto Nacional de Bellas Artes, México. **1995-1996** Beca del Programa Jóvenes Creadores, Categoría Medios Alternativos, FONCA, México. **1995** Premio, XV Encuentro Nacional de Arte Joven, Instituto Nacional de Bellas Artes. • Pulsor, Instituto de Cultura de Aguascalientes, México, D.F. • Premio, Reconocimiento a la creatividad Universitaria, UNAM, México, D.F. **1992-1995** Beca del Programa de Alta Exigencia Académica, División de estudios de Postgrado, UNAM, México.

En el aire / *On the Air*

Situación. Transmisión de grabaciones originales de cajas negras recuperadas en diversos desastres aéreos a través de Radio Pirata 90.1 FM. Receptores, audífonos y aviones de unicel 1999. *Situation. Radio Pirate Broadcast of the original sound of several air disasters 90.1 FM. Radios, headphones and model airplanes. 1999.*

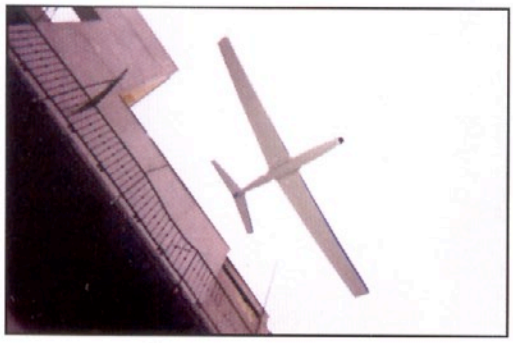


Instrucciones/*Instructions*

1.- Acuda con el personal de seguridad para que le entreguen un radio portátil con audífonos y un avión de juguete. Para este trámite es necesario que deje una identificación. *Go with the security personal leave an I.D. there. They will give you a radio with headphones and a model airplane.*



2.- Sintonice su radio en el 90.1 FM para escuchar la grabación de desastres aéreos. Revise que su avión esté correctamente ensamblado. *Tune 90.1 FM Radio Disaster to listen the original sound of air crashes, check your airplane before use it.*

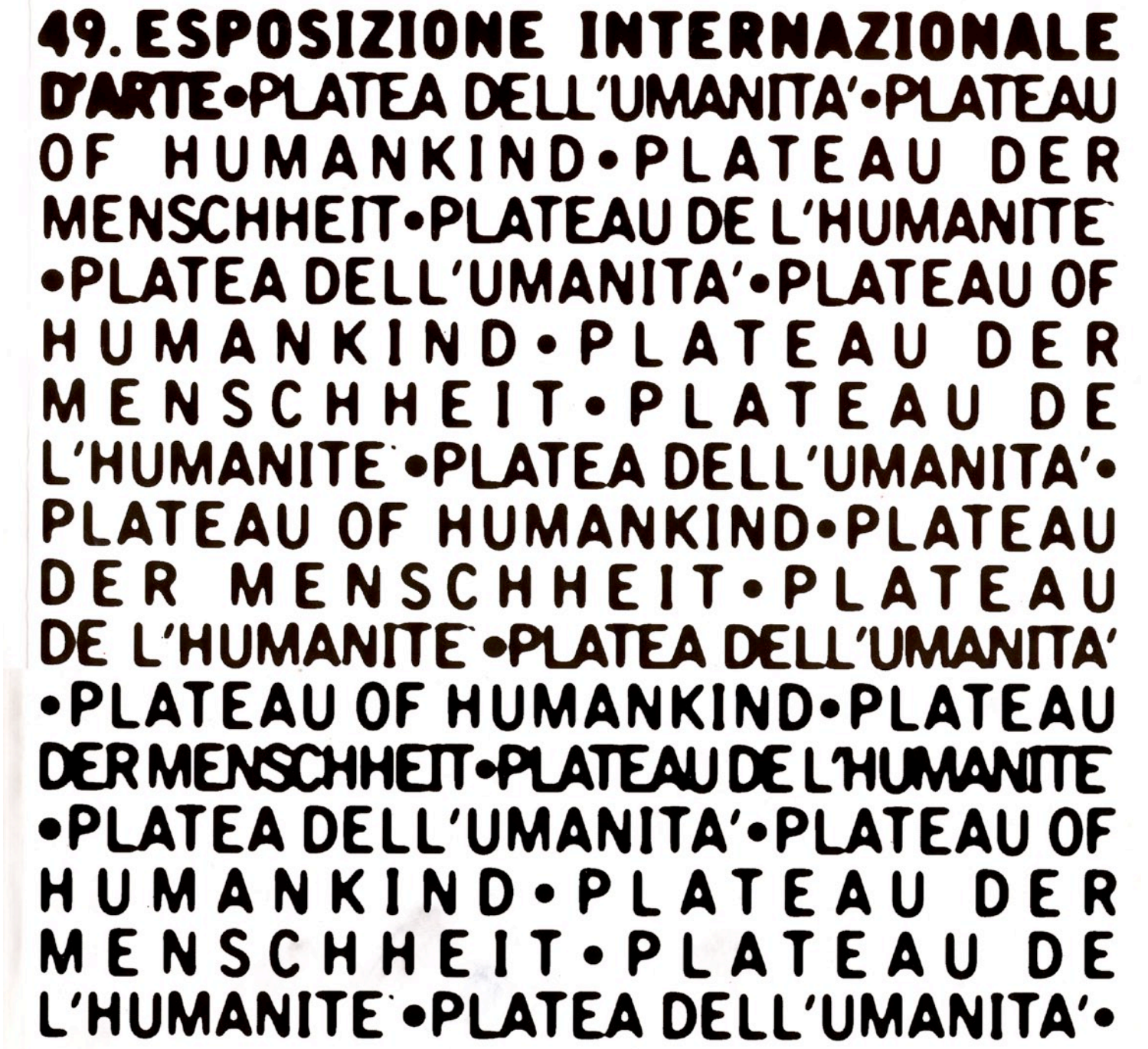


3.- Haga volar su avión mientras escucha el programa. Tenga cuidado con las obras de arte, generalmente los artistas invierten mucho tiempo en su preparación. Es posible jugar en la Plaza Vieja y en la calle. *Make your airplane fly. Be aware of other artworks, usually artists spent much time in doing their works. You can play in the Plaza Vieja or in the street.*



4.- Devuelva el avión y la radio para recuperar su identificación. Permita que otros usuarios participen. *Take the airplane and the radio back to have your ID back, let other users play.*

la Biennale di Venezia



LA BIENNALE DI VENEZIA: 49. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE
Venice: Electa/La Biennale di Venezia, 2001
Text by Cuauhtémoc Medina p.p. 258-259

Gustavo Artigas 1970

Chasing a ball in the political field (fragment)

Theorem A. Two plus two makes a lot.

One country, two systems. One playing ground, two games. This fake post–Deng Xiao Ping slogan crawled into my mind when Gustavo Artigas, a young artist from Mexico City, showed me his work for the Insite 2000 Tijuana/San Diego exhibition: a double political metaphor he devised under the apparently innocent title of *The Rules of the Game (Las reglas del juego)*. The two part work is, at first glance, a transmogrification of sports. Instead of organising a clash, say, between a Tijuana and San Diego Baseball team, which would have exacerbated feelings of national hatred developed through the conflicting vicinity of two cities linked by their absolute opposition, Artigas fused a basketball match between two San Diego high schools and an indoor soccer match game between two preparatory school teams from Tijuana, being played on the same field simultaneously. Soon, to the audience's exhilaration (similarly composed by the superimposition of impassioned American and Mexican sport audiences and overexcited Mexican and American art conscenti) the double match developed in the guise of an almost perfect lesson of cohabitation of differences without interference. Save for minor accidents, the players learned immediately to accept the interwined battle as one more contingency which would not distract them from the seriousness of their own ordeal. The situation pointed to critical operations far beyond the spirit of amateur fraternity or even the postulation of a form of hybridisation that would have tried to tame cultural and social differences through a creation of a mixed (albeit strident) common cultural repertoire. The proposition ought to become clearer after examining the first part of Artigas's project. In *The Rules of the Game I* Artigas had a handball court built against the border fence in one of the most paradigmatic shanty towns of Tijuana, Colonia Libertad, a neighborhood that grew in the desert-like slopes of the borderline on terraces erected with worn out car wheels filled up with cement, a practical solution that in itself describes a compensatory assimilation of the leftovers of capitalist affluence. This has also historically been one of the main crossing spots in the way of the illegal immigrants trying to get into the United States. So if the work seemed at first glance a slightly satirical attempt at urban improvement (a clean, perfectly designed piece of street furniture which instituted a proper playground in the midst of an apocalyptic social scenery) it involved a cunning reading of the current situation of the Mexican/American Border. The mechanics of handball, throwing the ball to bounce it back and hitting it again to hit the wall, suggested the increasingly more frequent and dangerous attempts an immigrant makes today to cross to the north. Playing on Artigas's court is a melancholic reflection on the character of the wall between Mexico and the United States, incidentally made of recycled prefab roads used during the Desert Storm campaign, that is not solely a boundary, but is in fact a bouncer.

Cuauhtémoc Medina



The rules of the game
2000-2001
Video and photo documentation, files and sport props, variable size, still from video

Art in America
OCTOBER 2001

CUBA II

Sweet Dreams

The Seventh Havana Biennial addressed the theme of "communication," which many artists interpreted in terms of escape or migration.

BY GRADY T. TURNER

[...]

Bringing the World to Havana

Migration was also a recurring theme in the work of non-Cuban artists. In the Biennial's most charming and generous project, Mexican artist Gustavo Artigas distributed Styrofoam airplanes to children who gleefully flew them in the open public space of the Plaza Vieja. Julieta López Aranda, a Mexican-born New Yorker, played upon the anxieties of those who fear air travel with recordings of robotic stewardesses instructing passengers on emergency procedures, heard on headsets that descended from the ceiling like so many dreaded oxygen masks. Rubén Gutiérrez (Mexico) photographed Havana's ubiquitous oval water towers and digitally removed their supports, thus transforming them into UFOs that appear to hover above otherwise commonplace scenes.

For some, the pervasive inquiry into migration was realized as a meditation on the personal costs of leaving home. Alfredo J.D. Aquilizan and María Isabel Gaudínez-Aquilizan, an art team from the Philippines, filled a vault with the prized belongings of Habaneros who had been asked to contribute an indispensable item they would take on a long journey. The results suggested a ragtag yard sale, but for the handwritten notes explaining why each object was so precious to the possessor. Isidro "Sid" Gómez Hildawa, also Filipino, asked dozens of his 20-something compatriots living with their parents to describe and sketch their dream home. The survey results were presented on upright cards in a grid on the gallery floor, creating a schematic suburb of frustrated dreams. "Big" was the most commonly used adjective, but a desire for privacy was the dominant leitmotif among all the fantasy beachfronts and swimming pools.

Today, certain Cuban artists enjoy an unprecedented liberty to travel, but for the remainder, the Biennial brought the world to Havana. Leandro Erlich and Judi Werthein of Argentina invited visitors to pose for Polaroids against a photomural of a ski chalet, on a set equipped with skis and covered with artificial snow. Their installation was generally crowded with uniformed teenage soldiers posing with smiling young women. Members of the architectural firm 3-RW transplanted their native Norway to tropical climes by inserting mural-sized photographs of a Scandinavian living room into a café adjacent to the Centro Wifredo Lam; they also knit sweaters onto the trunks of the palms that surrounded the eatery.

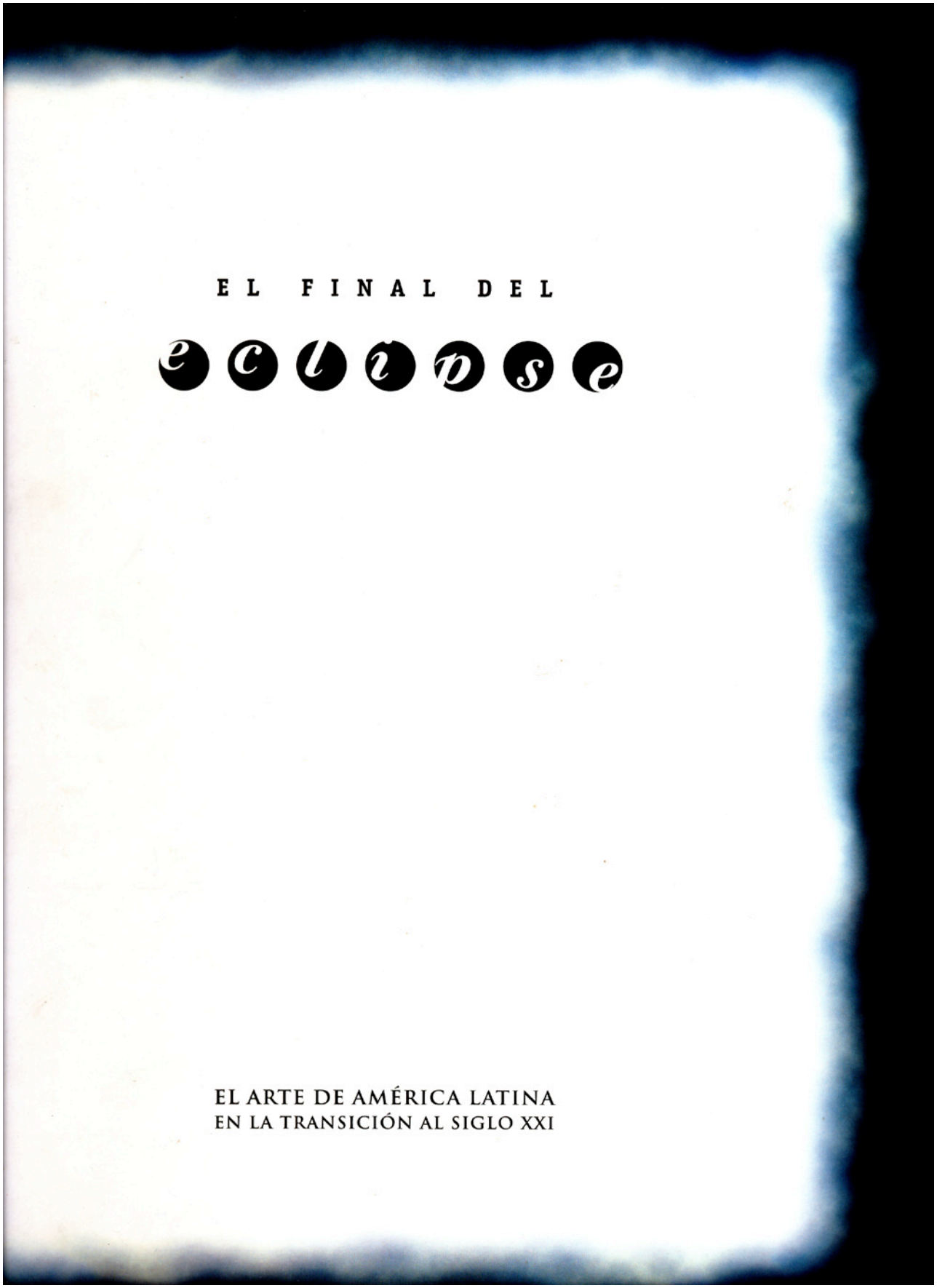
Rafael Lozano-Hemmer, a Canada-based Mexican artist, gave the Biennial its most truly interactive exhibit: a series of small LED screens attached to posts in the Centro that displayed text typed by visitors on a nearby keyboard (the results were subsequently posted at www.lozano-hemmer.com). The sentiments ranged from concern over the fate of the planet to ruminations on the consequences of being gay in Cuba.

The Centro was also host to a video program curated by Euridice Arratia, the highlight of which was *Ballad of Bad Orpheus* by U.S. artist Guy Richards Smit. A witty homage to Rainer Fassbinder's film *Querelle,* the ballad recounts, with all the overwrought bathos of a rock opera, the sad fate of a sailor who can't control his evil nature.

[...]

RLH

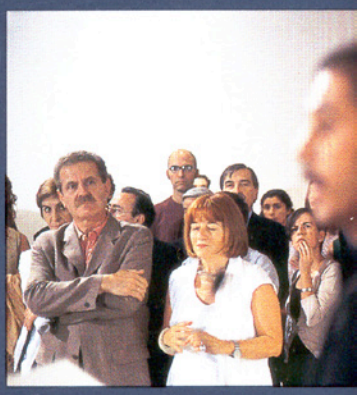
Turner, Grady T. " Sweet Dreams. The Seventh Havana Biennial addressed the theme of communication, which many artists interpreted in terms of escape or migration", *Art in America*, vol. 89, no. 10, October, 2001, p. 75.



El final del eclipse: El arte de América Latina en la transición del siglo XXI
Madrid: Fundación Telefónica / INBA, 2003
p.p. 110-117, 301

GUSTAVO ARTIGAS

DÚPLEX



GUSTAVO ARTIGAS

(Ciudad de México, 1970. Allí vive y trabaja)

Los desastres aéreos, los juegos deportivos, las fronteras: utilizando los mismos procedimientos narrativos de la publicidad y los medios de comunicación de masas, Artigas introduce un signo (irónico) de interrogación que problematiza lo que llamamos "realidad".

"Dúplex" (2001) es un espejo en acción, un juego animado, que desliza la pregunta de qué queda de la identidad individual en el mundo de la homogeneidad global y la clonación. No es ya que "nada es lo que parece", sino algo quizás más sutil: "lo que parece no es".





GUSTAVO ARTIGAS

(Mexico City, 1970. Still lives and works there)

Air disasters, sports, frontiers: using the same narrative procedures as advertising and mass media, Artigas introduces an (ironic) question mark that raises problems with our definition of "reality".

"Duplex" (2001) is a mirror in action, an animated game that slips out the question as to what is left of individual identity in a world of global homogeneity and cloning. The question is no longer that "nothing is what it appears to be", it is now perhaps a little more subtle: "it is not what it appears to be".



DUPLEX. A POSSIBLE MULTIPLE.

Good evening and thank you for being here. My name is Gustavo Artigas, and I am a visual artist from Mexico City. This talk, entitled Duplex, will refer to certain aspects of repetition and identity that are present in contemporary artistic production.

Repetition issues in art are handled in countless ways:

One example of this are editions, or so-called multiples. Multiples started appearing in the late sixties, and are works with low production and sales costs. Their contribution has been to allow for a more democratic consumption and greater circulation of art.

From a conceptual standpoint, emblematic pieces are repeated by other artists or even by the picture industry, leading to an entire universe of variations, repetitions and replicas of the originals. The influence of such pieces is reminiscent of almost genetic schemes in which a certain load of information manages to survive over time.

These considerations can also lead us to rethink the manner in which we group artists and works of art, what these have in common, and in what ways they are repeated. Identity, originality and nationality may be just a few of the pitfalls of such a discussion.

However, lately I've been obsessed by some issues within this repetition of patterns. A pattern from which we can evaluate some problems of identity and originality of the artistic personality, intentions to also be evaluated within the context of this exhibition called the End of the Eclipse, where we find ourselves amidst a collection of artistic intentions from the Americas.
The phenomenon to which I am referring is that of the multiple personality.

Good evening, my name is Gustavo Artigas and I would like to explain a bit about multiple personality disorder. This is a mental condition in which two or more personalities seem to live in one body. Some variations involve the possibility of the same personality inhabiting different bodies.

Dr. E.B. Carlson and F.W. Putnam developed a simple test to detect levels of dissociation in people. This test is known as the scale of dissociative experiences, and three of the questions asked are:

1. Some people have had the experience of finding new things among their possessions, that they don't remember having bought. Mark the line indicating to what extent this happens to you (as a percentage).

2. Some people find evidence that they have done things they don't remember doing. Mark the line indicating to what extent this happens to you (as a percentage).

3. Some people are constantly involved in discussions about people who look or act exactly like them. Mark the line indicating to what extent this happens to you (as a percentage).

Several researchers, after applying this test, have reached the conclusion that 1% of the general population and 5 to 20% of the patients in psychiatric hospitals probably suffer from this disorder.

Hi, how's it going? My name is Gustavo Artigas and I'd like to participate in this discussion by approaching this phenomenon from the perspective of multiple personalities induced by mind control groups:



GUSTAVO ARTIGAS

DÚPLEX.
(2001) ACCIÓN: 15 PERSONAS FÍSICAMENTE PARECIDAS AL ARTISTA DESARROLLAN UNA SERIE DE INTERVENCIONES EN EL ESPACIO EXPOSITIVO.
POSTERIORMENTE, LA OBRA SE PRESENTA EN FORMATO DOCUMENTACIÓN.

ACCIÓN REALIZADA CON LA COLABORACIÓN DE BASSAT OGILVY Y TELSON.



DÚPLEX. UN POSIBLE MÚLTIPLE.

Buenas noches y gracias por su presencia. Mi nombre es Gustavo Artigas, soy un artista visual de la ciudad de México. Esta charla intitulada Dúplex hará referencia a ciertos aspectos de repetición e identidad presentes en la producción artística contemporánea.

Cuestiones de repetición son tratadas dentro del arte de incontables maneras:

Un ejemplo de esto son las ediciones o los llamados múltiples. Nacidos a finales de los años sesenta los múltiples son obras de bajo costo de producción y venta. La aportación de este género artístico es una búsqueda por lograr un consumo más democrático y de mayor circulación del arte.

Desde un punto de vista conceptual existen piezas emblemáticas que son repetidas por otros artistas o incluso por la industria de la imagen, llevando a la primera pieza a un universo de variaciones, repeticiones y réplicas. La influencia de estas piezas nos hace pensar en esquemas casi genéticos en los que una cierta carga de información va encontrando un camino de supervivencia a través del tiempo.

Estas apreciaciones nos pueden llevar también a repensar la forma en que agrupamos a artistas y obras, qué las hace comunes entre sí y en qué se repiten. Identidad, originalidad y nacionalidad pueden ser sólo algunos de los escollos de esta discusión.

Pero hay algunas cuestiones dentro de esta repetición de patrones que me ha obsesionado a últimas fechas. Un patrón desde el cual podemos evaluar algunas de las problemáticas de identidad y originalidad de la personalidad artística, intenciones a ser evaluadas también dentro del contexto de esta exposición llamada El final del Eclipse y donde encontramos reunidas algunas intenciones de artistas del continente americano.
El fenómeno al cual me refiero es el de la personalidad múltiple.

Buenas noches mi nombre es Gustavo Artigas y quisiera explicarles un poco sobre el desorden de personalidad múltiple. Esta es una condición mental en la que dos o más personalidades parecen habitar en un cuerpo. Algunas variaciones implican la posibilidad de la misma personalidad habitando diferentes cuerpos.

El Dr. E.B. Carlson y F.W. Putnam desarrollaron una sencilla prueba para detectar los niveles de disociación en la gente. La prueba se conoce como escala de experiencias disociativas y tres de sus preguntas son:

1. Algunas personas tienen la experiencia de encontrar nuevas cosas entre sus posesiones que no recuerdan haber comprado. Marque la línea que muestre en que porcentaje esto le ocurre.

2. Algunas personas encuentran evidencia de que han realizado cosas que no recuerdan haber realizado. Marque la línea que muestre en que porcentaje esto le ocurre.

3. Algunas personas se ven constantemente envueltas en charlas sobre gente que se ve o comporta exactamente igual a ellos. Marque la línea que muestre en que porcentaje esto le ocurre.

Varios investigadores, después de aplicar esta prueba han llegado a la conclusión de que probablemente 1% de la población general, y entre 5 y 20% de pacientes en hospitales psiquiátricos sufren de este desorden.

Hola que tal, mi nombre es Gustavo Artigas y quiero participar en esta charla haciendo referencia a este fenómeno desde la perspectiva de la personalidad múltiple inducida por grupos de control mental:







At first, specialists were inclined to believe that this phenomenon occurred due to constant, extreme sexual abuse during childhood. However, some have taken this further and surmised, based on their evidence, that multiple personality disorder is caused deliberately by certain groups. These groups, called "mind control groups", systematically use techniques of ritual and/or Satanic abuse on children.

A popular belief indicates that cults try to create alters (or parallel personalities within the same body), which will become leaders of the rite, thus perpetuating it. These groups are usually similar in ways that make them comparable to an army.

A list of the possible perpetrators of such acts include self-help groups, Alcoholics Anonymous, the Bob Ross painting method, Masonic orders, governmental experimentation groups, etc.

Allow me to introduce myself, my name is Gustavo Artigas. Within the studies of the origins of multiple personality disorders, there are multiple theories that fall within the spectrum of religion, such as:

Multiple personality as a result of Satanic possession.

Conservative Christian groups believe, first of all, in the existence of evil or Satanic spirits. Such spirits are capable of possessing one or several individuals, thus explaining the multiple personality phenomenon. It is possible for a body to be possessed by several spirits.

One example is the Biblical quote from the gospel according to Mark 5:9, which recounts how, while being interrogated, a spirit possessing an adult man's body answered: My name is legion because there are many of us. In times of the Roman Empire, a legion covered an army of 6,000 men.

The same spirit may even inhabit several bodies.

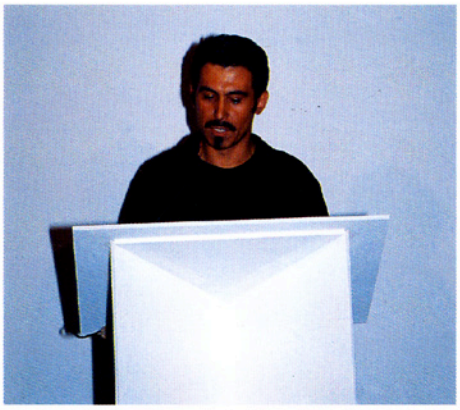
Rex W. Rosenberg, a clinical psychologist and recalcitrant Christian specializing in the multiple personality phenomenon, lists 96 experiences, manifestations or occult acts that could be the cause of this disorder. Some of these are: inability to read or understand the Bible, playing with an Ouija board, performing I Ching readings, practicing Feng Shui, Scientology, Dianetics, Santería, self-help groups, group therapies and art foundations. By grouping people together using such methods, demons are able to possess millions of individuals.

For those of you who don't know me, my name is Gustavo Artigas. I'd like to explain a fourth and final theory regarding multiple personality disorder, which explains it as a natural phenomenon. This idea is supported by a group called enriched multiples. This group considers the phenomenon a natural occurrence, and more of a gift than a possible defect.

It even makes the following claims:

There is no cure for multiple personalities; it is a state of being, as natural as being left-handed. We are people, not groups of identities, alters, fragments or parts. We are not ashamed of who we are, because we are multiples and proud.

Before putting an end to this talk, I would like to stress that I (or maybe I should say we) are very grateful to the curator for granting us this space for reflection on artistic work.



TALK BY GUSTAVO ARTIGAS.
SEPTEMBER 12, 2001. FUNDACIÓN TELEFÓNICA.
MADRID, SPAIN.

En una primera instancia los especialistas se inclinaron a pensar que este fenómeno ocurría por un constante y extremo abuso sexual durante la niñez. Pero algunos van más lejos al creer por medio de evidencia que la personalidad múltiple es causada de manera deliberada por ciertos grupos. Estos grupos nombrados como "grupos de control mental" utilizan sistemáticamente técnicas de abuso ritual y/o satánico en niños.

Una creencia popular indica que un culto busca crear alters (o personalidades paralelas dentro de un mismo cuerpo) que se convertirán en líderes del rito y así lo perpetuarán. Estos grupos suelen tener un parecido que bien los podría comparar con un ejército.

Una lista de los posibles perpetradores en esta corriente incluyen a grupos de autoayuda, Alcohólicos Anónimos, el método Bob Ross de pintura, órdenes de masonería, grupos de experimentación del gobierno, etc.

Permítanme presentarme, soy Gustavo Artigas. Existen dentro de los estudios de origen de la personalidad múltiple posturas que entran dentro del espectro de la religión, esto es:

La personalidad múltiple como resultado de posesión satánica.

Grupos conservadores cristianos creen primeramente en la existencia de espíritus malignos o satánicos. Éstos tienen la capacidad de poseer a uno o varios individuos, siendo esto la explicación del fenómeno de personalidad múltiple. Existe la posibilidad de que un cuerpo sea poseído por varios espíritus.

Un ejemplo es la cita bíblica del evangelio según Marcos 5:9 que relata como al ser interrogado un espíritu que poseía el cuerpo de un hombre adulto respondió: Mi nombre es legión pues somos muchos. En tiempos del Imperio Romano una legión cubría un ejército de 6.000 hombres.

Incluso es posible que un mismo espíritu habite varios cuerpos.

Rex W. Rosenberg, psicólogo clínico y recalcitrante cristiano especializado en el fenómeno de personalidad múltiple enlista 96 experiencias, manifestaciones o actos de ocultismo que pueden ser causa de este desorden. Algunos de estos son: ser incapaz de leer o entender la Biblia, jugar a la Ouija, tirarse el I Ching, practicar el Feng Shui, la Cientología, la Dianética, la Santería, grupos de autoayuda, terapias de grupo y Fundaciones de arte. Por medio de estos métodos de agrupación, los





demonios tienen la posibilidad de poseer a millones de individuos.

Para aquellos que no lo sepan mi nombre es Gustavo Artigas. Quisiera exponerles una cuarta y última posición sobre la personalidad múltiple llamada personalidad múltiple como fenómeno natural. Desde esta posición se apoya un grupo llamado múltiples enriquecidos. Este grupo considera el fenómeno como un hecho natural y más como un don que como un posible defecto.

En alguno de sus desplegados incluso afirman:

No hay cura para el que es múltiple, este es un estado del ser, tan natural como ser zurdo. Somos personas no un grupo de identidades, ni alters, ni fragmentos o partes. No nos avergonzamos de quienes somos porque somos múltiples y orgullosos.

Antes de dar por terminada esta charla quiero subrayar que estoy (o tal vez debiera decir estamos) muy agradecidos con el curador por permitirnos este espacio para la reflexión sobre el trabajo artístico.

Conferencia de Gustavo Artigas. 12 de septiembre de 2001. Fundación Telefónica. Madrid, España.

I think ~~natural~~ social disasters habe been looked upon the
wrong way.
Newspapers always say they are bad. Ashame.

I like ~~natural~~ social disasters and I think that may be the
highest form of art possible to ~~experience~~ experiment with.
For one thing they are impersonal.

Gustavo Artigas
~~Walter de Maria~~, On the importance of ~~Natural~~ Social Disasters

.....

How to escape from quicksand

1. When walking in quicksand country, carry a stout pole -it will help you to get out should you needed to.
2. As soon as you start to sink, lay the pole on the surface of the quicksand.
3. Flop onto your back on top of the pole
4. Work the pole to a new position : under your hips amd at wright
5. Take the sorthest to talk amour rheda

Taken from: *The Worst-Case Scenario. Survival Handbook,*
by Josua Piven and David Borgenicht

.....

Points to be considered in works to be carried out soon:

Try to join the apparently faraway dots in order to create a space by the generated tension
Distrust the systems and methods previously applied
Use the points of inflexion (points where the two curved lines meet: one beginning its descent and the other in rise).
Preferably on social fields
Leave a part of the work at random in order to count on some surprise
Distrust at all times of any good intention
Try not to write about it

GUSTAVO ARTIGAS

* This text is divided into three parts. The first discusses a text by Walter de María; the second is a quote from a survival handbook; and the third contains some considerations by Gustavo Artigas himself.

Creo que los desastres ~~naturales~~ sociales han sido vistos de
manera errónea.
Los periódicos siempre dicen que son malos. Es una lástima.

Me gustan los desastres ~~naturales~~ sociales y creo que son la forma más grande ——— con la que puede experimentarse. Por una cosa son impersonales.

Gustavo Artigas
~~Walter de Maria~~. Sobre la importancia de los desastres ~~naturales~~ sociales

.....

Cómo escapar de la arena movediza

1. Cuando esté andando por una zona de arena movediza, lleve una vara sólida –le servirá de ayuda si necesitara salir
2. En cuanto empiece a hundirse, ponga la vara en la superficie de la arena movediza
3. Déjese caer de espaldas sobre la vara
4. Mueva la vara hasta una nueva posición: debajo de sus caderas y brazo derecho
5. Tome el sorcest hablar amour rheda

Tomado de: *The Worst-Case Scenario. Survival Handbook*,
by Josua Piven and David Borgenicht

....

Puntos a considerar en obras a realizar próximamente:

Intentar unir puntos aparentemente lejanos a fin de crear un espacio por la tensión generada
Desconfiar de sistemas y métodos aplicados previamente
Utilizar puntos de inflexión (puntos en los que dos curvas se unen: una comenzando su descenso y otra en ascenso). Preferentemente en campos sociales
Dejar una parte del trabajo al azar a fin de contar con alguna sorpresa
Desconfiar en todo momento de toda buena intención
Intentar no escribir al respecto

GUSTAVO ARTIGAS

* Este texto tiene tres partes: la primera es una apropiación/intervención sobre un texto de Walter de Maria; la segunda, una cita tomada de un manual de supervivencia; y la tercera, unas consideraciones del propio Gustavo Artigas.

RICARDO PIGLIA

Ricardo Piglia nació en Adrogué en 1941. Reside actualmente en Buenos Aires. Su perfil literario tiene el inusual rasgo de combinar la crítica literaria con la creación, sin que ninguna esté subordinada a la otra. Su trabajo en el campo de la investigación y teoría literaria tuvo un impacto incalculable en las esferas académicas y literarias de la Argentina. Su influencia se hizo sentir con especial fuerza en su reivindicación de Roberto Arlt como fundador de una tradición que se opone y reacciona contra la hegemonía absoluta de la herencia literaria de Jorge Luis Borges.

En el año 1997, su larga trayectoria literaria se vio consagrada al recibir el Premio Planeta por su novela *Plata quemada*.

Ha cultivado todos los géneros. Entre sus obras se destacan: *La ciudad ausente* (novela, 1992; traducida al alemán y al portugués); *Prisión perpetua* (relatos, 1988; traducida al portugués); *Crítica y ficción* (ensayos, 1985; traducida al portugués); *Respiración artificial* (novela, 1980; traducida al inglés, al italiano y al portugués); *Nombre falso* (relatos, 1975; traducido al inglés, al francés y al portugués); *La invasión* (relatos, 1967; Premio Casa de las Américas; traducido al portugués). El autor ha sido publicado en USA, España, Italia, Francia y será publicado en Alemania y en Grecia.

En 1997 la Editorial Planeta publicó una antología de relatos suyos titulada *Cuentos morales*. En 1995 se estrenó en el Teatro Colón la ópera *La ciudad ausente*, basada en su novela homónima, con música de Gerardo Gandini, distinguida en 1997 con el tercer puesto del Premio Nacional de Teatro.

Su incursión en el cine ha dado como resultado el guión original para *La sonámbula*, film de Fernando Spiner recientemente galardonado con el Primer Premio del Instituto Nacional de Cinematografía 1998; el libro cinematográfico *Macedonio Fernández*, guión redactado para un documental de Andrés Di Tella producido por la Secretaría de Cultura de la Nación y estrenado en noviembre de 1995; guión original para la película *Corazón iluminado* dirigida por Héctor Babenco. Ha participado en la adaptación del guión cinematográfico de la novela *El astillero* de Onetti, que David Lipsyc está filmando. En octubre de 1990 se estrenó en París *Luba*, un film de Alejandro Agresti con guión basado en el relato *Nombre falso* que fuera adaptado por Piglia.
Su larga trayectoria como profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires le valió la mención de Profesor Honorario otorgada por la UBA. Además ha desempeñado el cargo de Director de Investigación de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UBA y ha sido profesor visitante de la Universidad de Princeton, USA, para dictar un curso de Literatura Latinoamericana. Actualmente es profesor *full-time* en la Universidad de California, Davis.
En 1999 publicó un libro de ensayos, *Formas breves*.



GUSTAVO ARTIGAS



Nace en Ciudad de México en 1970.
Vive y trabaja en Ciudad de México.
Estudios en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Universidad Nacional Autónoma de México.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES
2001 *Locals Hate Us* Bag Factory-Fordsburg Artists Studios. Johannesburg, Sud África.
Iturralde Gallery. Los Angeles, California, USA.
2000 *Tell her that she is making a mistake* Iturralde Gallery (Video room). Los Angeles, California, USA.
Porqué no me has llamado? La torre de los vientos. México.
Cuarto 6001 Laboratorio Mexico-Cuba. Marina Hemingway, Havana, Cuba.

EXPOSICIONES COLECTIVAS
2001 *49 Bienal de Venecia*. Italia.
Art in General: 20 years (Canal Street projects).
Art in General, New York, USA.
Sport Cult APEX ART. New York, USA.
Blind Spot, Vrededorp, Johannesburg, South África.
City of Fictions, Mercer Union Gallery, Toronto, Canada.
Armory Show Art Fair. New York, USA.
2000 *7ª Bienal de la Habana*, Cuba.
inSITE 2000. San Diego, CA, USA y Tijuana, B.C. México.
Action videos. Artists Space. New York, USA.
La amistad. Holguín, Cuba.
3SafMc. Arizona State University West. Phoenix, Arizona, USA.
1999 *Ruido. 1er Festival de Arte Sonoro*. Ex-Teresa Arte Actual. México, D. F.
1998 *Non-Lieux*. Kaskadenkondensator. Basilea, Suiza.
caMac. Centre des Arts. Marnay sur-Seine. Francia.
In the 90's. Mexican contemporary art. Instituto Mexicano de Cultura. Washington D.C. New York. USA.
Everyday life objects. PAC. Post d'art. Fribourg, Suiza.

Curated by:
Euridice Arratia

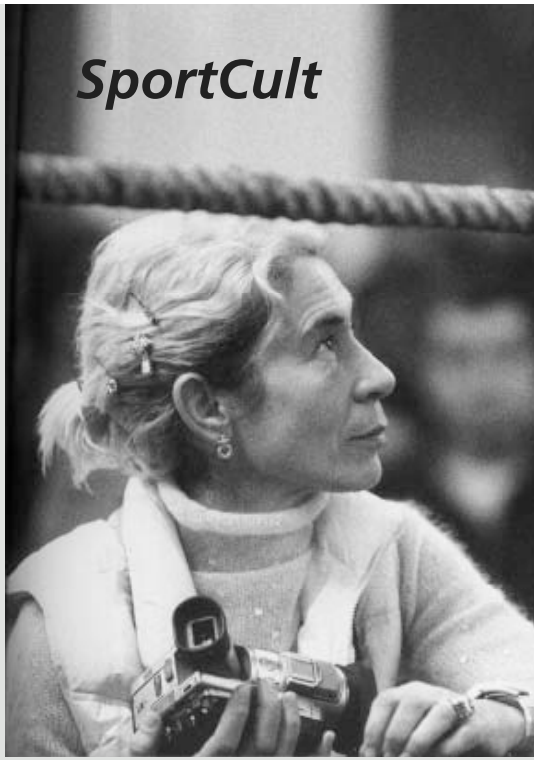
Carlos Amorales
Gustavo Artigas
Elisabetta Benassi
Ana Busto and Sandra Seymour
Mónica de la Torre and Bruce Pearson
Godfried Donkor
Satch Hoyt
Michaela Schweiger
Grazia Toderi

September 7 - October 6, 2001

apexar t curatorial program
291 church street
new york, ny 10013
212 431-5270 ph
212 431-4447 fx
info@apexart.org
www.apexart.org
©2001
Apex Art C.P. is a 501(c)(3), not-for-profit, tax-deductible organization. Apex does not engage in sales or sales related activities.

Special thanks to: Antonella Nicola Galleria; Art in General; British Council; Castello di Rivoli, Museo d'arte Contemporanea, Torino; Consulado General de España; Experimental Television Center; Fund for Creative Communities administered by the Lower Manhattan Cultural Council; Goethe Institut New York; Iturralde Gallery; Robert Kloos; Gio Marconi; Mexican Cultural Institute of New York; Galerie Micheline Swajcer; Migros Museum for Gegenwartskunst, Zurich; Toby Miller; Mondriaan Foundation; and Roebling Hall

Cover image:Ana Busto video taping at the opening of 'Night Fights" at the Metronom gallery. Barcelona, Spain, 26 November 1999.



apexart.org

SportCult

During the last two World Cups, with soccer frenzy at its quadrennial peak, I have ritually joined the crowd at the Coffee Shop in Union Square to catch some of the games on TV. The restaurant has a reputation for drawing large contingents of South American fans to watch the weeks-long event. Watching, though, doesn't really describe what this lively crowd is up to. The first thing one notices is that the place is intricately mapped: well-defined areas with their respective markers (flags, team jerseys and songs) are set up around cultural alliances, national affiliations and international rivalries. When a game's on, it's impossible not to be swept up by the infectious energy of hyper-excited bodies, by the chorus of groans every time a player misses a shot, and especially by the ecstatic whoop when a goal is scored and Andres Cantor, the near-mythical sports commentator for the Spanish-language Univision channel, lets loose his signature rolling thunder call of "Goooooooaaal."

In looking back at the soccer games, I wondered what was this heated-up fanfare and ritualized hollering all about? A quest for excitement? Sure. A search for a communal experience? No doubt. Clearly, the game's not just a game. Spectatorship, in fact, is no less exhausting and complex as actual participation. As Randy Martin and Toby Miller succinctly put it, "when participation is examined more closely and critically, one casualty will be the notion of passive spectatorship, a generalized image of social life that sidelines people's agency as the parade passes by them.[1]"

It was my own experience of soccer fanaticism that provided my entry point in looking at how sports function with such power in society. Often it is a nation's identity itself that is sports' principal narrative. Sports recount compelling stories of individual exploits and collective yearnings, and they also act as a meeting ground where far-ranging issues commingle, sometimes in contradiction. Side by side in the complex field of sports, one finds notions of leisure and entertainment, of bodily regimens and discipline, notions of athletes as symbols of local pride and idealism and as commodities and corporate entities.

The artists included in SportCult point to the pervasiveness of sports culture and its richness for metaphorical play. Moreover, the artists lucidly probe the different aspects of the "figural keys"—to use a term coined by the social theorist Norbert Elias—to sport: exertion, contest, rules and collective meaningfulness.[2] Because the experience of sports has been so intrinsically linked to the experience of TV viewing, it is only natural that a number of artists contributing to the exhibition are playfully and critically engaged with the conventions of the mediated aspect of the sports experience.

Video artists Grazia Toderi and Elisabetta Benassi both delve into the charged intersections between the sport arena and private and collective dreams. In her video piece *You'll Never Walk Alone*, Benassi's alter ego Bettagol plays soccer in a deserted stadium with a Pier Paolo Passolini look-alike. The dream-like match (juxtaposed with *Time Code*, a video depicting a motorbike ride of Begattol and "Passolini" through Rome) oscillates between eroticism and competitiveness, and establishes a dialogue with her own cultural identity.





Elisabetta Benassi *You'll Never Walk Alone*, 2000 and *Time Code*, 2000 Video stills

Flash Art International
Nov. - Dec. 2001 p. 57

GROUP SHOWS

SportCult

Apex Art, New York

Over the centuries sports have functioned as a physical release of ego and emotion, as pure entertainment, and as a political and nationalistic tool. Euridice Arratia's current exhibition "SportCult" explores the function of sports and athletes in the context of national identity and the idea of bodies as disciplined instruments or commodities for capitalism.

The artists included in the show illustrate the many contradictions and emotions involved in professional sports and sport spectatorship through video, installation, and sculpture. Satch Hoyt's sculpture *The Don KingDom*, a boxer made entirely of miniature boxing gloves with a sound track of whirring jump ropes, clanging bells, and famous black boxers speaking, confronts the viewer in an aggressive almost challenging stance. Along one side of the gallery, television monitors line the wall above Godfried Donkor's bar-like structure, wall-papered in the London *Financial Times* with collaged images of famous 18th to 20th century black boxers. The monitors illustrate everything from a one-on-one soccer match (Elisabetta Benassi) to mud wrestling (Gustavo Artigas) and wrestling (Carlos Amorales). The installation of the monitors above the Donkor "bar" are placed at a height that resembles a sports bar or a gym where people, in the pursuit of health or bodily perfection, spend countless hours running on treadmills, cycling on stationary bikes, and climbing nowhere while plugged into monitors showing cheesy talk shows, news, MTV, and, of course, sports.

Grazia Toderi's projection, *Il Decollo*, is a mesmerizing, aerial rotating image of an illuminated stadium; the lights that shine like bright stars and the sound of the crowd combine to create a dream-like, almost mystical image. While Toderi's work elevates the idea of sport to an almost ethereal level, Artigas' video and installation, *Geeta vs Sage*, chronicles two scantily clad women mud-wrestling in a topless bar — a commentary on both high art and the more voyeuristic side of sports culture.

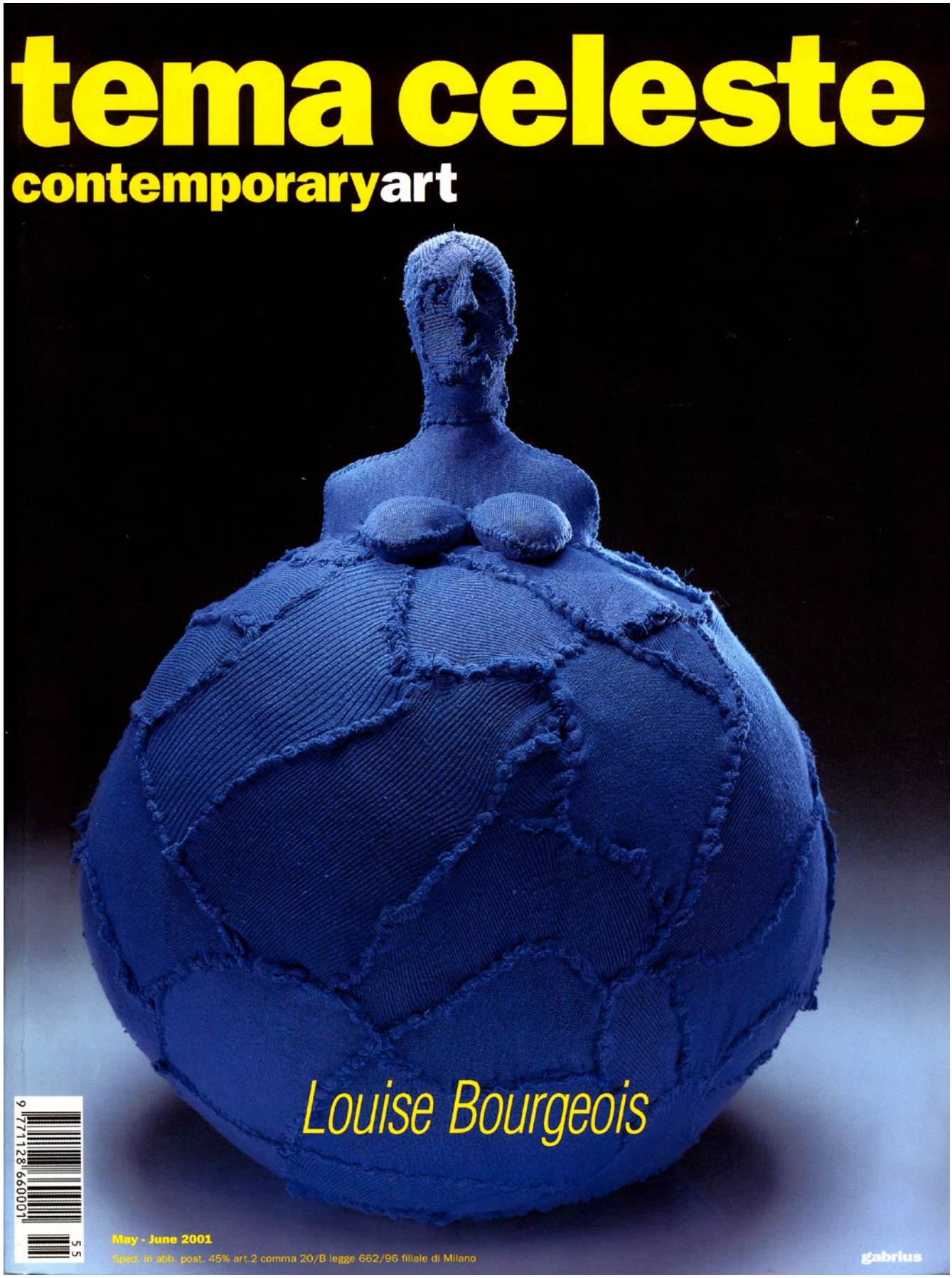
Carlos Amorales' alter ego "Amorales," perhaps a play on the word "amoral" is the star of *Amorales vs Amorales*. Various professional wrestlers are hired by the artist to play this alter ego in arenas that include an upscale hotel in San Diego and museums in Europe. The documentary-style footage includes interviews with the Mexican wrestlers juxtaposed with fights staged in predominately white upper-middle class settings to create an engaging commentary on the social conventions of wrestling and the art world, and on the commercial world of commodities in general.

The notion of the ideal athlete and the ideals associated with sport has been depicted throughout history: cave images of hunting, the famed "Discus Thrower," Degas' horse racing and ballet paintings. The artists' works in "SportCult," however, focus on the personal and collective psychological aspects of the issues surrounding the phenomenon of sport culture.

(Helen Allen)



SATCH HOYT, The Don KingDom, 2001. Everlast boxing gloves, 64 x 43 x 30 cm.



Helguera, Pablo (2001) **Mexico City: Unmasked Contexts** in TEMA CELESTE, no. 85, May-June 2001
p.p. 64-69



pablo helguera

mexico city: unmasked contexts

Performance is the key element in an art whose contradictory dynamics are deeply rooted in social context.



In this page: **Gustavo Artigas**, *Rules of the games*, 2000, photographs from performance at InSite 2000 Biennial. Courtesy of the artist and Alberto Caro-Limón.

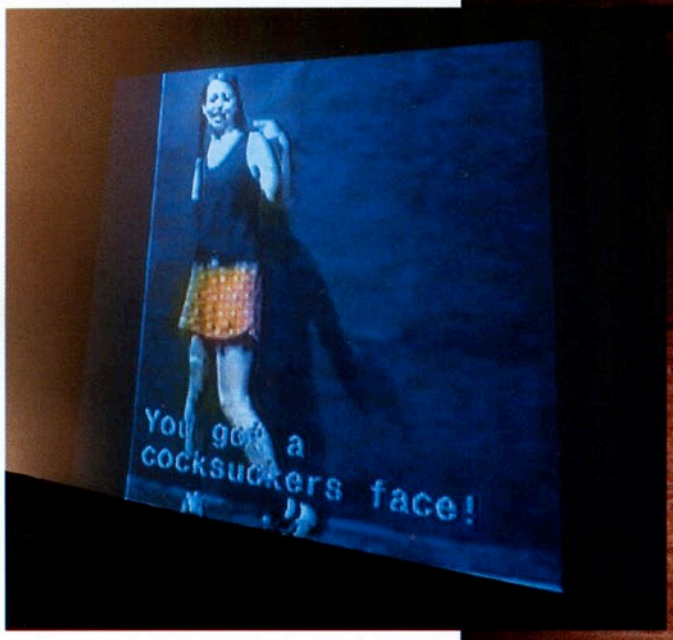
The art that has come out of Mexico City since the '90s is a clear result of the networked artworld of biennials, fairs, and increasing global flux.

Many Mexican artists of the current generation themselves have international credentials; they either live between Mexico and the United States or Europe, or travel and show abroad frequently. At the same time, several influential foreign artists and curators have moved to Mexico City and made it their base. In the context of the growing internationalism of today's Mexico City, its artists are articulating their dialogues within a larger discourse, while maintaining a connection with the place in which they have developed their ideas and which continues to inform their work. The artists whose work has come to prominence during this last decade (most of whom were born between the mid-60s and mid-70s) have operated, both independently and collectively, beyond the structure of a deteriorated institutional system. Artist-run spaces have proliferated in Mexico City; the objective of the majority of them is to showcase work by young artists without the constraints of official sponsorship. Many galleries have given Mexico City's contemporary art scene a new fluidity and energy, reinforced by the fact that some spaces have locations both in Mexico City and New York. Within this complex and multifaceted environment, the current

Opposite page: **Miguel Calderón**, *Employee of the Month #7*, 1998, C-print, 202,5 x 127 cm. Courtesy Andrea Rosen Gallery, New York. Photo by Orcutt & Van Der Putten.


CLARK

Mexican art scene reflects and responds to the many directions of today's international scene. Among these, the performance aspect of contemporary art is of particular interest. Several of the younger generation of Mexican artists





Above: **Yoshua Okon**, *Cockfight*, 1998, installation view. Courtesy Modern Culture at the Gershwin Hotel, New York. Photo by Patterson Beckwith.
Right: **Santiago Serra**, *Person Remunerated for a Period of 360 Consecutive Hours*, 2000, installation view at P.S.1, New York. Photo by Eileen Costa.

have incorporated performance as it relates to an examination of social issues. Their work sets out to dismantle a series of taboos and probes the traditional social structures of Mexico in particular—and Latin America in general—with what is perhaps unprecedented directness.
The performance aspect of contemporary Mexican art is rooted as much in the artists who make the work as in their subjects. Daniela Rossell creates photographs that unveil Mexico City's upper middle class and aristocracy. Tourists who visit Mexico City easily encounter the lower and middle classes but rarely have access to the luscious—and, more often than not, tacky—interiors of the rich that Rossell portrays. Rossell's work functions both as a testimony to a lifestyle and as a critical perspective on social paradoxes that are rarely discussed and analyzed in the context of Mexican culture. The people she photographs, who pose as if they were members of an imperial elite, become characters in Rossell's trenchant parody of her own upbringing. This process of the disarmament of rigid social structures is also evident in the work of the artists Miguel Calderón and Yoshua Okon. Calderón and Yoshua have



created several bodies of work over the years in which social and sexual taboos are exposed in the burlesque spirit of adolescent humor. The artists comment on Mexico's attitude of *machista*, while also ridiculing the self-aggrandizing seriousness of some contemporary art.

Calderón—probably the best-known artist of his generation in Mexico—produces installation, video, and photographic works that usually involve him as a main character mocking every cultural and social norm he encounters. In one series he photographed himself in what looks like a classroom, hitting a young woman who is dressed in a prepubescent schoolgirl's uniform—as if acting out a sadomasochist fantasy. In another series titled "Saludos desde mis pelotas peludas" (Greetings from my Hairy Balls) he takes pictures of his own testicles in front of a traditional tourist postcard. Calderon is the joker of Mexican society, the school bully of the artworld, who capitalizes on humor to confront the viewer with his overt defiance of all rules. In a similar spirit, Okon made a series of videos in 1998 where he asked two young middle-class Mexican women to act out a series of dirty phrases and sexual slang in front of the camera. The young women, who had had a couple of drinks to get in the mood, confront the camera with a provocative and aggressive attitude, betraying nonetheless their nervousness and self-consciousness, the self-consciousness that we all feel when we know we are being taped. In this piece Okon reveals both how we try to hide behind words and how the process of exposing oneself to the camera provokes the dilemma of establishing our sexual and social identities.

Border locations, such as Mexico City, continue to be highly evocative contexts.



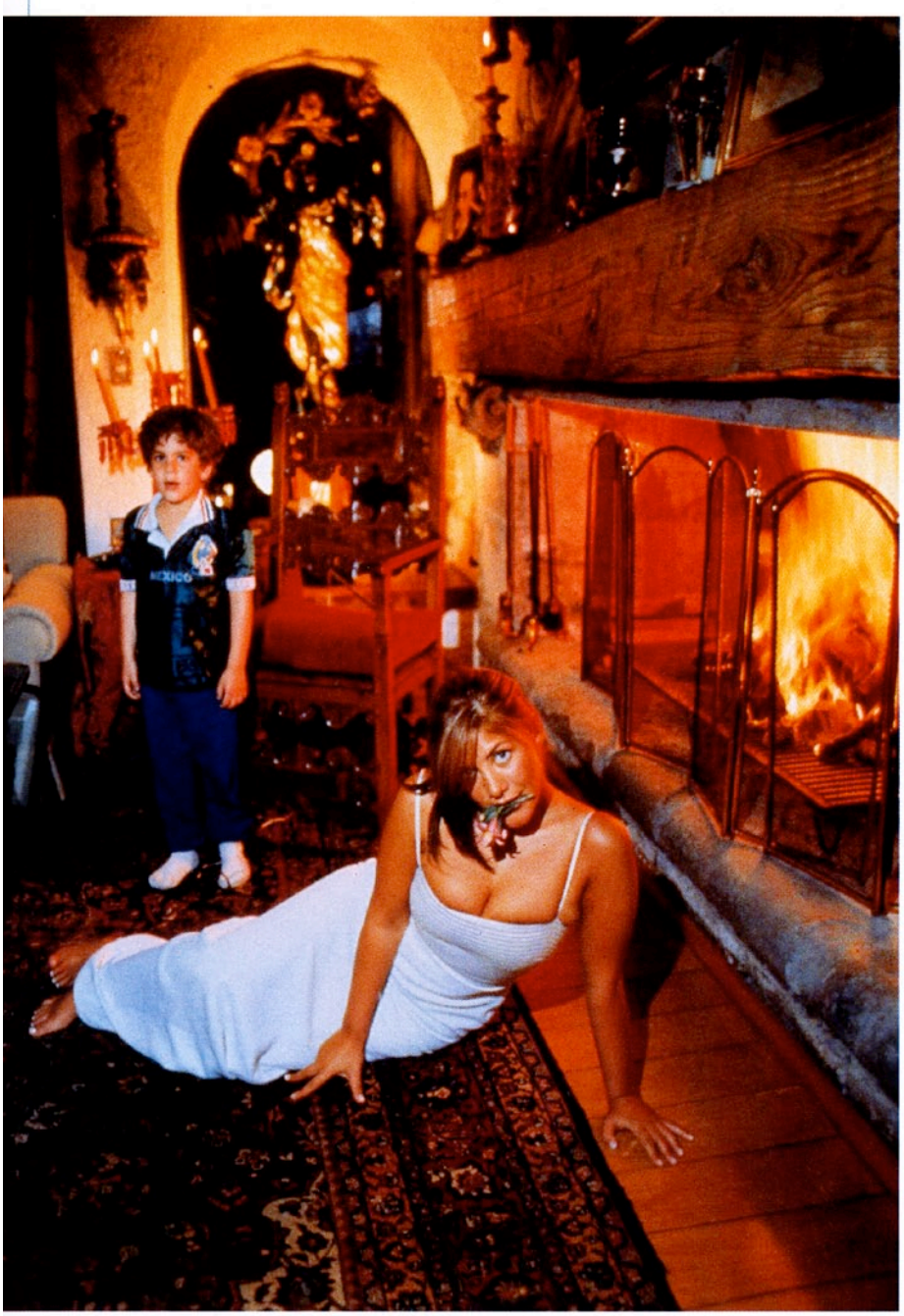
Above: **Carlos Amorales**, *The Invisible Man (My Way)*, 2001, wrestling performance at Wyndam Emerald Plaza Hotel, InSite 2000 Biennial, San Diego.
Right: **Daniela Rossell**, *Untitled (Ricas y famosas)*, 1999, C-print, 150 x 125 cm. Courtesy Greene Naftali Gallery, New York.

Santiago Sierra uses his own brand of performance to unveil the motivating drives of social behavior. Sierra stages events that originate with the engagement of one or more people who are willing to perform a designated activity in exchange for financial compensation. In Guatemala City in 1999, Sierra made a public announcement that he would pay eight people one hundred quetzales (nine dollars) to sit inside a cardboard box for four hours. In Mexico City he dyed a number of men's hair blond; the title of his piece at Ace Gallery in Los Angeles is self-explanatory: *Twenty-Four Concrete Blocks Moved Continuously during One Working Period by Ten Remunerated Workers*. Sierra's work can be seen as an homage to Minimalism and Conceptual art, yet its social implications, and the contexts in which he presents it, give the work an additional and often discomforting edge. In a recent project at P.S.1 in Long Island City, Sierra hired a person who was confined behind a wall of the gallery for a period of fifteen days, without any further tasks or instructions. The fact that the participants in Sierra's pieces are willing to perform vague, alienating, and incoherent activities for the sake of money becomes an eloquent comment on the manipulation of the individual in today's market-driven world.

Gustavo Artigas's work, which makes use of sound, text, and installation, is also site-specific and often interactive. The artist has described "links of game structures related to disaster situations" and "social tension" as important elements in his most recent series.

For the InSite 2000 Biennial, which took place in Tijuana and San Diego, Artigas orchestrated an event that consisted of two Mexican soccer teams playing each other and two American basketball teams playing each other, all on the same field. The piece cast light on the dynamics of the border clash between Mexico and the United States. Artigas makes us confront two cultural systems, represented by popular sports from both countries, and through this confrontation makes us reflect on the difficulty of negotiating cultural difference when sets of established rules—read "historical traditions"—encounter each other face to face. Artigas's piece *On the Air* was presented most recently at the Seventh Havana Biennial, where the artist set up an information booth near the city's

Plaza Vieja, from which he distributed toy airplanes and radios with headphones. The audience was asked to listen to a radio station on which the artist was transmitting original recordings found in black boxes from different plane crashes. In the piece Artigas mixes toys and tragedy and juxtaposes the playful activity of throwing a model plane with horrifying real-life accounts of collective disasters. Carlos Amorales lives between Mexico City and Amsterdam. Amorales also examines social and cultural structures, particularly in his series inspired by wrestling. In Mexico, the sport of wrestling is an entirely elaborated cultural phenomenon; the wrestlers, who wear masks and keep their real identities secret, become enigmatic stars, stage idols without faces. Amorales has created a fictional wrestling persona, named "Amorales," that he loans to various individuals who become "Amorales" in wrestling matches and other activities. Amorales organizes live events, which are documented in photographs and video, that reveal the workings of a social environment in which enigmatic characters—from wrestling heroes to the Zapatista guerilla leader Subcomandante Marcos—are invested with near-legendary powers. These dynamics become even more interesting in view of the position performance art holds in the contemporary artworld. In his phenomenological study of the archetypes evoked by the masked wrestler persona, Amorales addresses the larger issue of identity for his generation. His work asks: Where do we really belong as artists? To what audience do we address our work? All these artists are part of an "in-between" generation, both literally, in terms of geography, and figuratively, in terms of cultural realities. They are players in multiple arenas, and they have come to maturity as artists whose discourses have a simultaneity of readings and perspectives. The social environment they share, with all its contradictions and paradoxes, is the playing field for their experiments in the realm of performance.





ART/BASEL/MIAMI BEACH
Basel: Hatje Cantz, 2001
p.p. 222-223

MENOCAL Booth **B21**

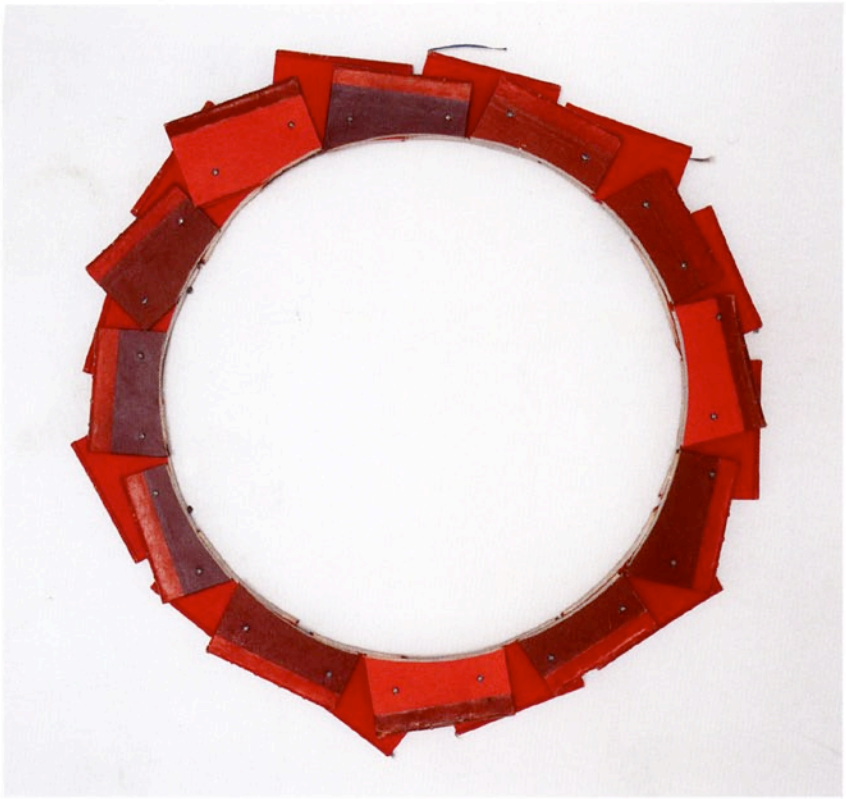
Mobile +52/5-412 90 11

Nina Menocal
MEX-México 06700 D.F. | Zacatecas 93
Phone +52/5-564 72 09, +52/5-564 74 43 | Fax +52/5-574 74 86
gnm@terra.com.mx | www.artnet.com/nmenocal.html
Director Nina Menocal

Artists at
Art Basel Miami Beach | **Carlos Aguirre**
Carlos Amorales
Gustavo Artigas
Agustín Bejarano
Arturo Cuenca
Eduardo Muñoz
Manuel Piña
Sandra Ramos
Raymundo Sesma

Gallery Information | In 1989, Nina Menocal brought most of the artists of the now famous *Generation of the 80s* Cuban movement to Mexico City and gave them their first individual shows and catalogues. In November 1991, Nina Menocal (NINART) showed *15 Artistas Cubanos*. For the first time since the Revolution, Cuban artists residing in the island displayed their works next to other Cuban artists who had long been in exile in the United States. Félix González Torres was one of the 15, together with José Bedia and Arturo Cuenca. Today, the conceptual premise established by *15 Artistas Cubanos* has become the curatorial rule for many important exhibitions of Cuban Contemporary Art in the principal museums of the world. In 1993, Nina Menocal opened a bigger space in the Roma district and focused on Mexican and Latin American contemporary art. In 1997, after being awarded the FONCA Grant, Nina Menocal was responsible for co-creating a sculptural environmental park, the first of its kind, in *Xochitla*, an ecological and educational foundation near Mexico City. The gallery participates in international events and art fairs (The Armory Show, FIAC, Art Forum) representing artists such as Carlos Aguirre, Carlos Amorales, Gustavo Artigas, Raymundo Sesma, Arturo Cuenca, Eduardo Muñoz, Sandra Ramos, and Manuel Piña. Another experimental facet is Ninart-dimo, which features *ready-curated-emerging art* in three important design stores in Mexico City.

A



A | **Carlos Aguirre**
Untitled, 2001
books and cardboard,
98 x 98 x 7 cm

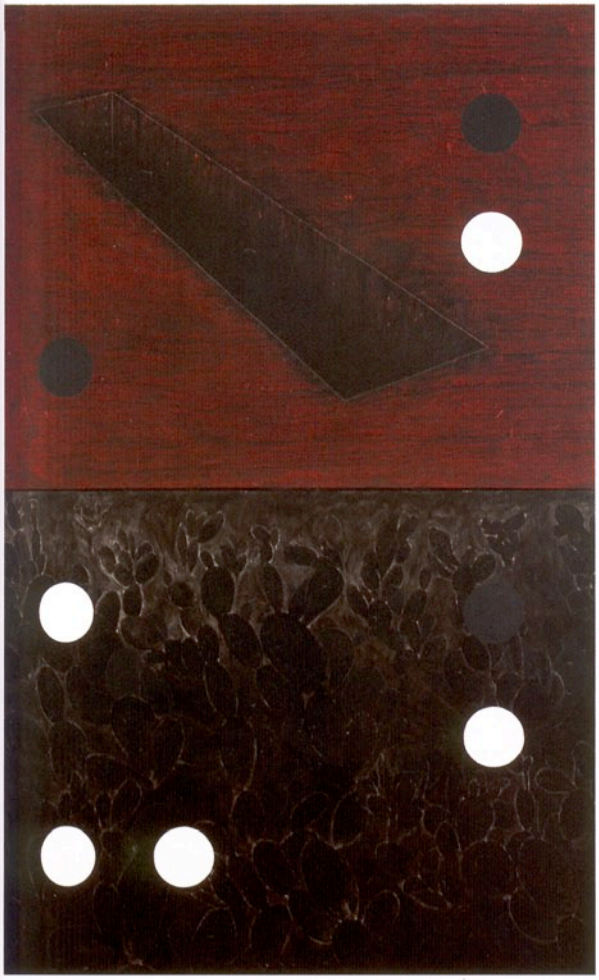
B | **Raymundo Sesma**
De Constructio IX, 2000
natural pigments and resin
on canvas, 300 x 200 cm
(diptych)

C | **Arturo Cuenca**
Trash – Homeless – Focus,
1999
2 layers of encapsulated jet
ink transparencies,
91.5 x 132 cm

D | **Carlos Amorales**
Kramer vs Kramer, 2000
color print, 107 x 150 cm
(triptych), detail

E | **Gustavo Artigas**
On the Air, 2000
color print, 99.5 x 69.5 cm
each (triptych), from the
video installation exhibited at
the Havana Biennial 2000

B



C



D











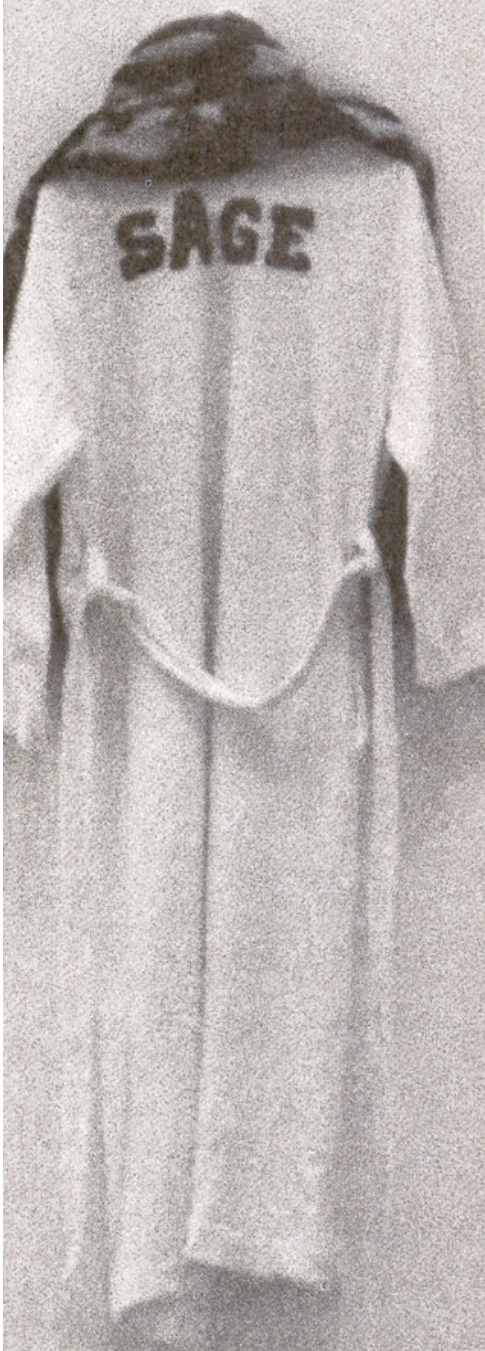
Arratia, Euridice (2002) **Gustavo Artigas** in BOMB, no. 78, Winter 2001/2002 p.p. 104-106

Gustavo Artigas



Gustavo Artigas, from the *VS Series: Geeta vs Sage*, 2001, Robes and scarves, Dimensions variable. Courtesy Iturralde Gallery.

THE AUDIENCE FOR GUSTAVO ARTIGAS'S PERFORMANCE



The Rules of the Game at inSITE2000, a Tijuana/San Diego binational arts project, could hardly have guessed what lay in store for them. Those in the bleachers at a Tijuana high school gymnasium experienced a truly unique sports event. When the opening whistle blew, two Tijuana high school soccer teams and two San Diego basketball teams took to the court to play their respective sports simultaneously. Nothing was missing: two sets of referees, two squads of vivacious cheerleaders, and, of course, two hoops and two goals.

As is frequently the case with international sports events, the teams functioned as stand-ins for their respective nations. And by staging this hybrid sports event, the artist also staged a loaded cultural and geopolitical argument. Given the ongoing volatile state of affairs on the Tijuana/San Diego border, Artigas was indeed proposing a complex recreation, a winning metaphor (considering the success of the event), for the possibility of two groups of people flowing through and negotiating the same space, while each playing their own game.

Gustavo Artigas (born in Mexico, 1970) is part of a recent wave of young artists probing the charged arena of sports and mass entertainment and their pervasive presence in contemporary society. Artigas belongs to a group of performance artists emerging in the 1990s who effectively removed their own bodies from their events and coolly assumed the role of master of ceremonies. His surrogates are a wide array of people, including amateur athletes, professional strippers, and even—as in *The Domino Effect*, a raucous domino game staged in a city square in Holguín, Cuba—visual artists and prostitutes.

In a recent work, *Geeta vs Sage*, Artigas's sport of choice was mud wrestling, staged in a topless bar in Johannesburg. The choice of topless dancers was far from gratuitous; while completing a residency in Johannesburg, Artigas witnessed a moralistic movement to shut down working-class establishments of adult entertainment, many of which employed alien dancers from other African countries working illegally in South Africa. (Appropriately, the performance was part of a larger project entitled *Locals Hate Us*.) After the wrestling match, Artigas removed chunks of mud from the ring and baked them in a kiln. He then painstakingly laid out the baked terracotta pieces in a perfect square on the floor, bringing to mind both an abstract ceramic sculpture and archeological relics. By complementing the installation with video documentation and props from the mud wrestling match, Artigas created a teasing mix of the conventions of high art with the voyeurism and titillation of mass spectacles.

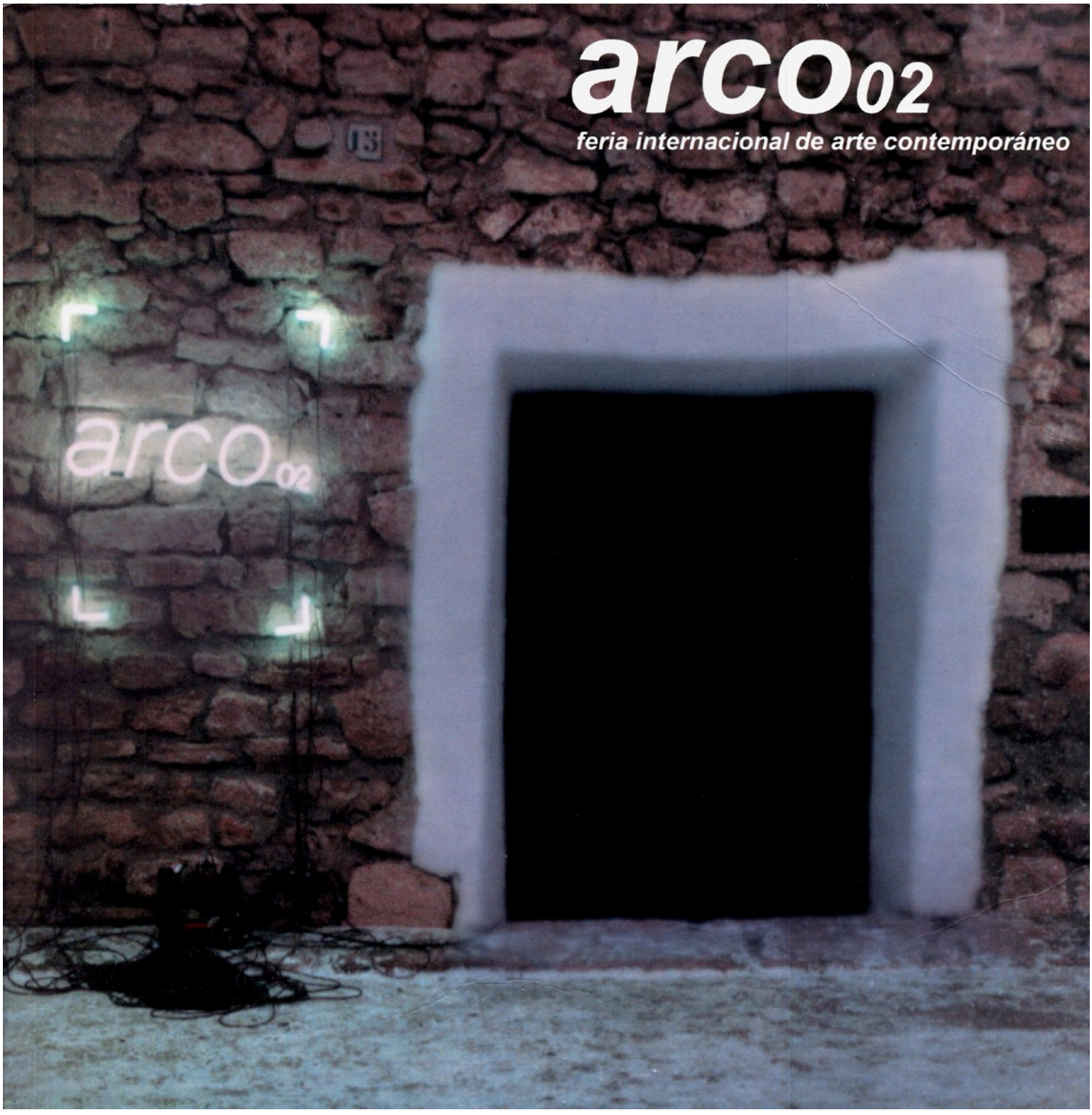
A significant part of the power of Artigas's projects lies in their emphasis on process rather than finished product. His projects are the result of a studied interaction with a specific location and its local residents, whether in Mexico City, Cuba or Johannesburg. We're firmly gripped by the delicate balance Artigas maintains—between heavily codified performances whose underlying explosive chaos is barely contained—and the sheer beauty of the vestiges of these live events.

EURIDICE ARRATIA

Gustavo Artigas



Gustavo Artigas, from the *VS Series: 4*, 2001, Color photograph, 42 1/4 x 34". Courtesy Iturralde Gallery.



ARCO 02: FERIA INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORANEO *vol. 2*
Madrid: IFEMA, 2002
pp. 518-519

Iturralde Gallery

116 S. La Brea Avenue
90036 Los Angeles, California. ESTADOS UNIDOS
Tel.: 1 323 937 4267 - Fax: 1 323 937 4269
e-mail: iturraldegallery@earthlink.net
web: artscenecal.com/iturralde.html

Directoras / Directors
Teresa & Ana Iturralde

Artista y obra presentada
Artist and art-work presented

Gustavo Artigas

Duplex

Material disponible de la pieza: tres fotografías documentales (que forman un tríptico de 50 x 60 cm), un vídeo DVD PAL de seis minutos de duración, 200 fotografías tamaño postal (fijadas con chinchetas en un álbum por los quince participantes el día de la inauguración) y el texto de una conferencia. Esta acción puede repetirse. / Material available of the piece: three documentary photos (to be shown as triptych 50 x 60 cm, 6 minutes long DVD PAL video, 200 postcard size photographs tacked by the 15 participants during the opening night, mounted in an album and lecture text. This action can be repeated.

Gustavo Artigas nació en 1970 en Ciudad de México. Obtuvo la licenciatura en Bellas Artes en la Universidad Nacional Autónoma de México, ciudad en la que vive y trabaja actualmente. / **Gustavo Artigas** was born in 1970 in Mexico City. He received his BFA from the Universidad Nacional Autónoma de Mexico, Mexico City. Lives and works in Mexico City.

Texto de la conferencia (2001)
La agencia de publicidad Bassat Ogilvy contrató a quince personas parecidas a Gustavo Artigas para que llevasen a cabo una serie de acciones durante la inauguración del espectáculo *El final del eclipse*, en la Fundación Telefónica en Madrid. El principal acontecimiento fue una conferencia sobre los problemas que plantea la clasificación del arte por nacionalidades. El conferenciante proponía interpretar dichos problemas desde el punto de vista de la Personalidad Múltiple. La conferencia comenzó con la lectura del texto por el participante más parecido a Gustavo Artigas, que de repente fue sustituido por otro participante al que también se presentó como Gustavo Artigas. La misma operación se repitió con cinco personas. Concluida la conferencia, el resto de los participantes compartieron la velada con los espectadores.

Lecture Event (2001)
Working with Bassat Ogilvy Advertising Agency in Madrid 15 people that look like Gustavo Artugas were contracted (by casting) to develop a series of actions during the opening of the show *El final del eclipse* at Fundación Telefónica in Madrid. The main event was a lecture about the problems of classification of Art by nationality. The proposal of the lecture was to read these problems from the standpoint of a Multiple Personality Syndrome. The lecture started with the most similar participant reading the text and presented as Gustavo Artigas, suddenly he was replaced by another participant who presented himself as Gustavo Artigas too. The same thing was repeated with five people. After the lecture, the rest of the participants spent the evening with the audience.

Exposiciones individuales (selección)
Solo exhibitions *(selection)*

2001 *Locals Hate us: Gustavo Artigas in South Africa*, Iturralde Gallery, Los Angeles, CA. – *Locals Hate Us*, BagFactory, Johannesburgo, Sudáfrica.
2000 *¿Por qué no me has llamado?*, Intervención, arte *in situ*, La torre de los vientos, Ciudad de México.
1998 *A Clock. The Shape of Time*, Basilea.
1997 *Ritual and rhythm.* Instalaciones. The Other Gallery, Banff Centre for the Arts, Alberta, Canadá. – *Desalojo / Muro de sonido. Pirate radio transmission / Sound installation.* Jesús María 42, Centro Histórico, Ciudad de México.
1995 *Erosión Inducida* Instalación. Antigua Academia de San Carlos, Ciudad de México.
1994 *Dos instalaciones Urbanas.* Zócalo de la Ciudad de México, Ciudad de México.

Exposiciones colectivas (selección)
Group exhibitions (selection)

2001 *SportCult*, Apex Art, Nueva York, NY. – *Blind Spot*, Blow Up Gods Gallery, Johannesburgo, Sudáfrica. *49th Biennale di Venezia: "Plateau of Humankind"*, Venecia, Italia. – *Tent*, Centrum Beelende Kunst, Rotterdam, Amsterdam.
2000 *7ª Bienal de Arte de La Habana*, La Habana, Cuba. *inSITE 2000*. Binational art project in public spaces, Tijuana-San Diego – *Action videos*, Artists space, Nueva York, NY. – *3SafMc*, Arizona State University West, Phoenix, AZ.
1999 *Ruido, Primer Festival de Arte Sonoro*. ExTeresa Arte Actual, Ciudad de México.
1998 *Non-Lieux. Poesie des Nich-ortes. Exposition of International Art in Public Spaces.* – Kaskadenkondensator Alternative Space, Basilea, Suiza. – *caMac Site specific projects*. caMac. Centre des Arts, Marnay sur-Seine, Francia – *Glubos Window Projects*. Brokenbrude Glubos, Basilea, Suiza.



Gustavo Artigas
Duplex, 2001
Documentación fotográfica de acción
Photo documentation of action

art forum
Berlin 2002



Carlos Aguirre

Gustavo Artigas

Stefan Bruggemann

Claudia Fernández

Francisco Larios

Nina Menocal, Mexico City
hall 22a booth 11

ART FORUM BERLIN 2002
Mexico City: Nina Menocal, 2002
p.p 4-5

Gustavo Artigas

Mexico City, 1970. Works and lives in Mexico City.

Thus far, 2002 has proven a remarkable year for video-installation and 'situation-events' artist Gustavo Artigas -fast, exiting and exhausting. In January, just as the year began, he presented "Duplex" in a solo show at ARCO, Madrid. In February, he showed "The Rules of the Game" at The Armory Show, New York and then "Emergency Exit" at Art Statements, in Art 33 Basel.

He went on to the PS1, New York, with the exhibition *Exchange Rates/Bodies of Values*, which will also be shown in Berlin at the same time as Art Forum, in the KW Kunst-Werke Berlin e. V. Artigas has just won the First Prize at the Young Art International Fair in Caracas, Venezuela, even though he believes prizes are games of chance which have little to do with his long-term work.

One more Berlin show will be showcasing the work of Artigas this September. That is *Wheeling! Krad Kult Tour*, at Galerie Jette Rudolph, with the "Emergency Exit" video. And *Body Power/Power Play*, another art sports exhibition in Gedok, Stuttgart, running from September to October, will also include Artigas..

At Art Forum Berlin, Artigas will show "The Domino Effect", a game situation video filmed in Holguín, Cuba, where people get together to drink and play dominoes in the Central Plaza. Four visual artists are matched against four prostitutes in a battle of the sexes of sorts. Not coincidentally, it also happens that these two groups, the visual artists and the prostitutes, enjoy an advantageous social position in Cuba -they are in contact with tourists, and therefore have access to dollars. There is an ambiguous structure sustaining both. Artigas lays out the rules of the game at the beginning: with every domino hand lost, the losing player has to drink a glass of rum until a player is so drunk or sick s/he is eliminated. In the video, the winner ended up being a woman who was still standing while everybody else had collapsed.

After the game the players started falling, they threw up, they looked like they were dropping dead - the domino effect-, the police arrived...

In this piece, "The Domino Effect", the artist shows clearly that the detonating elements in his works are the simple points of antagonism and ambiguity which he uses to make art. For Artigas to make art, he needs to start from an unpredictable situation, where the outcome is not known (and could in fact turn into a disaster), and where the human factor is uncertain in the process. He starts every work with a hypothesis that eventually turns into a situation and he finishes each one with the complete edition - in the traditional sense- of the event, or the art work.

Artigas is an intellectual who works with a series of events linking game structures with disaster situations. In "The Rules of the Game", another noted video about the appalling conditions along the San Diego - Tijuana border that he showed in the 49th Venice Biennial (2001), two sets of players, Mexicans and Americans, play two different games, football and basketball, in the same field at the same time. The games turned out to be beautiful and exciting, to the surprise of many, who weren't sure what to expect in a context of drugs, poverty, and resentment as well as different rules, languages, economy and culture.







Nina Menocal, Zacatecas 93, Roma, México D. F. 06700 t. +52 (55)55647209 / fax +52 (55)55747486 / gnm@terra.com.mx

Catalogue

ART/33/BASEL
Basel: Hatje Cantz, 2002
p.p. 554-555

MENOCAL Hall/Stand **2.1/F7**

Nina Menocal
MEX-México 06700 DF | Zacatecas 93, Col. Roma
Phone +52/5-564 72 09 | Fax +52/5-574 74 86
gnm@terra.com.mx | www.artnet.com/nmenocal.html
Director Nina Menocal

One person show | Artist Information

Gustavo Artigas

* 1970, Mexico DF, Mexico
Lives and works in Mexico DF, Mexico

Selected Solo Exhibitions:
2002 *Emergency Exit,* Museo de Arte Carrillo Gil, Mexico City, Mexico
2001 *Locals Hate Us,* Fordsburg Artists Studios, Johannesburg, South Africa
2000 *Room 6001,* Laboratorio Mexico-Cuba, Havana, Cuba
1997 *Ritual and Rhythm,* Banff Centre for the Arts, Alberta, Canada

Selected Group Exhibitions:
2002 *Catastrophico,* La Panadería, Mexico City, Mexico
Borders, ARCO, Madrid, Spain
2001 *49th Biennale di Venezia,* Arsenale, Venice, Italy
Blind Spot II, Vrededorp, Johannesburg, South Africa
Sport Cult, Apexart, New York, NY, USA
El final del eclipse, Fundación Telefónica, Madrid, Spain
City of Fictions, Mercer Union Gallery, Toronto, Canada
2000 *7th Havana Biennial,* Havana, Cuba
inSITE 2000, San Diego, CA, USA and Tijuana, Mexico
Action Videos, Artists Space, New York, NY, USA
La amistad, Holguín, Cuba
3SafMc, Arizona State University West, Phoenix, AZ, USA

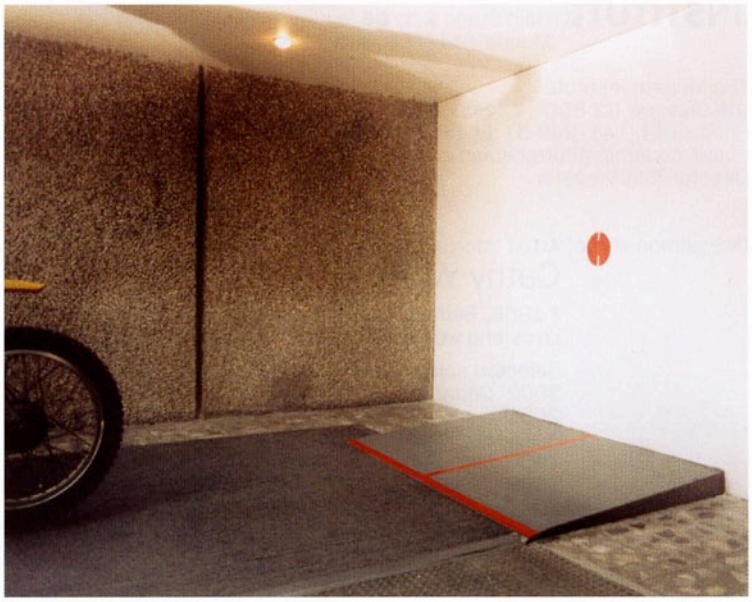
Gallery Information | In 1989, Nina Menocal brought most of the Cuban artists of this now famous movement to Mexico City.
In November 1991, Nina Menocal showed *15 Artistas Cubanos*. For the first time, since the beginning of the Revolution, Cuban artists residing in the Island displayed their works next to other Cuban artists who had long been in exile in the United States; Félix González Torres was one of the 15.
In 1993, Nina Menocal opened a bigger space in the Roma district and since then focuses on Mexican and Latin American contemporary art.

Gustavo Artigas has usually chosen to develop his work in settings outside the context of a museum. For the Museo de Arte Carrillo Gil, the artist has conceived a project that captures his unwillingness to enter and occupy a museum space in a traditional manner. At first, the concept defies the imagination: to use the building's access ramp as a structure that enables a motorcycle to drive into the museum at high speed, remain inside for a few fractions of a second, and then fly out of the building through a wall. Motivated by the technical complexity of this act, Artigas succeeds in conciliating two apparently antagonistic situations. On the one hand, he fulfils his commitment to show his work in the museum even if its display is hopelessly transient; and on the other, he remains loyal to his usual work system. This act can also be understood as an artistic escape and a negation of the rigid structure of cultural institutions. But this is not a simulation. That the work of art takes place in the museum is undeniable in spite of the absurdity that this might be the shortest participation by an artist in the history of the building. The museum is at once the setting and the victim of an event of mutual destruction in which the work of art and its venue can coexist only ephemerally. *Gonzalo Ortega, Curator.*

Gustavo Artigas hat in der Vergangenheit seine Werke stets an Orten ausserhalb des musealen Kontexts vorgestellt. Für das Museo de Arte Carrillo Gil hat der Künstler jedoch ein Projekt entwickelt, das seine Weigerung, sich auf traditionelle Art und Weise auf einen musealen Raum einzulassen und ihn zu besetzen, widerspiegelt. Das Konzept entzieht sich zunächst jeglicher Vorstellung: die Auffahrtsrampe zum Gebäude dient einem Motorrad dazu, um mit hoher Geschwindigkeit in das Museum hineinzurasen, einige Sekundenbruchteile darin zu verschwinden und daraufhin durch eine Wand wieder aus dem Gebäude herauszufliegen. Durch die technische Komplexität dieses Akts gelingt es Artigas, zwei scheinbar gegensätzliche Situationen unter einen Hut zu bringen. Einerseits erfüllt er sein Versprechen, sein Werk in einem Museum zu zeigen, selbst wenn sich diese Darbietung als äusserst flüchtig herausstellt, andererseits bleibt er seinem üblichen Arbeitsprinzip treu. Das Stück kann auch als künstlerische Flucht und Verneinung der rigiden Struktur kultureller Institutionen gedeutet werden. Es handelt sich jedoch nicht um eine Simulation. Es ist unbestritten, dass das Kunstwerk im Museum stattfindet, trotz der absurden Tatsache, dass dies wohl die kürzeste Beteiligung eines Künstlers in der Geschichte des Gebäudes sein dürfte. Das Museum ist zugleich Schauplatz und Opfer eines Akts gegenseitiger Zerstörung, in dem das Kunstwerk und sein Präsentationsort nur flüchtig nebeneinander bestehen können. *Gonzalo Ortega, Kurator*

A-C | **Gustavo Artigas**
Emergency Exit, 2002
Color print (triptych), 50 x 60 cm each
Event: Architectonic intervention at Museo de Arte Carrillo Gil, Mexico City

A

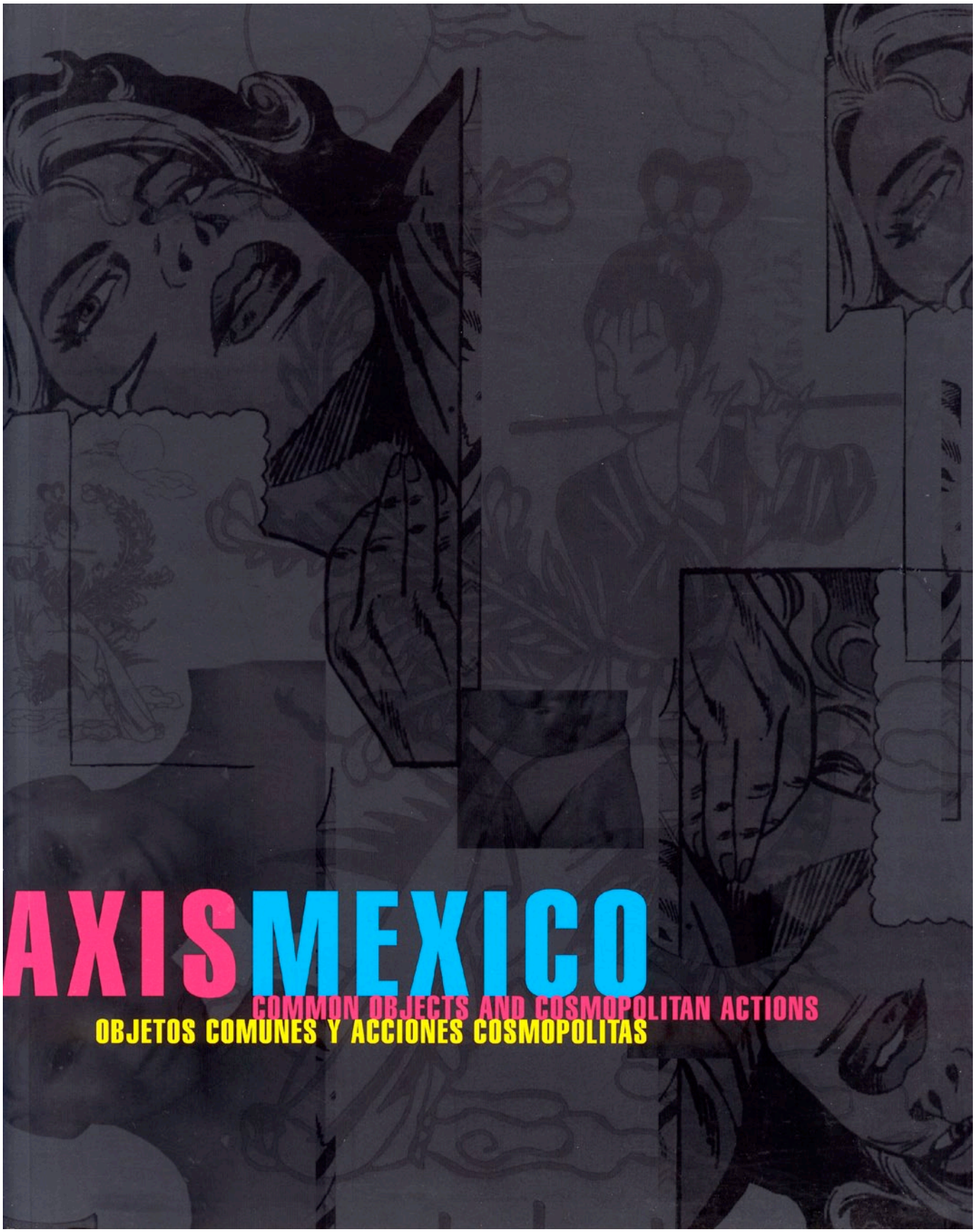


B



C





AXIS MEXICO: COMMON OBJECTS AND COSMOPOLITAN ACTIONS
San Diego: San Diego Museum of Art, 2002
Text by Betti-Sue Hertz p.p. 16-30, 70-73

THE CIRCUMSTANCE IS MEXICO:
ART PRACTICE FOR THE TRANSITORY COSMOPOLE

LA CIRCUNSTANCIA ES MÉXICO:
PRÁCTICA ARTÍSTICA PARA COSMÓPOLIS TRANSITORIA

BETTI-SUE HERTZ

AXIS MEXICO: COMMON OBJECTS AND COSMOPOLITAN ACTIONS

Axis Mexico: Common Objects and Cosmopolitan Actions is an exhibition featuring nineteen artists whose works engage the context of Mexico—as place, idea, and multi-faceted culture—while filtering and adapting conceptual art strategies that first emerged on the international art scene in the mid-twentieth century. As nationalism is consumed by globalism, an exhibition of Mexican art becomes an international project for artists who identify with Mexico whether through birth, nationality, or residence, living inside and outside of Mexico. Contemporary artists lured by the art system to operate within a global sphere require no particular aesthetic direction but one that translates into a "recognizable" practice across localized differences so as to carve out a spot on the map of inclusion. Often artists operating within this condition exhibit a paradoxical defense reflex and fear (whether grounded or not) of homogenization, postures that may inhibit the abandonment of national identity as pressures to internationalize increase.

A range of subjects deriving from different geographic locales signals the breadth of art practices at play in regard to Mexico. Several artists single out specific elements of the sprawling Mexico City metropolis. For example, *Cuentos patrioticos* (*Patriotic Tales*) (1997) (p. 62), one of several works by Francis Alÿs sited at Mexico City's Zócalo (main square), is both a parable and a response to a desperate act of government bureaucracy. Another, Santiago Sierra's duration performance and installation *Dos Maraqueros* (*Two Maraca Players*) (2001) (p. 120), exhibits a street sensitivity to political economy and labor issues. Claudia Fernández's photographs of details of the decal-style designs on the side panels of tourist buses subtly stand for the double voyeurism of tourism. Several artists tackle subjects from the vast social landscape of the country at large. Mariana Botey's experimental and ethnographic documentary depicts the deer ceremony of the Purépecha Indians in the village of Paracho, in the hills of Michoacán. For his digital photograph Gonzalo Lebrija deconstructs a stylistically hybrid building in Tapachula, Chiapas, and then reconstructs it so that four of the floors each become a modular element for a residential tower. Calimocho Styles (Eduardo Abaroa and Rubén Ortiz Torres) take liberty with the problem of the original or authentic source with their biotech-induced mutants—half-eaten corn in a variety of colors surround a conglomerate character—part God of Fortune, bulldog

AXIS MEXICO: OBJETOS COMUNES Y ACCIONES COSMOPOLITAS

Axis México: Objetos comunes y acciones cosmopolitas es una exhibición que presenta a diecinueve artistas cuya obra enfrenta el contexto de México –como lugar, idea y cultura polifacética—al mismo tiempo que filtra y adapta estrategias del arte conceptual que surgieron en la escena artística internacional a mediados del siglo XX. Al igual que el nacionalismo es consumido por el globalismo, una exhibición de arte mexicano se convierte en un proyecto internacional porque incluye a artistas que se identifican con México ya sea por nacimiento, nacionalidad o residencia, aunque vivan dentro o fuera del país. Los artistas de hoy, invitados por el mundo artístico a operar dentro de la esfera global, no necesitan una dirección estética específica, sino que buscan un rumbo que puedan plasmar mediante una práctica que atraviese las diferencias para demarcar un espacio propio en el mapa de la inclusión. A menudo, los artistas que operan en estas condiciones desarrollan un reflejo de defensa y un miedo—justificado o no—a la homogeneización, posiciones que pueden inhibir el abandono de la identidad nacional a medida que aumentan las presiones de internacionalización.

Una amplia gama de temas surgidos de diversos espacios geográficos señala la variedad de prácticas artísticas que entran en juego en México. Varios artistas escogen elementos específicos de la metrópolis mexicana en expansión. Por ejemplo, *Cuentos patrióticos* (1997) (p. 62), una de varias obras de Francis Alÿs, ubicadas en el Zócalo, la plaza mayor del Distrito Federal, es a la vez una parábola y la respuesta a una acción desesperada de la burocracia gubernamental. Otra, la instalación y *performance* de Santiago Sierra *Dos maraqueros* (2001) (p. 120), presenta una sensibilidad corriente hacia temas de economía política y laborales. Las fotografías de Claudia Fernández, que muestran parte del diseño de las calcomanías que adornan los costados de autobuses turísticos hacen sutil referencia al doble *voyeurismo* que implica el turismo. Varios artistas abordan temas del amplio espectro social del país en general. El documental etnográfico experimental de Mariana Botey muestra la ceremonia de los ciervos de los indígenas purépechas en el pueblo de Paracho, en los montes de Michoacán. Para su fotografía digital, Gonzalo Lebrija deconstruye un edificio de estilo híbrido ubicado en Tapachula, Chiapas, y lo reconstruye de manera que cada uno de sus cuatro pisos se convierten en un elemento modular de una torre residencial. Calimocho Styles (Eduardo Abaroa y Rubén Ortiz

dressed as a football player, Woody Woodpecker, and *chupacabras*. Their use of vernacular icons ironically reveals the confusion that the globalization of popular culture yields within the context of border culture. In each of these cases, artists negotiate the developing status of Mexico through the subtle play of geographically identified images. However, Mexico as a catalytic subject is not central to all the works in the exhibition. Mónica Castillo experiments with the outcome of dance movement and painting in her performance video, while Iñaki Bonillas's and Santiago Merino's site-specific minimalist installation on lighting and reflection and Gustavo Artigas's provocative video action intervene into the norms of the museum.

HISTORICAL CHALLENGES

To consider these contemporary works within an art-historical context, I have devised a game of theoretical contacts and connections between recent Mexican art and the international Western avant-garde of the late 1950s through the early 1970s. For the latter, progressive developments took place as a reaction to the dominance of Abstract Expressionist painting in the United States and the Art Informel in Europe after World War II, and represents a radical ideological shift for the role of art. After a decade of dominance in the field of aesthetic and artistic inquiry the power of Expressionism began to wane under the weight of new experimental strategies. The unseating of this hegemony took place from within its own ranks and the breakthrough eventually dismantled that which had spawned it. These shifts took many forms including Pop art, happenings and performance art, Minimalism and Post-Minimalism, Conceptual art and experimental film, all of which undermined different aspects of art critic Clement Greenberg's edicts. Artists would no longer limit their inquiry to "the search of the absolute" in a remove from the audience.[1] Allan Kaprow, Robert Watts, and George Brecht opened the floodgates in 1957 when they wrote of the "loosening of forms which in the past were relatively closed, strict, and objective, to ones which are more personal, free, random, and open, often suggesting in their seemingly casual formats an endless changefulness and boundlessness."[2] Hélio Oiticica articulated the artist's contradictory position in society when he stated:

Torres), se toma libertades en el debate sobre la originalidad o la autenticidad de las patentes con sus mutantes producidos mediante la biotecnología— mazorcas de maíz de una variedad de colores y a medio comer rodean a un personaje conglomerado—que son parte Dios de la Fortuna, parte *bull dog* vestido de futbolista, Pájaro Loco y chupacabras. Su uso de íconos regionales revela irónicamente la confusión que acompaña a la globalización de la cultura popular dentro del contexto de la cultura de la frontera. En cada uno de estos casos los artistas negocian el desarrollo mexicano mediante un sutil juego de imágenes identificadas geográficamente. Sin embargo, México a pesar de ser el tema catalítico, no es la cuestión central de todas las obras exhibidas. Mónica Castillo experimenta con los resultados del movimiento de la danza y la pintura en su video performativo, mientras que las instalaciones minimalistas de Iñaki Bonillas y Santiago Merino en torno a la iluminación y la reflexión, y la acción en video de Gustavo Artigas juegan con las normas del museo.

RETOS HISTÓRICOS

Para considerar estas obras de arte en su contexto de la historia del arte, he creado un juego de contactos teóricos y relaciones entre el arte mexicano reciente y la vanguardia occidental internacional desde principios de la década de 1950 a principios de la de los 70. Para estas últimas, el desarrollo progresivo se dio como reacción a la pintura expresionista abstracta de los Estados Unidos y el *art informel* europeo de la posguerra y representa un giro ideológico en el papel del arte. Después de una década de dominio en el campo de la investigación estética y artística, el poder del expresionismo empezó a ceder al peso de nuevas estrategias experimentales. El expresionismo abstracto fue destronado desde sus propias filas y la búsqueda de nuevas fórmulas eventualmente dio al traste con lo que esa misma curiosidad había creado. Estos giros tomaron múltiples formas, incluyendo el arte pop, *performance* y *happenings*, el minimalismo y posminimalismo, el arte conceptual y el cine experimental; cada cual desarmando diversos aspectos de los edictos del crítico de arte Clement Greenberg. Los artistas ya no tenían que limitar sus investigaciones a "la búsqueda de lo absoluto" alejándose del público.[1] En 1957 Allan Kaprow, Robert Watts y George Brecht abrieron las compuertas que barrerían estas

> Marginalization, which already exists naturally for the artist, became fundamental for me; I understand it now as the total "absence of social place;" at the same time as the discovery of my "individual place" as a man in the world, as a "social" being in the fullest sense of the term and not as a member of a class or predetermined "elite," not even of a marginal artistic elite.[3]

A parallel process emerged in Mexico at the beginning of the 1990s with a reaction to the dominance of the *neomexicanismo* style in painting of the 1980s, an incorporation of practices from the alternative movements of the late 1960s and 70s, and a reevaluation of post-War movements including the abstract painters of the late 1950s and 60s associated with *La Ruptura* (*The Rupture*). In the late 1960s and early 1970s, the "Generation of Groups" including the Proceso Pentagono, No-Grupo, Tepito Arte Acá, SUMA, and Mira, emerged in opposition to what they considered an oppressive and rigid state-run culture. They were engaged in street theater, mail art, and performance, as well as direct politically-oriented actions such as poster design and agit-prop theater.[4] The artist and writer Mónica Mayer remembered that "everyone was a leftist and we still felt the scars of the 1968 student massacre in Tlatelolco in Mexico City."[5] Women's groups such as Movimiento Feminista Mexicano, La Revuetla, and Colectivo de Mujeres were formed by the mid-1970s. Other forces—both man-made and natural—also played a powerful role. The year 1982 saw the beginning of an economic crisis in Mexico triggered by a drop in world oil prices and rise in interest rates. The crisis greatly affected public cultural institutions, whose effectiveness was weakened by decreased financial support. The 1985 earthquake compounded the problems. As a result, private museums began to emerge, eventually ending the monopoly of state-run culture with regard to artistic definitions and discourse. That is, the dominance of directors, curators, and administrators of public museums and cultural institutions once appointed by the state were slowly replaced with private institutions and individuals—bringing with them new ideas and directions. As the government monopoly on culture dissolved, so did the "Generation of Groups" that had formed in its opposition.

nociones cuando escribieron sobre la "distensión de formas que en el pasado eran relativamente cerradas, estrictas y objetivas hacia unas que sean más personales, libres, arbitrarias y abiertas, sugiriendo a menudo en la apariencia casual de sus formatos, una transformación y una deslimitación sin fronteras."[2] Hélio Oiticica articuló la posición contradictoria del artista en la sociedad al manifestar:

> La marginación, que es algo natural para el artista, se hizo fundamental para mí; hoy la entiendo como la "ausencia total de ubicación social"; al mismo tiempo descubrí mi "lugar individual" como hombre en el mundo, como ser "social" en el sentido más pleno de la palabra y no como miembro de una clase o una "elite" predeterminada, ni siquiera de una elite artística marginal.[3]

Un proceso similar surgió en México a principios de la década de 1990, con la reacción a la hegemonía del estilo "neomexicanista" en la pintura de los 80, una incorporación de prácticas de movimientos alternativos de finales de los 60 y los 70 y una reevaluación de los movimientos de posguerra, incluyendo a los pintores abstractos asociados con la ruptura a finales de los 50 y los 60. A finales de la década de 1960 y principios de los 70, la "Generación de grupos", que incluía a Proceso Pentágono, No-Grupo, Tepito Arte Acá, SUMA y Mira, surgieron en oposición a lo que consideraban una cultura opresiva y controlada por el estado. Se comprometieron con el teatro callejero, el arte por correspondencia y la *performance*, además de involucrarse en acciones directas de carácter político como el diseño de carteles y el teatro de agitación popular.[4] La artista y escritora Mónica Mayer recordaba que "todo el mundo era de izquierda y todavía sentíamos los efectos de la masacre estudiantil de 1968 en la plaza de Tlatelolco del D.F."[5] A mediados de los 70 se habían formado grupos de mujeres como el Movimiento Feminista Mexicano, La Revuelta y el Colectivo de Mujeres. Otras fuerzas, tanto naturales como artificiales, también tuvieron un papel fundamental. En 1982 se dio en México una crisis económica generada por el descenso mundial del precio del petróleo y la subida de los tipos de interés. La crisis afectó enormemente a las instituciones públicas relacionadas con las artes, cuya efectividad quedó debilitada por una pérdida de apoyo económico. El terremoto de 1985 multiplicó

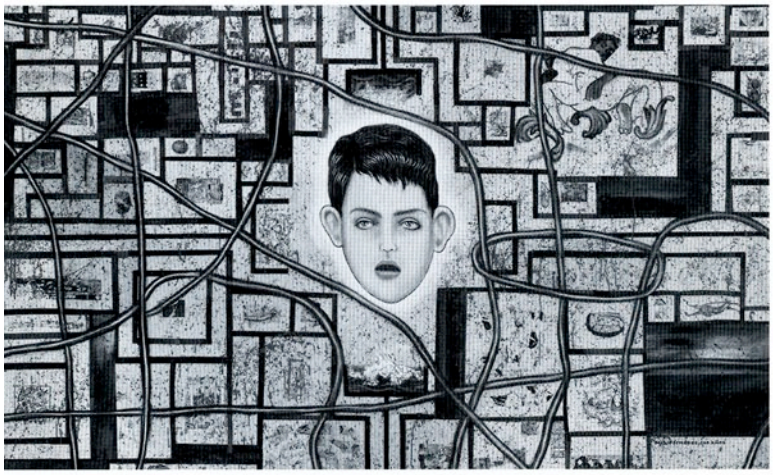


Fig. 1 Julio Galán, *My First 300 Years on Earth/Mis primeros 300 años en la tierra*, 1988

The first indication that a profound transformation had taken place was illustrated by the way artists such as Julio Galán and Nahum B. Zenil, along with a number of art critics and curators, began to administer the diffusion and socialization of their work without using public institutions. During this period there was a desire to ground art in tradition—real or imagined—and at the same time attract a new audience not comprised of the small group of usual collectors. Alberto Ruy-Sánchez describes it this way:

> It is essential to understand that the "popular" in this hour of Mexican art is by no means equivalent to the populism that that has characterized it in the past. We are not looking at reincarnations of the old Mexican stereotypes, but at the wellspring of a new sensibility in national art, in which the popular is simply a language of fantasy. Likewise, this fundamentalism is apolitical. Any political connotations must be erased from the phrase "Fantastic Fundamentalism" because we are dealing with an essentially aesthetic phenomenon.[6]

Whereas *neomexicanismo* succumbs to the temptations of the earlier modernists by adding irony, ridicule, and puns to the idiom of Mexican painting, it also strives to overcome the burden of being Mexican. It was

los problemas. Como resultado, empezaron a surgir museos privados que acabaron eventualmente con el monopolio que la cultura dirigida por el estado había creado en los discursos y definiciones artísticas. La cúpula de directores, curadores y administradores de museos públicos e instituciones culturales que en una época eran nombrados por el estado fue sustituida paulatinamente por instituciones privadas e individuos que trajeron consigo nuevas ideas y propusieron nuevos rumbos. A medida que se disolvió el monopolio gubernamental sobre la cultura, también se deshizo la "Generación de grupos" que se había formado en oposición a él.

El primer indicio de que se había producido una honda transformación fue la manera en la que artistas como Julio Galán y Nahum B. Zenil, junto a una serie de críticos y curadores empezaron a administrar la difusión y socialización de su obra prescindiendo de las instituciones públicas. Durante esta época se aspiraba a basar el arte en la tradición—real o imaginada— y al mismo tiempo atraer un nuevo público que no estuviera formado por el mismo reducido grupo habitual de coleccionistas. Alberto Ruy-Sánchez lo describe así:

> Es muy importante hacer notar que lo popular en esta hora del arte mexicano no es de ninguna manera populismo, sino ficción, a diferencia de lo que fue en otros momentos del arte nacional. Porque no estamos todavía, y en muchos casos, ante una nueva versión de los viejos estereotipos de la mexicanidad, sino ante el surgimiento de una nueva sensibilidad en las artes del país. Lo popular en este arte es simplemente un lenguaje de la fantasía, de la misma manera que este fundamentalismo no es de ninguna manera político. En la expresíon "fundamentalismo fantástico" hay que eliminar su connotación política, porque se trata esencialmente de un fenómeno estético.[6]

Mientras que el "neomexicanismo" sucumbió a las tentaciones de los primeros modernistas al añadir ironía, ridículo y humor al idioma de la pintura mexicana, también trató de superar el peso de ser mexicano. Se caracterizó por "el interés en temas mitológicos, formas arquetípicas y neo-primitivismo" y dependió en gran medida en imágenes difundidas por los medios de comunicación masivos populares y por fuentes históricas de fácil acceso.[7]

characterized by "the interest in mythological themes, archetypal forms and neo-primitivism"[7] and depended heavily on mediated images from popular mass media and easily accessible historical sources.[7]

The shape of the exhibition reveals how the unfolding of continuities and ruptures with past artistic practices in Mexico defines contemporary Mexican art. The signifiers that functioned well in the past have been drained of their teleological scope. Yet, shaking the past in its entirety has not proven to be a possibility, but claiming that past with new forms and weakening the hierarchies of art's familiar codes has had continuing success. Cuauhtémoc Medina has written:

> Much—I would venture to say too much—has been said about the break that has occurred in Mexico with regard to the predominant role of painting. But underlining the superficial event of the renewed interest in installations, photography, objects and performance, what has been overlooked is a much more significant phenomenon: the abandoned position of the artist as someone who expresses *something to somebody*, in favor of the contrary notion of the artist as someone who signals his astonishment at the circulation of meanings. This estrangement, this banishment from one's own home, is the point of departure for these artists.[8]

Yet the question still persists: Does the nation-state matter?

THE EVERYDAY AND THE SPECTACULAR

The realm of the everyday with recognition of the spectacular possibilities of the insignificant permeates the works in the exhibition. Contemporary art often combines popular references with avant-garde strategies foregrounding common or banal things in a crisscross of contingencies between meaningful and useless images. Familiar symbols of Mexican nationalism have been about tensions: between the secular and the religious in the colonial art model of mystical baroque Catholicism, or the heroic and humanist character of a nation portrayed as industrial worker or indigenous peasant, or the abstract modernism and the monumental architectural forms and figurative painting styles of the post-War years—all these manifestations effectively signal a

La forma de la exposición revela la manera en la que el desarrollo de continuidades y rupturas con las prácticas artísticas del pasado define el arte mexicano contemporáneo. Los significantes que funcionaron tan bien en el pasado han quedado vaciados de su amplitud teleológica y sin embargo, ha quedado demostrada la imposibilidad de desembarazarse completamente del pasado. Hoy el éxito se basa en reclamar ese pasado con nuevas formas y de debilitar las jerarquías de los códigos más conocidos del arte. Comentó Cuauhtémoc Medina:

> Se ha dicho mucho (yo diría que demasiado) de la ruptura que en México ocurre con relación al papel preponderante de la pintura. Al destacar el evento superficial del renovado interés por las instalaciones, la fotografía, los objetos y el *performance*, lo que se ha pasado de largo es un suceso mucho más significativo: el abandono de la idea de que el artista es un ser que *expresa algo o a alguien*, para referir por el contrario al artista como quien señala su asombro ante la circulación de los significados. Esa extrañeza, ese destierro en casa propia, es su punto de partida.[8]

Sin embargo, la pregunta persiste: ¿Importa la nación?

LO COTIDIANO Y LO ESPECTACULAR

El reino de lo cotidiano junto al reconocimiento del espectacular potencial de las cosas insignificantes cubre las obras de esta exposición. Con frecuencia, el arte contemporáneo combina referencias populares con estrategias vanguardistas destacando cosas ordinarias o banales en un cruce de contingencias entre imágenes significativas e inútiles. Los símbolos más familiares del nacionalismo mexicano han sugerido siempre tensiones: entre lo secular y lo religioso en el modelo de arte colonial del místico catolicismo barroco, o el carácter heroico y humanista de la nación encarnado en obrero industrial o campesino indígena, o el modernismo abstracto y las formas arquitectónicas monumentales y la pintura figurativa de los años de la posguerra—todas estas manifestaciones marcan de manera efectiva una búsqueda de elementos democráticos en lo estatal. Formas de arte reciente adoptan un paradigma para la desintegración del deseo de crear una

search for democratic aspects of statehood. Recent art forms embrace a paradigm for the disintegration of a desire for a holistic national culture, recognizing its impossibility. Its field of reference relies on the real material environment—with a democratization of acceptable objects and images—rubber tires, nylon pompoms, pornographic comic books, commercial statues, tourist bus surface designs, cars, eccentric vernacular architecture, and factory refuse. Add places—the Zócalo and swimming pools—and people—ballet dancers, wealthy women in domestic interiors, blind and indigent maraca players—and one finds that the everyday is inescapable.

IN TERMS OF . . . OR LINKS TO . . .

The increased access, reception, and integration of non-traditional art forms, as well as the presence of foreign artists working in Mexico (two processes that have long histories in Mexican art), have had a profound effect on the local art scene. The permeation of strategies from Latin America, the United States, and Europe in combination with Mexico's deep artistic and cultural history has hastened and solidified new definitions of art.

The Neo-Concrete movement in Brazil "abandoned traditional art forms such as painting and sculpture for a new aesthetic that connected directly with the cultures in which they lived. . . . They all believed that it is essential to regard the work of art not simply as an aesthetic object for passive contemplation, but as an experience that called for a new relationship between art, life, and the social . . . . 'The artist,' as Hélio Oiticica wrote 'understands his/her position not any longer as a creator for contemplation, but as an instigator of creation."[9] Oiticica's performances as well as Fluxus performances, including Yves Klein's body paintings or Allan Kaprow's happenings, broke down the barrier between artist and audience as well as the sanctity of the artist's control over aspects of the artistic event. The collaborative nature of these works took on a more socially complex premise as it extended into the Mexican art scene.

In 1961, the Post-Minimalist artist Robert Morris adapted ideas from the Living Theater and choreographer Simone Forti to performance-based sculpture. For example, for *Column* (Fig. 2) he created a box the scale of his own body and stood inside it for three-and-

cultura nacional homogénea, admitiendo su imposibilidad. Su campo de referencia surge de la realidad material del ambiente—con la democratización de los objetos e imágenes que se consideran aceptables en el arte—llantas, pompones de nylon, historietas pornográficas, estatuillas comerciales, diseños de autobuses de turismo, automóviles, arquitectura regional excéntrica, y desechos industriales. Si a esto añadimos lugares—el Zócalo, las piscinas—y gente–bailarinas, mujeres ricas en interiores domésticos, maraqueros ciegos e indigentes— uno descubre que lo cotidiano es indispensable.

EN TÉRMINOS DE . . . O LAZOS A . . .

El aumento del acceso, recepción e integración de formas artísticas no tradicionales, al igual que la presencia de artistas extranjeros que trabajan en México—dos procesos que tienen una larga historia en el arte mexicano— han tenido un efecto profundo en el mundo del arte local. Las estrategias artísticas de América Latina, Estados Unidos y Europa que se combinan con la profunda historia cultural y artística de México han acelerado y solidificado nuevas definiciones de arte.

El movimiento neoconcretista en Brasil "abandonó las formas de arte tradicionales como la pintura y la escultura a favor de una nueva estética que estaba en contacto directo con las culturas donde vivían los artistas… Todos creían que era esencial considerar la obra de arte no sólo como objeto estético para la contemplación pasiva, sino como una experiencia que invitaba a la una nueva relación entre arte, vida y lo social…'el artista', escribió Hélio Oiticica, 'ya no entiende su posición como la de un creador para la contemplación, sino como la de un instigador de la creación."[9] Las *performances* de Oiticica, al igual que las de Fluxus, que incluían las pinturas corporales de Yves Klein y los *happenings* de Allan Kaprow, demolieron las barreras entre artista y público y la santidad del control del artista sobre elementos del evento artístico. La naturaleza colaborativa de estas obras añadió un elemento socialmente más complejo al extenderse al mundo artístico mexicano.

En 1961 el artista post-minimalista Robert Morris adaptó ideas de Living Theatre (Teatro vivo) y de la coreógrafa Simone Forti a la escultura basada en *performance*. Por ejemplo, para *Column* (*Columna*) (Fig. 2) creó una caja del tamaño de su cuerpo y se mantuvo de pié dentro de ella durante tres minutos y medio antes de "volcarse",

a-half minutes before tipping himself over, thereby directly translating the theories of avant-garde performance to sculpture. While living in Spain, Santiago Sierra was influenced by Morris and other New York Minimalist artists such as Sol LeWitt, whose work explored the phenomenological relationship between the viewer and the art object, as well as the viewer as an actor within the context of art. When he moved to Mexico in 1995, Sierra added a social dimension to his actions with his inclusion of persons on the margins of society. By 1999, he had begun to transfer the issues he had derived from his involvement in Mexico City's social fabric (its interference, dysfunctionality, resistance, dispersed violence, and dystopian decay) from objects to subjects. Sierra's *Dos Maraqueros* (*Two Maraca Players*) (2001) features two blind and indigent musicians playing handmade maracas piped through a heavily amplified sound system at the Galería Enrique Guerrero. The six large and imposing cubes, the form that defined Minimalism, are also the audio speakers that blare out live music. Sierra not only employs minimal sculpture but also the performances that were created in and around the spaces determined by these objects. Greatly expanding the role of the performer in relation to the cube, he engages the larger social order when he pays the unemployed to work within the context of a commercial gallery in a daily four hour performance five days a week for one month. In compliance with the desires of the performers, Sierra also produced a music compact disc of their raw sounds.

Throughout his walks Francis Alÿs has opened the object of sculpture to the urban environs in the guise of a contemporary *flâneur* selecting glimpses and fragments of the social street theater. Updating the *dérives* of the Situationist International (1957–1972) and the Arte Povera artist Michelangelo Pistoletto's 1966 street performance pushing a large ball down the streets of Turin, Alÿs pushes

traduciendo directamente las teorías de la *performance* de vanguardia a la escultura. Al vivir en España, Santiago Sierra recibió la influencia de Morris y de artistas minimalistas neoyorquinos como Sol LeWitt, cuya obra exploraba la relación fenomenológica entre el observador y el objeto artístico, al igual que el papel del espectador como actor en el contexto del arte. Cuando se trasladó a México en 1995, Sierra añadió una dimensión social a sus acciones al incorporar marginados sociales a su obra. Ya para 1999 Sierra había empezado a cambiar de temática, transformando la integración a su obra del tejido social de la capital mexicana—sus interferencias, disfuncionalidades, resistencia, violencia dispersa y decadencia distópica—de objeto a personaje. Su obra *Dos maraqueros* (2001), presenta a dos músicos indigentes y ciegos que tocan maracas hechas a mano; el sonido es amplificado por un sistema de sonido construido en la Galería Enrique Guerrero. Los altavoces, que difunden el sonido a alto volumen, son seis imponentes cubos que siguen las formas que definieron al minimalismo. Sierra no sólo utiliza la escultura mínima, sino también las actuaciones creadas en torno a los espacios determinados por esos objetos. Expandiendo enormemente el papel de los músicos en relación con los cubos, Sierra se enfrenta al orden social al pagar a unos desempleados que trabajan dentro de la galería comercial en sesiones de cuatro horas diarias, cinco días por semana, durante un mes. Siguiendo los deseos de los músicos, Sierra también produjo un disco compacto con el crudo sonido de las actuaciones.

Con sus paseos, Francis Alÿs ha abierto el objeto escultórico al entorno urbano en la forma de un *flâneur* contemporáneo seleccionando fragmentos del teatro social callejero. Poniendo al día

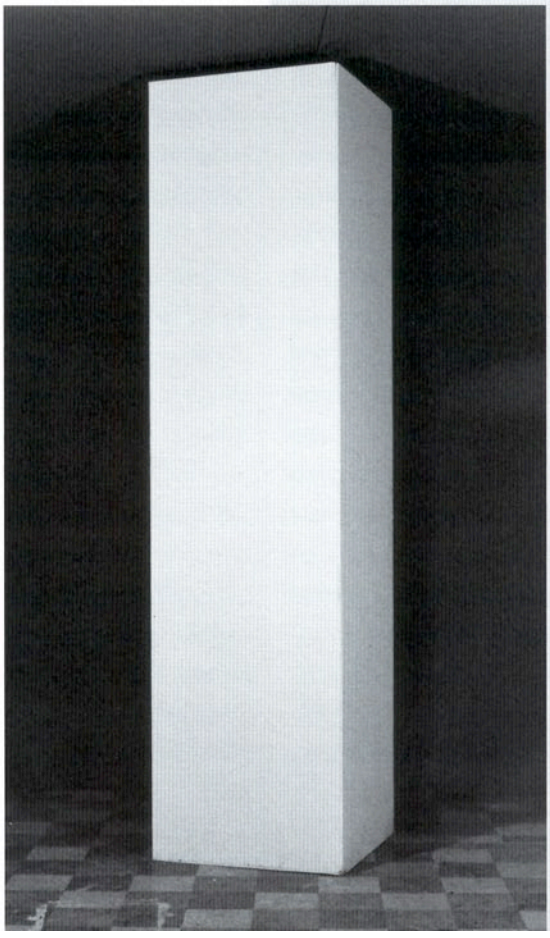


Fig. 2 Robert Morris, *Column/Columna*, 1961 © 2002 Robert Morris/Artists Rights Society (ARS), New York



Fig. 3 Maya Deren, film still from Haitian footage (no date)/foto fija de secuencias haitianas (sin fecha). Courtesy of Anthology Film Archive

a block of ice through the streets of Mexico City until it melts in *Paradox of Praxis* (1997).[10] The Situationists often discussed the power of space and architecture in siting activities of resistance for spectacular effect. His 1997 piece, *Cuentos patrioticos* (*Patriotic Tales*), is among a few works by Alÿs that refer to a specific political event with its public presence in spirit with Mexico's "Generation of Groups." Based on an incident in 1968 where thousands of bureaucrats were instructed to mount a pro-government demonstration and the workers consequently began bleating like sheep as a form of protest, Alÿs circles the central flagpole with an increasing number of that animal. The artist's personal protest stems from a frustration with his alien status. As a citizen of Belgium Alÿs cannot vote in Mexico, instead, he joined other aliens who use the streets to cast their vote. "The very word *situation* derives from Sartrian existentialism . . . Sartre argued that life is a series of given situations which affect the individual's consciousness and will, and which must in turn be negotiated by that individual. Situationism now presupposed that it was possible for people to synthesize or manage these situations as an act of self-empowerment."[11]

Several members of the French Lettrist group (1953–1957) wrote in their *Potlatch* magazine in 1955: "It's a matter of a way of living that comes through exploration and provisional formulae; that itself only

los *dérives* de la Internacional Situacionista (1957-1972) y la *performance* callejera de 1966 del creador del arte povera Michelangelo Pistoletto en la que empujaba una enorme pelota por las calles de Turín, en *Paradox of Praxis* (*Paradoja de la praxis*) (1997), Alÿs empuja un bloque de hielo por las calles de la Ciudad de México hasta derretirse.[10] Los situacionistas discutían a menudo el poder y efecto espectacular del espacio y la arquitectura en la situación de eventos de protesta. La pieza de 1997 *Cuentos patrióticos*, es una de las pocas en las que Alÿs hace referencia a una situación política específica y que lo une espiritualmente a la "Generación de grupos" mexicana. Basada en un incidente de 1968 en que miles de burócratas fueron instados a organizar una manifestación en favor del gobierno, en señal de protesta, los trabajadores comenzaron a balar como borregos. Alÿs rodea con un número creciente de ovejas el asta de la bandera ubicada en el centro del Zócalo. La protesta personal del artista surge de la frustración por su situación de inmigrante. Como ciudadano belga, no tiene derecho a votar en México. En lugar de ello, se unió a otros extranjeros que utilizan las calles para votar. "La palabra situación se deriva del existencialismo sartreano. . . Sartre argumentó que la vida es una serie de situaciones dadas que afectan la conciencia y voluntad del individuo y que a su vez el individuo debe negociar. El situacionismo presuponía que era posible que la gente sintetizara o administrara estas situaciones como un acto de superación."[11]

En 1955, varios miembros del grupo francés letrista (1953-1957) escribieron en su revista *Potlatch*: "Se trata de encontrar un modo de vida al que se llega mediante la exploración y las fórmulas provisorias; esto solamente tiende a suceder en lo provisional".[12] Influida por este grupo y por los sitaucionistas, Mariana Botey se enfrenta al mundo mediante una serie de sondeos subjetivos del espacio cultural, imágenes mitológicas y códigos deconstructivistas. Sus desequilibrados videos desarman el sentido del tiempo histórico mediante el uso de repeticiones rituales de imágenes mostradas en diferentes órdenes. Botey deconstruye la narrativa linear creando un mundo donde se insertan símbolos de la tradición mexicana y maya, elidiendo la distinción entre profecía e historia. Su obra se nutre de los filmes etnográficos experimentales sobre danzas y rituales de la cultura haitiana vodoun que realizara Maya Deren entre 1947 y 1954 (Fig. 3) y

tends to occur in the provisional."[12] Influenced by this group and the Situationists, Mariana Botey confronts the world through a subjective meandering through cultural space, mythological images, and deconstructionist codes. Her off-balance videos break down a sense of historical time through the use of ritual repetitions of images shown in different arrangements. Botey deconstructs linear narrative creating a world where symbols from Mexican and Mayan lore are inserted, eliding the distinction between prophecy and history. Her work draws from the experimental ethnographic films of the dances and rituals of the Voudoun culture in Haiti made by Maya Deren between 1947 and 1954 (Fig. 3), posthumously edited as *The Divine Horseman* (1977). Her experiences became the basis for a new artistic identity based on the transformative possibilities of submersion in a community of shamanistic practitioners, which challenged modern notions of consciousness and time. In Botey's *Cruzob* (2001) (p. 78), the voice-over of the leader of the Zapatista movement, Subcomandante Marcos, lists the indigenous nations of Mexico in the aural pattern of a mantra. "In primitive society, the chieftainship and language are intrinsically linked; speech is the only power with which the chief is vested; more than that that speech is an obligation for him."[13] Her videos also have roots in Latin American documentary film. From Argentinean Fernando Birri's film school of the mid-1950s for "realist, national, and popular" documentaries, to Jorge Silva and Marta Rodríguez's ethnographic documentaries of the late 1960s that "challenged and subverted the genre," to the development of the "Third Cinema" that emphasized "the interaction between film and audience to spur spectators to political action," her film is informed by a genre that directly engages social awareness.[14]

In her new videos Mónica Castillo demonstrates the relationship between paint and the surface of the body with "actors," who, while engaged in formal athletic activities, also "paint" their body. In *Dancer's Self-Portrait* (2001) (p. 90), a ballet dancer with bottles of paint attached to wrists, ankles, and waist is splashed by colored liquid at each gesture. The room is also affected by the colors thrust by the dancer's classic movements, blending the body with the environment. Castillo's project can also be viewed as a controlled experiment that combines the directorial approach to choreographed gestures based on predetermined systems of movement that Yvonne Rainer developed in her early works, and the legacy

que fueron editados póstumamente en 1977 con el título *The Divine Horseman* (*El jinete divino*). Sus experiencias fundaron una nueva identidad artística basada en las posibilidades transformativas de la inmersión en una comunidad de practicantes del chamanismo, lo que presentaba un reto a las nociones modernas de tiempo y conciencia. En la obra *Cruzob* (2001) (p. 78), la voz del Subcomandante Marcos, dirigente del movimiento zapatista, nombra las naciones indígenas de México con el dejo aural de un mantra. "En las sociedades primitivas, el liderazgo y el lenguaje están ligados intrínsicamente; el discurso es el único poder investido en el jefe; aún más, para él el discurso es una obligación."[13] Los videos de Botey derivan del documental cinematográfico latinoamericano. Desde la escuela de cine del argentino Fernando Birri a mediados de 1950, con sus documentales "realistas, nacionales y populares" a los documentales etnográficos de Jorge Silva y Marta Rodríguez que a finales de los 60 "desafiaron y subvirtieron el género", al desarrollo del "Tercer Cine" que enfatizó la "interacción entre el cine y el público con el fin de incitar a los espectadores a la acción política", su obra se nutre de un género que dialoga directamente con el compromiso social.[14]

En sus nuevos videos, Mónica Castillo demuestra con "actores" la relación entre la pintura y la superficie del cuerpo. Mientras que desarrollan actividades deportivas formales, los actores se "pintan" el cuerpo. En *Dancer's Self Portrait* (*Autorretrato de bailarina*) (2001) (p. 90), una bailarina que tiene botes de pintura atados a las muñecas, los tobillos y la cintura, queda manchada en cada movimiento con líquido de colores. El cuarto también queda afectado por los embates de color que lanza la bailarina con sus movimientos clásicos, fundiendo el cuerpo con el espacio que lo rodea. El proyecto de Castillo también puede pensarse como un experimento controlado que integra la labor directorial y los gestos coreografiados basados en sistemas predeterminados de movimiento desarrollados por Yvonne Rainer en sus obras tempranas, y la herencia de los "cuadros en acción" de Jackson Pollock. Las primeras *performances* proto-feministas de Carolee Schneeman se pueden considerar como precursoras de estas obras. En *Eye Body: 36 Transformative Actions* (*Ojo Cuerpo: 36 acciones transformativas*) (Fig. 4) de 1963, Schneeman fundía su cuerpo en un medio de pintura, víboras y varios medios.[15] El video



Fig. 4 Carolee Schneemann, *Eye Body: 36 Transformative Actions/Cuerpo Ojo: 36 Acciones transformativas,* performance, 1963

of Jackson Pollock's "action painting." Carolee Schneemann's early proto-feminist performances such as *Eye Body: 36 Transformative Actions* (1963) (Fig. 4) where Schneemann merged her body with an environment of paint, garden snakes, and mixed media, comes to mind as an important precursor.[15] Digital video allows for a micro-manipulation of the image, which is an adaptation of techniques and special effects explored in the 1970s by video artists such as Nam June Paik and Douglas Davis who merged image distortion with the gestural body in filmic time.

Iñaki Bonillas's and Santiago Merino's intervention in the exhibition galleries of the San Diego Museum of Art, combines an interest in the grid and monochromatic surfaces of minimal painting, like Sol LeWitt's patterned wall grids, for example, *Wall Markings* (1968), with a survey of the lighting mechanics of museum display. Developed as a site-specific work, the artists assigned a color-coded system of reflective tape to the functional lighting system employed to create ambient light levels. Where Daniel Buren, the French Conceptual artist, had devised a system of presenting panels of various dimensions with stripes of fixed bandwidths on architectural surfaces as a non-reactive pictorial element that changed perceptually because of its site specificity, Bonillas and Merino use the formal neutrality of the grid to mark a dialogical relationship within the exhibition spaces by measuring light. *Conspicua* (2002) (p. 74) evolved in

digital permite la micromanipulación de la imagen que adapta técnicas y efectos especiales explorados en los años 70 por video artistas como Nam June Paik y Douglas Davis, quienes fundían en tiempo fílmico la distorsión de imágenes con gesticulaciones corporales.

La intervención de Iñaki Bonillas y Santiago Merino en las galerías de exposición del San Diego Museum of Art combina un interés por las superficies reticulares y monocromáticas de la pintura mínima, que recuerdan mallas murales de Sol LeWitt—por ejemplo *Wall Markings* (*Marcas en la pared*), de 1968—y una exploración de los mecanismos de iluminación de obras en los museos. En un diseño ideado como una obra específica al lugar, los artistas diseñaron un sistema codificado de colores de cinta reflectante asignado al sistema de iluminación funcional utilizado para crear niveles de luz ambiental. Así como el artista conceptual francés Daniel Buren marcó un sistema de paneles de presentación de varias dimensiones con barras de amplitud de banda sobre superficies arquitectónicas que actuaban como un elemento pictórico no reactivo y cambiante debido a su especificidad local, Bonillas y Merino utilizan la neutralidad formal de la malla para marcar la relación dialógica dentro de los espacios mismos de exhibición mediante la medición de la luz. *Conspicua* (2002) (p. 74), surge como evolución de la obra anterior de Bonillas, que era una reacción a la reciente moda en la fotografía mexicana de favorecer la temática sobre la técnica, olvidando así las infinitas posibilidades de experimentación formal que ofrece el medio. Los orígenes de las exploraciones formales de Bonillas y Merino pueden rastrearse a los experimentos de arte conceptual de artistas como Jan Dibbets y Michael Asher. Por ejemplo, Dibbets trabajó con fotografía y luz en *Shadows Taped off on a Wall* (*Sombras marcadas con cinta en una pared*) (1969) donde las estriaciones producidas por la luz sobre una ventana, marcadas en días sucesivos, graban el paso del tiempo sobre la arquitectura con un diseño abstracto. Y también a Asher, cuyas reorganizaciones físicas de las características arquitectónicas del espacio de exhibición hacían del contexto dentro del cual se presentaba la obra, la obra en sí.

El artista del arte povera Alighiero Boetti, cuyas obras de los años 60 sobre la naturaleza no tradicional de materiales como el hilo de coser o los tejidos, se basaba en su presencia física y a menudo en gestos

part from Bonillas's earlier work that was a reaction to the recent trend in Mexican photography of favoring subject matter over technique and consequently forgetting that conditions for photography offer endless possibilities for formal experimentation The foundation for Bonillas's and Merino's formal explorations is the Conceptual art experiments of such artists as Jan Dibbets and Michael Asher. For example, Dibbets worked with photography and light in *Shadows Tape-off on a Wall* (1969) where the marked striations of light on a window over successive days record the passage of time on architecture with abstract patterning. And, Asher whose physical reorganization of the architectural features of the exhibition space made the context within which the work is presented the artwork itself.

The Arte Povera artist Alighiero Boetti whose 1960s works were about the nature of nontraditional materials such as thread and fabric, relied on their physical presence, often in gestures of piling and accumulation, to achieve a poetics through energy, density and weight. Similarly, the abstract monochromatic wall reliefs of common cotton thread or nylon pompoms by Carlos Arias show off the inherent qualities of the materials and their tactile values. Situated in the terrain of vernacular crafts, his work is reinserting the knowledge of the manual techniques of artisan practices (tablecloths, napkins, and carpets) as an indexical record of production. His work impinges on traditional divisions in Mexican art—especially handmade textiles where time and labor are closely linked, and often located in the realm of women's domestic handcraft and indigenous weavings. Feminist artists of the early 1970s, sensitive to the gender division in art purposely used cheap craft materials to elicit a reconsideration of women's work. For instance, *Floor Piece VI (Sculpture)* (1973), a braided rug by Harmony Hammond, almost replicates home crafts, while the wrapped twine sculptures of Jackie Winsor minimize technique to underscore the repetitiveness of this type of work. Although Arias may be sympathetic to their social attitudes, his own refined level of craft and use of subdued color exhibit less of an indictment of a patriarchal system and more of an appreciation of fine crafts. His approach is closer to the fine art crafts movement that has evolved from the Bauhaus.

Gustavo Artigas works between game and disaster, social tension and spectacle, and art as a system inserted inside existing schemes. He exploits the sculptural possibilities of performers and the spectacular nature of performance to provoke or shock viewers into

de acumulación y amontonamiento para alcanzar una poética a través de la energía, la densidad y el peso de los materiales. De manera similar, los relieves murales monocromáticos de hilo de algodón común o los pompones de nylon de Carlos Arias, ostentan las cualidades inherentes de los materiales y sus valores táctiles. Ubicado en el terreno de las artesanías regionales, su obra reinserta el dominio de las técnicas manuales de las prácticas artesanales (manteles, servilletas y alfombras) como documento organizador de producción. Su obra vulnera las divisiones tradicionales del arte mexicano —especialmente los tejidos hechos a mano, donde el tiempo y el trabajo van fuertemente ligados, y a menudo se los ubica en el espacio de las labores manuales de las mujeres y los tejidos indígenas. Las artistas feministas de principios de los 70, sensibles a las divisiones de género en el arte, conscientemente utilizaron materiales de labores baratos para reclamar el reconocimiento de las tareas de la mujer. Por ejemplo, *Floor Piece VI* (*Sculpture*) de 1973, una alfombra trenzada por Harmony Hammond, es casi en sí una obra de labor doméstica, mientras que las esculturas envueltas en mecate de Jackie Winsor minimizan la técnica para subrayar el carácter repetitivo de este tipo de labor. Aunque Arias puede haberse solidarizado con estas actitudes sociales, el refinamiento de su nivel artesanal y el uso de colores sobrios no demuestran tanto la condena del sistema patriarcal como el aprecio de una artesanía fina. Podría decirse que su estilo se acerca más al movimiento de las artesanías finas que evolucionó del Bauhaus.

Gustavo Artigas labora entre el juego y el desastre, la tensión social y el espectáculo, y el arte como sistema insertado en los esquemas existentes. Explota el potencial escultural de los performeros y la naturaleza espectacular de la *performance* para trastornar a los espectadores y provocarles horror o confusión. No resulta insignificante que la imagen inicial de la acción fílmica *Spontaneous Combustion* (*Combustión espontánea*) (p. 70) para la recepción inaugural de *Axis México* sea la famosa fotografía del viejo monje Thich Luang Duc inmolándose en 1963 en una calle de Saigón para protestar la guerra de Vietnam (Fig 9). Esta y otras imágenes parecidas llegaron a representar un concepto surgido en esa época y que en el periodismo se llamó "reality violence" o "violencia real".[16] Después del 11 de septiembre de 2001, este acto de autoinmolación se funde con las imágenes de bolas de fuego en la parte superior de las torres del World Trade

confusion or horror. It is not insignificant that the source image for the filmic action *Spontaneous Combustion* (p. 70) for the opening reception of *Axis Mexico*, is the famous 1963 photograph of the elderly monk Thich Quang Duc setting himself on fire on a busy street in Saigon in protest of the Vietnam War (Fig. 9). This and other similar images came to represent a concept in journalism called "reality violence" which emerged during this period.[16] Post 9/11, this act of self-immolation strangely fuses with the images of fireballs at the upper reaches of the destroyed World Trade Towers and suicide bombers. In this way this work, which inserts itself into the museum's own ritual, releases itself into a set of meanings mediated by memory and may be an indictment of all of us, as we dare to hold on to normalcy as we view mediated images of horrific events. If museums can be implicated in this lethargy, they too need to be awakened. In a 1979 interview, the German visionary artist Joseph Beuys declared: "The dilemma of museums and other cultural institutions stems from the fact that culture is such an isolated field, and that art is even more isolated: an ivory tower in the field of culture surrounded first by the whole complex of culture and education, and then by the media which are also part of culture."[17] Joseph Beuys, through his dramatic presentations of mythological histories—in his performances with felt, fat, or coyotes—developed a metaphysic for the art world by using language as a shamanistic technique. His expanded definition of art would result in a "social sculpture" which, broadly defined, is a conscious act of shaping and bringing some aspect of the environment from a chaotic state into a state of form.

Although many of the works in *Axis Mexico* reflect a fresh understanding of traditional elements of humanism in Mexican art, it is usually stripped of its historical weight. While seeking to enlist other art histories the artists continue to engage with the real circumstances of the everyday world—environment, incidences, objects, and images. Evident are localized sources such as the chaotic, energetic, and uncontrollable elements of the city, specific rural and labor communities outside the center, the banal, restless, and ephemeral aspects of contemporary life, as well as a fascination with the role of popular entertainment. Through a range of art practices *Axis Mexico* reveals the connections that the new trends have to daily life, and signals the role of Mexican art in the evolving global art scene.

Center y terroristas suicidas. De esta manera, esta obra, que se inserta en el ritual del museo, se abre hacia una serie de significados mediados por la memoria y podría ser una condena a todos nosotros por atrevernos a mantener la normalidad mientras vemos imágenes mediadas de eventos horrorosos. Si se puede involucrar a los museos en este letargo, también se les debe despertar. En una entrevista de 1979, el visionario artista alemán Joseph Beuys declaraba: "El dilema de los museos y otras instituciones culturales surge del hecho que la cultura es un campo tan aislado y el arte es aún más aislado: una torre de marfil en el campo de la cultura rodeada primero por todo el organismo de la cultura y la educación y luego por los medios de comunicación que también son parte de la cultura".[17] A través de sus dramáticas presentaciones de historias mitológicas en sus *performances* con fieltro, grasa o coyotes, Joseph Beuys desarrolló una metafísica del mundo del arte que utilizaba el lenguaje como técnica chamanística. Su amplia definición de arte resultaría en una "escultura social" que, definida ampliamente, es el acto conciente de definir algún elemento del medio ambiente y transportarlo desde un estado caótico a un estado formal.

Aunque muchas de las obras de *Axis México* reflejan la comprensión de los elementos tradicionales del humanismo mexicano, a menudo este viene desnudado de su peso histórico. Al mismo tiempo que tratan de incorporar otras historias al arte, los artistas siguen enfrentando las circunstancias reales de la vida cotidiana—el medio ambiente, incidencias, objetos e imágenes. Resultan evidentes fuentes localizadas como los elementos caóticos, incontrolables y energéticos de la ciudad, comunidades específicas y rurales de la periferia, los aspectos banales, inquietos y efímeros de la vida actual y la fascinación con el papel de las diversiones populares. A través de una serie de prácticas artísticas *Axis México* revela las correspondencias entre las nuevas prácticas artísticas y la vida cotidiana, y marca el papel del arte mexicano en la evolución del mundo artístico global.

NOTES

1. Anne Rorimer, *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality* (New York: Thames and Hudson, 2001), p. 11.

2. "Project in Multiple Dimensions," a proposal assembled at Rutgers University, 1957. Text is from the Robert Watts Studio Archive. Larry Miller, "Robert Watts: Scientific Monk" in Benjamin H. D. Buchloh and Judith F. Rodenbeck, eds., *Experiments in the Everyday: Allan Kaprow and Robert Watts—Events, Objects, Documents*, exhibition catalogue (New York: Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University, 1999), pp. 85–96.

3. Catherine David, "Oiticica: Brazil Experiment," *The Experimental Exercise of Freedom*, exhibition catalogue (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999), p. 198.

4. See Abraham Cruzvillegas, "Tratado de Libre Comer," in *Moi et Ma Circonstance: Movilidad en el arte contemporaneo Mexicano*, exhibition catalogue, (Montreal: Museo de Bellas Artes, 2000).

5. Mónica Mayer, "On Life and Art as a Feminist," *N.Paradoxa: International Feminist Art Journal*, no. 8, November 1998 http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/mayer.htm (Spanish) and http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/mayer2.htm (English).

6. Alberto Ruy-Sánchez, "New Moments in Mexican Art: Fantastic Fundamentalism" in *Nuevos Momentos del Arte Mexicano/ New Moments in Mexican Art, Mexico City* (New York: Turner, 1990), p. 14.

7. Ibid., p. 19.

8. Cuauhtémoc Medina, "Return of the Mutants" in *Acné: o el nuevo contrato social ilustrado,* exhibition catalogue (Guadalajara, Jalisco, Mexico: Museo de Arte Moderno, 1995), p. 18.

9. Alma Ruiz, "Open Up: An Introduction," in *The Experimental Exercise of Freedom*, exhibition catalogue (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999), p. 20.

10. The following year the ball was rolled around the city again and filmed. "It is doubtful that bystanders watching the ball roll around residential Turin neighborhoods would have experienced shock, but in retrospect, the ball does transform the virtually treeless cement city blocks, the stone facades, and cars. Perhaps it opens up the possibility of a more ludic, or at least a more problematic, acclimatization to the city." Karen Pinkus, "Italy in the 1960s: Spaces, Places, Trajectories," in *Zero to Infinity: Arte Povera, 1962–1972*, exhibition catalogue (Minneapolis: Walker Art Center, 2001), pp. 93–5.

11. Simon Sadler, *The Situationist City* (Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press, 1998), pp. 45–6.

12. *Potlatch*, no. 22 (1955), the magazine of the French Lettrists (1953–1957). Quoted in the first proclamation of the Dutch Section of

NOTAS

1. Anne Rorimer, *New Art in the 60s and 70s: Redifining Reality* (New York: Thames and Hudson, 2001), p. 11

2. "Project in Multiple Dimensions", una propuesta desarrollada en Rutgers University en 1957. El texto es del Robert Watts Studio Archives. Véase Larry Miller, "Robert Watts: Scientific Monk" en *Experiments in the Everyday: Allan Kaprow and Robert Watts—Events, Objects, Documents,* Benjamin H.D. Buchloh y Judith F. Rodenbeck, editors. Catálogo de exposición. (New York: Miriam and Ira Walach Art Gallery, Columbia University, 1999), pp. 85-96.

3. Catherine David, "Oiticica: Brazil Experiment", en *The Experimental Exercise of Freedom*, catálogo de la exposición. (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999), p. 198.

4. Véase Abraham Cruzvillegas, "Tratado de libre Comer," en *Moi et Ma Circonstance: Movilidad en el arte contemporáneo mexicano*, Catálogo de la exposición (Montreal: Museo de Bellas Artes, 2000).

5. Monica Mayer, "On Life and Art as a Feminist," *N.Paradoxa: International Feminist Art Journal*, ejemplar no. 8, noviembre 1998 en http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/mayer.htm (en español) y http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/mayer2.htm (en inglés).

6. Alberto Ruy-Sánchez, "New Moments in Mexican Art: Fantastic Fundamentalism" en *Nuevos momentos del arte mexicano / New Moments in Mexican Art*, Mexico City. (New York: Turner, 1990), p. 15.

7. Ibid, p. 19

8. Cuauhtémoc Medina, "Return of the Mutants" en *Acné: o el nuevo contrato social ilustrado*, catálogo de la exposición. (Guadalajara, Jalisco: Museo de Arte Moderno, 1995), p. 18.

9. Alma Ruiz, "Open Up: An Introduction," en *The Experimental Exercise of Freedom*, catálogo de la exposición. (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999), p.20.

10. Al año siguiente la pelota volvió a rodarse por la ciudad y fue filmada. "Es dudoso que las personas que vieron rodar la pelota por los barrios residenciales de Turín hayan experimentado algún shock, pero, en perspectiva, la pelota transforma las calles de cemento y casi sin árboles, las fachadas de piedra y los automóviles. Tal vez cree la posibilidad de hacer una aclimatación a la ciudad algo más lúdico, o al menos más problemático." Karen Pinkus, "Italy in the 1960s: Spaces, Places, Trajectories," en *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, catálogo de la exposición. (Minneapolis: Walker Art Center, 2001) pp. 93-5.

11. Simon Sadler, *The Situationist City*, (Cambridge, Massachussets, Londres: MIT Press, 1998), p. 45-46.

12. *Potlatch*, no. 22 (1955), revista de los letristas franceses (1953-1957). Citado de la primera proclama de la sección holandesa de SI por A.

the SI by A. Alberts, Armando, Constant, and Har Oudejans in *Internationale Situationniste*, no. 2 (December 1959) http://www.notbored.org/dutch-section.html

13. *Documenta 1-the book*, exhibition catalogue (Kassel, Germany: Cantz Verlag, documenta and Museum Fridericianum Veranstaltuungs GmbH, 1997), p. 430. This is from a reprint of a text by Pierre Clastres, *Society Against the State* (1974; reprint, New York, Zone Books, 1987). The quote continues, "But there is another sort of speech, another discourse, uttered not by the chiefs, but by those men who, in the fifteenth and sixteenth centuries, carried thousands of Indians along behind them in mad migrations questing for the homeland of the gods: highly subversive in its appeal to the Indians to undertake what must be acknowledged as the destruction of society. The prophet's call to abandon the evil land (that is, society as it existed) in order to inherit the Land Without Evil, the society of divine happiness, implied the death of society's structure and system of norms."

14. Julianne Burton, *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers* (Austin: University of Texas Press, 1986), p. xi.

15. Schneemann later said, "I wanted my actual body to be combined with the work as an integral material— a further dimension of the construction." http://www.caroleeschneemann.com/eyebody.html

16. "NMSU professor says 'reality violence' started with the Vietnam War" http://www.nmsu.edu

17. Frans Haks, "Interview with Joseph Beuys," in *Joseph Beuys: Diverging Critiques* (Liverpool: Tate Gallery Liverpool and Liverpool University Press, 1995). Also see http://www.walkerart.org/beuys/gg7.html

Alberts, Armando, Constant y Har Oudejans en *Internationale Situationniste* no. 2 (Diciembre de 1959), en http://www.notbored.org/dutch-section.html

13. *Documenta 1 – the book*, catálogo de la exposición. (Kassel, Alemania: Cantz Verlag, documenta y Museo Fredericianum Veranstaltuungs GmbH, 1997), p. 430. De una reedición de un texto de Pierre Clastres, *Society Against the State* (1974; reimpresión, Nueva York, Zone Books, 1987). La cita continúa: "Pero hay otro tipo de discurso, otro discurso, pronunciado no por los jefes, pero por aquellos que, en los siglos XV y XVI, guiaron a miles de indios tras ellos en locas migraciones en búsqueda de la tierra de los dioses: altamente subversivo en su llamado a que los indígenas emprendieran lo que debe reconocerse como un llamado a la destrucción de la sociedad. El llamado del profeta a abandonar la tierra malvada (es decir, la sociedad tal y como existía) para heredar la Tierra Sin Mal, la sociedad de felicidad divina, significaba la muerte de la estructura social y su sistema de normas".

14. Julianne Burton, *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers* (Austin: University of Texas Press, 1986), p.11.

15. Schneemann diría más adelante: "Quería que mi cuerpo se combinara con la obra como un material integral—una dimensión más de la construcción". http://caroleeschneemann.com/eyebody.html

16. "Profesor de MMSU dice que la "violencia real" comezó con la Guerra de Vietnam". http://www.nmsu.edu.

17. Fans Haks, "Interview with Joseph Beuys," en Joseph Beuys: *Diverging Critiques* (Liverpool: Tate Gallery Liverpool y Liverpool University Press, 1995). Véase también http://www.walkerart.org/beuys/gg7.html.



GUSTAVO ARTIGAS

Gustavo Artigas's conceptual art events or actions are often devised in reaction to a situation that takes place at a specific location—a building under repair, children playing in a plaza, mud wrestlers at a club, or art aficionados at museum openings—and inserted into these existing schemas. For InSITE 2000, a biennial of commissioned work for the Tijuana-San Diego region, Artigas created *The Rules of the Game*, a two-part project. The first part consisted of the installation of a *frontón* ball court in a poor neighborhood in Tijuana, positioned next to the border fence. The second part was a youth sports event at the Lázaro Cárdenas high school in Tijuana where two San Diego teams played basketball while two Tijuana teams played indoor soccer on the same court, for an audience of high school students and art world visitors.

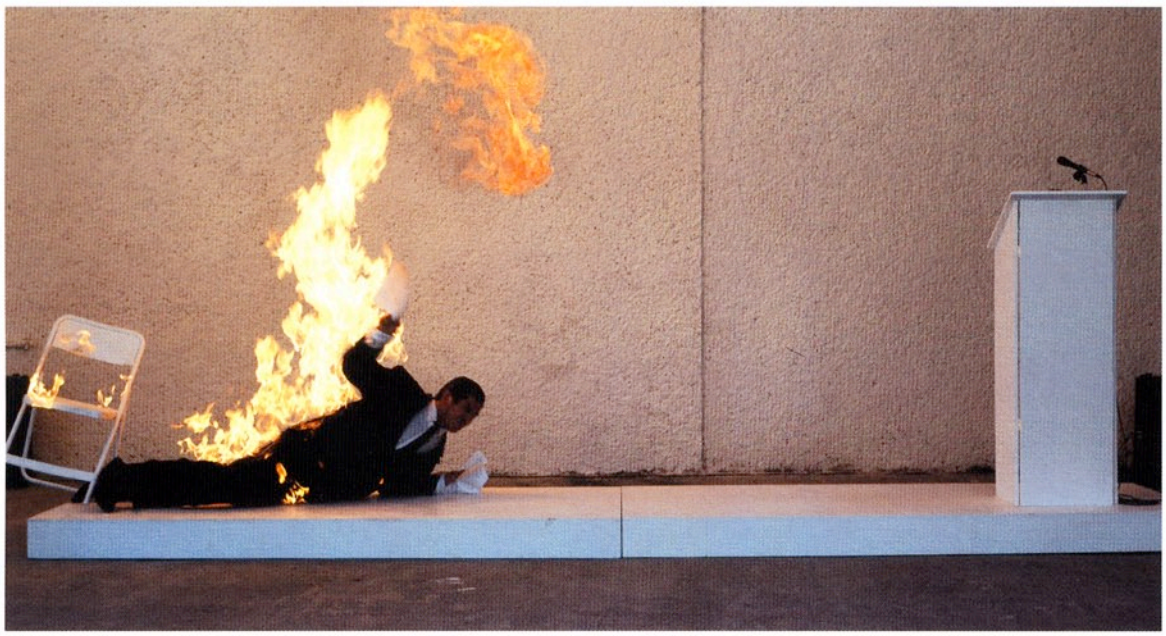
Whereas Artigas's participatory projects create a sense of community, the dynamism of works such as *Spontaneous Combustion* is linked with highly charged images commonly mediated by media, such as wars and conflicts, explosions, and natural disasters. They simulate the experience of extreme drama, while at the same time teeter at a pressure point between significance and unimportance. Some Conceptual artists such as Chris Burden, with his self-mutilation performances, and Maria Abramovic, whose experiments include standing in a star of fire placed on the floor, investigated the psychological experience of personal danger and physical risk during the early 1970s. Artigas uses risk to address issues of the social body. Using video during the curator's speech at the opening of *Axis Mexico* he inserts imagery that is seemingly out of context—that of an act that is simultaneously horrifying while also commonplace in fictional action movies. A man lighting himself on fire has a shocking and provocative effect. The source image for the action is the famous 1963 photograph of the elderly monk Thich Quang Duc setting himself on fire on a busy street in Saigon in protest of the Vietnam War. This evidence reveals yet another layer of the artist's intention especially as the action took place around the first anniversary of the 9/11 attack on the World Trade Center towers in New York City where flaming fire balls were recorded in photography and video.

Spontaneous Combustion
Combustión espontánea
2002

A menudo, las acciones o eventos de arte conceptual de Gustavo Artigas se han creado como reacción a una situación que se lleva a cabo en un lugar específico—un edificio en reparación, niños jugando en una plaza, luchadoras en lodo en algún club, o aficionados al arte en la inauguración de una exposición—e insertados en estos esquemas preexistentes. Para InSITE 2000, una bienal de obras comisionadas para la región de Tijuana/San Diego, Artigas creó *Rules of the Game* (*Reglas del juego*), un proyecto en dos partes. La primera parte consistió en la instalación de una cancha de frontón en un barrio humilde de Tijuana, ubicado junto a la valla de la frontera. La segunda parte fue un evento deportivo juvenil en el Colegio de Bachilleres Lázaro Cárdenas en Tijuana, donde dos equipos de San Diego jugaban basketball mientras dos equipos de Tijuana jugaban fútbol en la misma cancha ante un público de estudiantes de bachillerato y observadores de arte internacional.

Mientras que los proyectos participativos de Artigas crean un sentido de comunidad, el dinamismo de obras como *Spontaneous Combustion* (*Combustión espontánea*), está ligado a imágenes, como guerras y conflictos, explosiones y desastres naturales, que tienen una fuerte carga y que son mediadas por los medios masivos. Simulan la experiencia del drama intenso al mismo tiempo que se balancean en un punto álgido entre significación e insignificancia. Artistas conceptuales como Chris Burden y sus *performances* de automutilación, y Maria Abramovic, cuyos experimentos incluyen ponerse de pie en una estrella de fuego colocada en el piso, exploraron a principios de la década de 1970 la experiencia psicológica del peligro personal y el riesgo físico. Artigas utiliza el riesgo para tratar temas relacionados con el cuerpo social. Para *Axis Mexico*, durante el discurso de la curadora en el acto de inauguración, Artigas inserta mediante un video imágenes que están aparentemente fuera de lugar —la de un acto que es a la vez horroroso pero frecuente en las artificiosas películas de acción. Un hombre inmolándose produce un efecto inesperado y provocativo. El origen de la imagen para esta acción es la famosa fotografía de 1963 del anciano monje Thich Quang Duc inmolándose en una importante calle de Saigón para protestar la guerra de Vietnam. Esto produce otro nivel de intención de la obra, especialmente cuando se considera que la acción se llevó a cabo alrededor del primer aniversario de los ataques del 11 de septiembre contra las torres del World Trade Center de Nueva York, donde bolas de fuego quedaron plasmadas en fotografías y video.







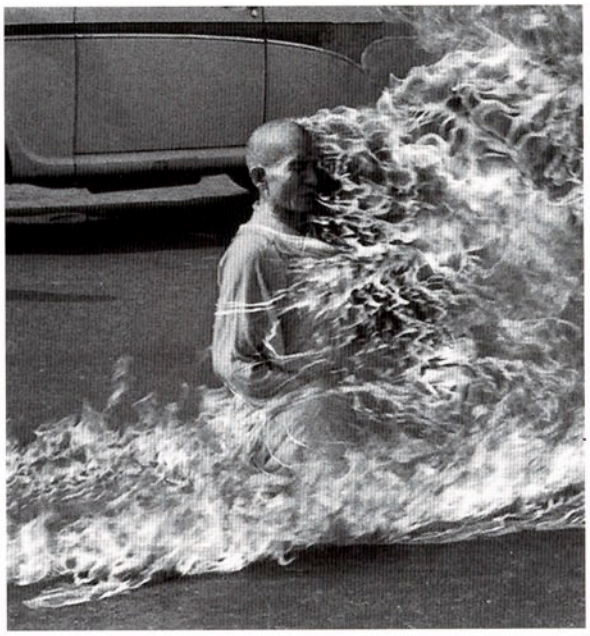


Fig. 9 Malcolm Brown, *Thich Quang Duc*, June 11, 1963, Saigon

Spontaneous Combustion
Combustión espontánea
2002



FUGITIVE SITES: NEW CONTEMPORARY PROJECTS FOR SAN DIEGO-TIJUANA INSITE 2000-2001 San Diego: Installation Gallery, 2002
Texts by Masao Miyoshi and Cuauhtémoc Medina p.p. 52-59

Masao Miyoshi

Extract of Masao Miyoshi's participation as moderator in *Conversation I: The University and the Museum in the Global Economy,* October 15, 2000. In(fo)SITE, San Diego.



Pintura mural, Tijuana

The *Sensation* exhibition at the Brooklyn Museum two years ago made a great contribution by reminding us how far museum art has gone toward commercialization. When Thomas Krens pushed it one notch further by turning the Guggenheim into a tailor's showplace, no one was surprised. It was, in fact, curious that the museum provided no fitting rooms for orders from its patrons and customers. What everyone had known but remained diffuse was suddenly a heated public issue, art in light of the immense cultural change in this age of so-called globalization. The museum—like the university—is rapidly being corporatized. Curators and dealers are often interchangeable. The problem now is where then do critical artists go?

Larger museums will continue to cater to patrons, which means "masterpieces" and "blockbusters." There may be occasional exhibitions that present opposition and experiment, as did MoMA in a part of the *Open Ends* project in 2000-2001. But its resistance was nostalgic, thus distant and safe. Smaller museums that depend on community support can manage to experiment, but even they are under funding pressure. "Avant garde" museums like P.S.1 are open to the young on the lookout. But avant-gardism in the age of intensified capitalism tends toward commodification potentials, not critical investigation and documentation.

So the question remains: where do the artists go?

Site-specific art is one of the few answers. Without the marker/boundaries of a museum that both privileges and mummifies art, art—both a produced object and a process of interaction with its site—must understand, intervene, and document problems it sees at its site.



It could be *El Ayate Car* by Bestabeé Romero, Mônica Nador's stencils, Judith Barry's projections, Gustavo Artigas's *The Rules of the Game*, or Sylvia Gruner's *The Middle of the Road*, and its interconnection with its place works as a counterforce against the de-territorialization of the accelerated market forces. Placed amidst the extreme contrast of San Diego's wealth and Tijuana's poverty, inSITE questions the meaning of the border, any border that separates and excludes, and what it produces, the degradation of the environment. Because of its anonymity, site-specific art must both blend in and stand out, and this is where the artist's learning, aesthetic technique, political will, and interventionary intelligence are summoned together. This is a hopeful possibility, of which the university, a similar institution, could not boast: to abandon the corporatized university in search of true learning elsewhere is at present nearly impossible.



La exposición *Sensation* en el Museo de Brooklyn hace dos años contribuyó enormemente a recordarnos CUÁNTO se ha comercializado el arte en los museos. Cuando Thomas Krens llevó esta situación un paso más lejos al convertir al Guggenheim en un escaparate de modisto, nadie se sorprendió. En efecto, lo extraño era que no hubiera probadores en el museo para que los patronos y clientes pudieran hacer sus pedidos.

Lo que todo el mundo percibía, pero aún sin claridad, súbitamente devino en un acalorado debate público: el arte en tiempos de los enormes cambios de esta Era llamada *de globalización*. El museo, al igual que la universidad, rápidamente se está convirtiendo en una corporación. Los curadores y los *dealers* frecuentemente son intercambiables. El problema, entonces es: ¿Hacia dónde se dirigen los artistas críticos?

Los museos más grandes seguirán satisfaciendo a sus patronos, lo cual significa "obras maestras" y exposiciones "taquilleras". En ocasiones, las muestras que exhiben podrán ser contestatarias o experimentales, tal y como sucedió con el proyecto *Open Ends* en 2000-2001 en el MoMA. Pero su actitud de resistencia era nostálgica y por ende distanciada y complaciente. Los pequeños museos que dependen del apoyo de la comunidad pueden darse el lujo de experimentar, pero incluso también ellos están bajo presión por los fondos.

Los museos de "vanguardia", como PS1 están abiertos a los jóvenes emergentes. Pero, en tiempos de un capitalismo intensificado, la vanguardia tiende a inclinarse más hacia la mercantilización que hacia la investigación y la documentación críticas. Así es que la pregunta sigue siendo la misma: ¿Hacia dónde se dirigen los artistas críticos?

Site-specific art has problems as well. It still requires donors and patrons. Invited artists have their lives to take care of. Its management needs a dedicated group of workers. The invited curators must consider their place in the curatorial profession. Critics who participate in the event have their home institutions and professions. And outside visitors, parachuters, must know the place in a hurry. These economic configurations, however, remain surprisingly unmarketized, in sharp contrast to the general art industry. Those critics of site-specific art who see in it the same careerism and consumerism are warped by their defensive conservatism on behalf of the industry.

The one danger I see in site-specific art, on the other hand, is the esprit de corps of the project that intensifies from the participants' sense of mission and isolation.

They tend to defensively gather and converse among themselves. Since sites are scattered in a wide area of border cities, coherent and integrated viewing of the events is difficult for outsiders. Also, performance art is viewed by a limited audience, and its recording cannot accurately convey the experience. The inSITE participants may overlook the literally site-specific art that is already there in people's everyday life. Take the example of the graffiti at Colonia Libertad facing the fence and Gustavo Artigas's work. InSITE should aggressively integrate this powerful painting that is a part of the neighborhood. As has been the practice in all inSITE projects, visiting artists work closely with the curators and staff who know the region intimately. And this is vitally important.

The "global" market force has deadening effects on everyone on earth. As we witness museums surrender to sensational and spectacular exhibitions, we are convinced of the value of the art of every place and every day.

Masao Miyoshi is Hajime Mori Professor of Japanese, English, and Comparative Literature at the University of California, San Diego.

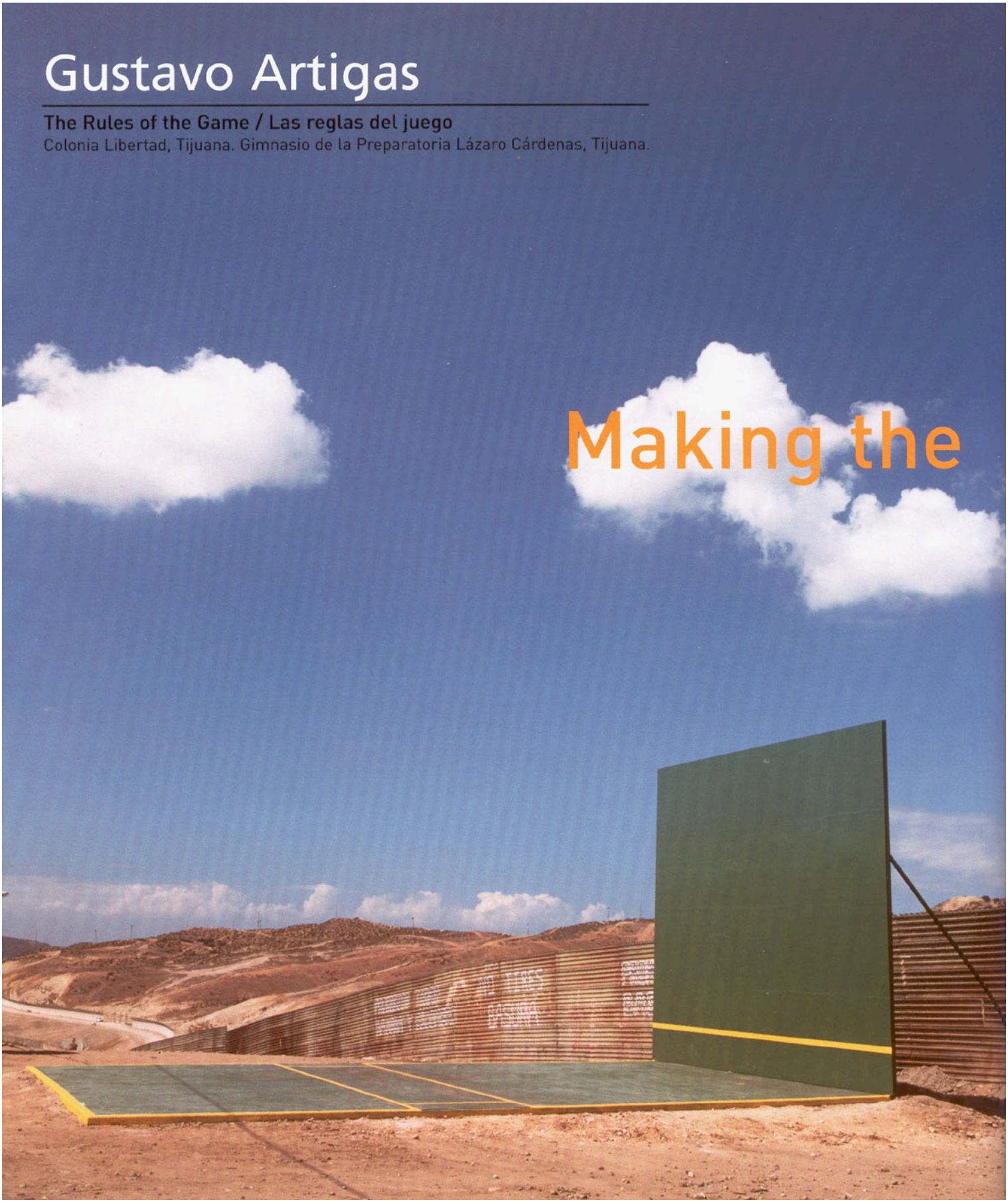
Una de las pocas respuestas es el arte *in situ*. Ajeno a los parámetros/límites del museo que privilegian a la vez que momifican el arte, el arte –que a la vez es objeto y proceso de interacción con dicho espacio– debe entender, intervenir y documentar los problemas que observa, así como la especificidad de su emplazamiento. Es posible que *El Ayate Car* de Betsabeé Romero, las plantillas de Mónica Nador, las proyecciones de Judith Barry, *Las reglas del juego* de Gustavo Artigas, *La mitad del camino* de Silvia Gruner y su interacción con el sitio específico, funcionen como contrapeso a la desterritorialización de las aceleradas fuerzas del mercado. Situada en los polos opuestos de la riqueza en San Diego y de la pobreza en Tijuana, inSITE cuestiona el significado de la frontera, cualquier frontera que separa y excluye, así como su efecto, que es la degradación del ambiente.

Dado su carácter anónimo, el arte *in situ* por un lado debe integrarse y por otro destacar. Esto es algo que requiere que el artista conjugue su capacidad de aprender, su técnica estética, su voluntad política y su inteligencia para intervenir. Ésta es una posibilidad esperanzadora, de la cual la universidad, una institución similar, no puede jactarse: de momento resulta casi imposible abandonar la universidad corporativizada en pos del verdadero aprendizaje en otros sitios.

El arte *in situ* también tiene problemas. Sigue requiriendo donadores y patronos. Los artistas invitados tienen sus propias vidas. Su administración requiere un grupo de trabajadores dedicados. Los curadores invitados deben considerar su posición en la profesión curatorial.

Gustavo Artigas

The Rules of the Game / Las reglas del juego
Colonia Libertad, Tijuana. Gimnasio de la Preparatoria Lázaro Cárdenas, Tijuana.



Making the

Las reglas del juego **fue un proyecto en dos partes:**
la parte inicial consistió en la implementación de una cancha de frontón justo frente a la barda fronteriza en la colonia Libertad, Tijuana; la segunda parte fue un evento deportivo en la Preparatoria Lázaro Cárdenas, el viernes 13 de octubre de 2000, en la misma ciudad.

The Rules of the Game was a project in two parts:
The first part consisted of the installation of a frontón ball court in Colonia Libertad, Tijuana, positioned next to the border fence. The second part was a sports event at the Lázaro Cárdenas high school in Tijuana on October 13, 2000.

wall bigger.
Letting people play.

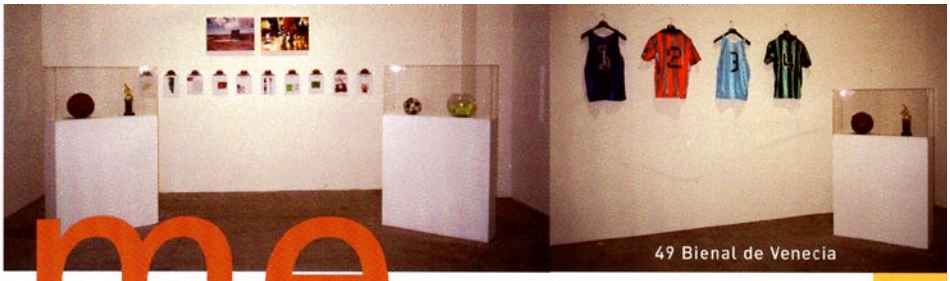
Agrandando el muro. Permitiéndole a la gente jugar.

Teniendo un muro es posible jugar con él.
All it takes to spark a ballgame is a wall.

G. Artigas

Las reglas del juego utiliza como elemento principal algunas estructuras de juego y deporte comunes en la zona de la frontera que divide México y los Estados Unidos de América.

The core element employed in *The Rules of the Game* consists of the recreational and sports infrastructure commonly found in the border zone that separates Mexico and the United States.



49 Bienal de Venecia

A game.

FOUR TEAMS:

Two Mexican soccer teams playing one against the other.

Two American basketball teams playing one against the other.

At the same time, in the same place.

G. Artigas

The Rules of the Game (part two) involved inviting two basketball teams from the United States to play against each other while two Mexican soccer teams played one another in the same place at the same time. Despite the obvious differences between the two games, the players developed a mutual tolerance that allowed them to share the common space based on negotiated rules.

Las reglas del juego (segunda parte) consistió en invitar a dos equipos de baloncesto de los Estados Unidos a jugar uno contra el otro. Al mismo tiempo se invitó a dos equipos de México de futbol de salón, a jugar uno contra otro. (Los cuatro equipos en el mismo lugar, al mismo tiempo.) A pesar de cada juego diferente, la tolerancia necesaria para convivir se basó en las negociaciones que hicimos para compartir ese espacio común.



(...) Con su juego de basquet/fut Artigas creó un símbolo de confusión armónica, que sugiere la posibilidad política de una fusión de las naciones sin conflicto ni asimilación, no tanto a partir del integracionismo del mestizaje sino bajo el régimen de la diferencia.

Cuauhtémoc Medina
Periódico *Reforma*. México DF.



Cuatro equipos. ***Dos equipos mexicanos de futbol enfrentándose. Dos equipos estadounidenses de baloncesto enfrentándose. A la misma hora, en el mismo lugar.***

Un juego.

(...) In his game of basketball/soccer, Artigas created a symbol of harmonic confusion that is suggestive of a political possibility for generating national fusion without conflict and without assimilation, fusion that is not based on integrationism or blending but on a regime of differences.

Cuauhtémoc Medina. *Reforma* Newspaper. Mexico City.

In choosing modern team sports such as basketball and football as a vocabulary to discuss cultural identity, Artigas displaces the issue from the classical symbolism of nativist, ethnic, religious or racial particularity, to that of the epic of integrated conflict of modern urban mass cultural identities.

Cuauhtémoc Medina, "Chasing the Ball in the Political Field"

Artigas seleccionó equipos de deportes modernos, tales como el baloncesto y el futbol, como vocabulario para reflexionar sobre la identidad nacional, desplazando el tema de su simbolismo clásico como algo de particularidad étnica, religiosa, racial o de lo nativo, al de la épica del conflicto integrado de las identidades culturales de la masa urbana moderna.

Cuauhtémoc Medina, "Chasing the Ball in the Political Field"

X-RAY: GUSTAVO ARTIGAS

Text_**Sean O'Toole**

Gustavo Artigas is an artist. But, like most of us, he has had to balance this fact with those other, slightly more mundane things. Rent and food, groceries and everyday life, these things tend to sometimes take precedence over the things we aspire to be. For Gustavo this meant taking on a boring admin job at a contemporary art gallery in his native Mexico City. The artist suddenly found himself an art administrator. Gustavo wasn't happy with this situation, least of all because he wasn't making any art. It was then that he hit upon the idea of making his art at night - whilst sleeping. He called upon the services of a sound engineer, asking his high fidelity friend to watch him sleep, and to record any of his midnight rumblings. Gustavo is a notorious sleep talker. The result of this little experiment can be seen in a piece entitled "Tell her that she is making a mistake." Presented at the Iturralde Gallery in Los Angeles last year, the sound piece is a document of Gustavo's late night stream of consciousness. The title of the piece is actually a snippet he murmured at one point during the night. "I love laughter, it's cathartic," he claims with a cheeky smile. "I used to be extremely serious. I was trying to say: I am an artist, I know what I am doing, and I am very skilled, blah, blah, blah. But that's not the work of the artist." When this realization dawned on Gustavo, he turned his back on an early body of work notable for its technical complexity. Instead he choose to make situation-based art, artworks that were totally unpredictable in their outcome. "As an artist, you set the rules and create the platform," he explains. "But there are lots of things that can happen. I really like this idea that things can happen - because it is not boring. It's the beginning of something." Take for instance the piece Gustavo presented at this year's 49th Venice Biennale. "The Rules of the Game 2" is a documentof a riotous performance he staged in Tijuana, Mexico for the inSITE 2000 bi-national project. For the work Gustavo asked two San Diego basketball teams and two Tijuana football teams to play their respective ball games simultaneously, on the same playing field. It was not until after the game was over, after the participants had shaped the artwork, that Gustavo and a bunch of bemused critics realized that they had just witnessed a surprisingly funny collision of cultures. What was more amazing was that the two unequal neighboring countries had interacted and played their separate games without incident. Playing around with sport conventions like this appears to be something of a Mexican thing. Carlos Amorales, another young Mexican artist, recently created wrestling masks in his likeness, self-portraits that are. It represents a wry little stab at the anonymous hero worship that is so much a part of the Mexican wrestling tradition. As one critic succinctly put it, this kind of tomfoolery encompasses "complex circuits of distorted mirroring, mischievous exportation and intellectual vulgarism." Not everyone however shares in these artists nonchalant sense of humour. Gustavo mentions that critics disapproved of his "exploitation" of the participants in a piece he organized to coincide with his appearance at last years 7th Havana Biennal in Cuba. Four participating artists were asked to play a round robin tournament of dominoes against four prostitutes on a local plaza, the loser of each round having to knock back a sizeable cup of rum. The piece was aptly entitled "The Domino Effect," and predictably ended-up being a somewhat rowdy affair. The winner incidentally was a prostitute. "I try not to think in terms of hierarchies with my work," Gustavo explains, "but rather in terms of the links. The artist has the first idea and simply tries to develop it. I like to think of art works as gifts that you can give to people. People are drawn in more like users and players." This prompts the question: what was your favorite game as a child? "To hide of course, I was a shy guy." He chuckles. And now? "Nowadays I try not to hide, to show myself, that's my favorite game."

> 1 <

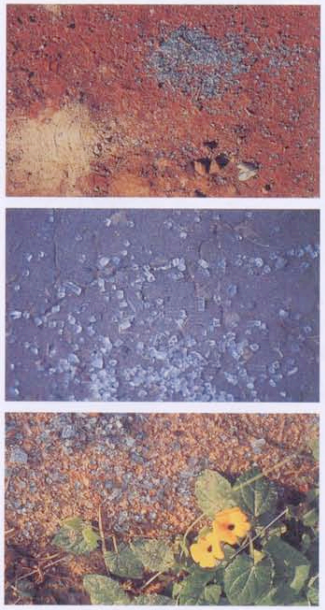




Photo: Bertanlu Bozabili

1_'Walk piece / Work system' > Found glass from crashed car windows, later used for jewellery applications **2**_'Tell her that she is making a mistake' > The Iturralde Gallery (Video room), Los Angeles, USA 2000 **3**_'On the Air' a project situation in which participants briefly exchanged their ID's for a portable radio, headphones and a model airplane. Each participant was asked to tune into 90.1 FM, fly the model plane around the gallery's courtyard and listen to original audio recordings retrieved from the black boxes of various air disasters. Presented at the 7th Havana Biennial, Cuba, 2000 **4**_'Geeta vs. Sage' > From the vs. series, ceramic piece based on a mud wrestling, 2001.

> 2 <



> 3 <



> 4 <



O' Toole, Sean,(2002) ***X-RAY Gustavo Artigas***
Lab magazine 03. Revista. Londres, Inglaterra. Pp 44-45



MEICO CITY: AN EXHIBITION ABOUT THE EXCHANGE RATES OF BODIES AND VALUES New York: P.S.1/Kunst-Werke Berlin, 2002
p.p. 92-99

Gustavo Artigas, born 1970, Mexico City

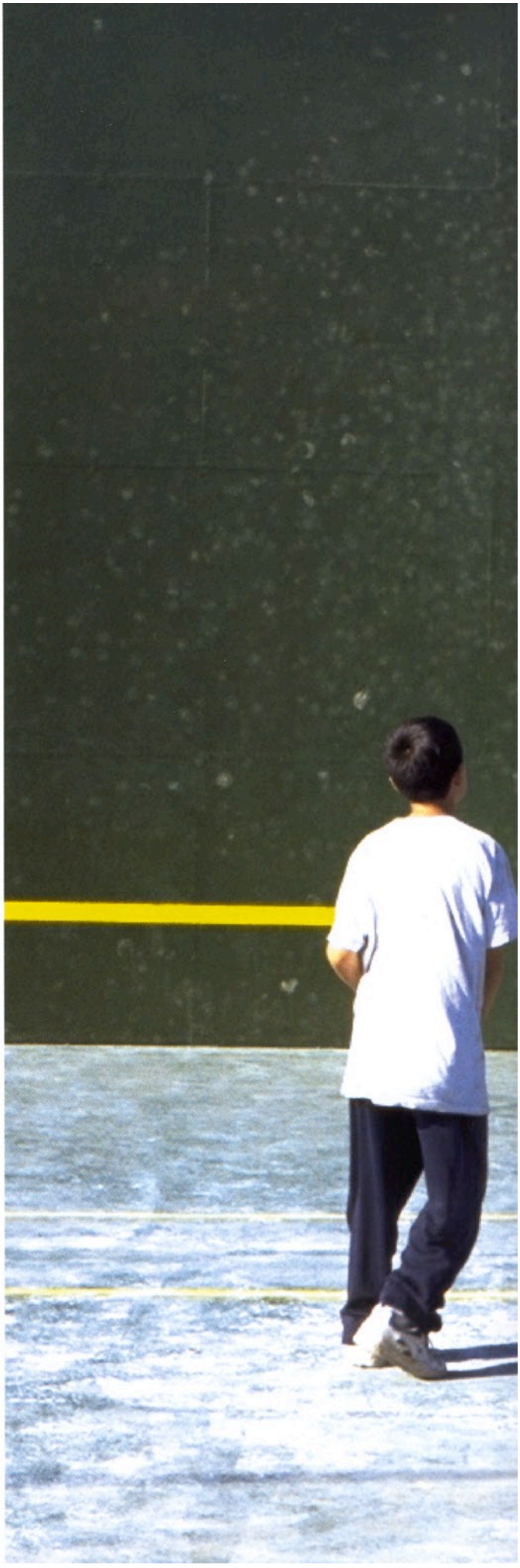
(93-94) *The Rules of the Game (Part 1) / Las Reglas del Juego (Parte 1)*, 2000
Video still
Courtesy of the artist and La Colección Jumex, Mexico City

(95-99) *The Rules of the Game (Part 2) / Las Reglas del Juego (Parte 2)*, 2000
Video still
Courtesy of the artist and La Colección Jumex, Mexico City

Education: B.F.A. Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City (1991-1995).

Solo exhibitions include: *Emergency Exit*, Museo de Arte Carrillo Gil, Mexico City (2002); *Locals Hate Us*, Iturralde Gallery, Los Angeles, California and Fordsburg Artists Studios, Johannesburg, South Africa (2001); *Tell her that she is making a mistake*, Iturralde Gallery, Los Angeles, California (2000); *Why Haven't You Called Me?*, La Torre de los Vientos, Mexico City (2000); *Room 6001*, Laboratorio Mexico - Cuba, Havana, Cuba (2000); *A Clock: The Shape of Time*, Basel, Switzerland (1998); *Ritual and Rhythm*, The Other Gallery, Banff Centre for the Arts, Alberta, Canada (1997); *Unhoused/ Wall of Sound (Installation/ Radio Pirate Broadcast)*, Jesús María 42, Centro Histórico, Mexico (1996).

Group exhibitions include: *Catastrophico*, La Panadería, Mexico City (2002); 49th Biennale di Venezia, Venice, Italy (2001); *Blind Spot*, Vrededorp, Johannesburg, South Africa (2001); *Sport Cult*, Apex Art, New York (2001); *Art in General: 20 Years (Canal Street Projects)*, Art in General, New York (2001); *The End of the Eclipse*, Fundación Telefónica, Madrid, Spain (2001); 7th Havana Biennial, Havana, Cuba (2000); *InSITE 2000*, Tijuana, Mexico and San Diego, California (2000); *Noise: First Sound Art Festival*, Ex-Teresa Arte Actual, Mexico City (1999); *In the 90's: Mexican Contemporary Art*, Instituto Mexicano de Cultura, Washington D.C. and New York (1998).




NOSTETLER
15















México: Sensitive Negotiations

Artistas

Eduardo Abaroa

Francis Alÿs

Gustavo Artigas

Stefan Bruggermann

Thomas Glassford

Rubén Gutiérrez

Enrique Jêzik

Francisco Larios

Los Lichis

Love+ It

Marcela y Gina

Teresa Margolles

Yoshua Okon

Alejandra Quintanilla

Miguel Ángel Ríos

Enrique Ruiz

Teresa Serrano

Tercer un quinto

Torolab

Dj. Terrestre

Vj. Salvador Ricalde

Curaduría
Taiyana Pimentel

Asistente curatorial
Maya Cepeda

Museografía
Tercer un quinto

Una de las características más notorias del arte contemporáneo mexicano es la explosión creativa que se manifiesta en diversos centros culturales del país, especialmente en el Distrito Federal, Monterrey y Tijuana. La relación entre este fenómeno y los cambios que el concepto cultura ha tenido en las instituciones del país, marca las propuestas de los creadores más jóvenes y su afán por ocupar un lugar en el panorama intelectual.

Sensitive Negotiations es resultado de un proceso de negociaciones que tienen la finalidad de apoyar el desarrollo del arte contemporáneo en México. Las obras que componen esta muestra provienen de varios centros culturales y se han realizado buscando un diálogo con las propuestas que se abordarán en la feria de arte de Basel, en Miami.

La relación de trabajo que se ha establecido entre el grupo curatorial, los artistas y el equipo de la Secretaría de Relaciones Exteriores mexicana, enriqueció el concepto original propuesto por los cómplices de esta experiencia. Sin precedentes en nuestra diplomacia, se ponen a prueba los nuevos mecanismos de una burocracia que ha sabido enfrentar los retos conceptuales de los artistas a quienes cede el espacio consular para presentar sus obras. Las paredes que dividen una institución de otra se derribarán durante los meses de la exposición para propiciar que la gran variedad de públicos que diariamente transitan por estos expacios a fin de tramitar documentos consulares, experimenten una relación estética con los productos artísticos exhibidos. De esta manera se demuestra el doble filo al que está sujeto el arte contemporáneo: la provocación y su cada día más probable realización.

Sensitive Negotiations pone en la palestra internacional dos nuevos discuros nacidos en ciudades lejanas al centro del país, Monterrey y Tijuana, con una fuerza y particularidad en sus propuestas que desafían cualquier postura globalizadora. Discursos que parten de los fenómenos de frontera, cercanía e interrelación productiva con Estados Unidos, y se alimentan de su propia desventaja económica para producirse. Tan común le es a estas ciudades dialogar con el norte estadounidense como con el centro del Distrito Federal.

Algunas de las obras de esta exposición se iniciaron en La Habana y serán concluidas en Miami. Los artistas mexicanos han explorado con singular inteligencia la realización de piezas que no pudieron llevar a cabo en su lugar de origen y ahora se ofrecen a dos públicos ansiosos de analizarse el uno al otro.

Taiyana Pimentel



GUSTAVO ARTIGAS
Duplex, 2001
Documentación fotográfica de la acción
Cortesía: Iturralde Gallery (Los Ángeles)

Mary Ceruti
Directora Ejecutiva,
SculptureCenter, Nueva York

TÍTULO
***Duplex*, 2001**

ARTISTA
Gustavo Artigas

GALERÍA
Iturralde Gallery, Los Ángeles

Gustavos Artigas, en el vídeo, en el monitor, encima del pedestal, hablaban de la suntuosidad del espacio que hubo en la Fundación Telefónica de Madrid. ¿Necesitaba Artigas el espacio museístico neutral para su *performance*? ¿Y necesitaba ITURRALDE un stand algo diferente a los del entorno al que habían sido invitados? El que el stand de ITURRALDE tuviera mucho más que ver con el arte que con el comercio del arte obedece a que evita todo aquello que pueda desviar nuestra atención del hecho de que estamos en una feria de comercio del arte. Y todo lo demás es la naturaleza de las cosas puestas en entredicho.
No tenemos ni idea de cuál ha sido el efecto económico que ha tenido esta visita a la feria para ITURRALDE y Artigas. Deseamos que haya sido grande. Nos hubiese encantado encontrarnos con Gustavo entre el hervidero de visitantes de la Feria y habérselo preguntado.
Teresa Iturralde nos dijo que se encontraba allí, recorriendo los pasillos, pero las posibilidades de cruzarnos con él en medio del gentío de la Feria eran mínimas. Sin embargo, contamos hasta 4 dobles de Artigas y cero de ITURRALDE.

En mi primera visita a ARCO, me ha sorprendido gratamente su internacionalidad y la magnífica oportunidad que ofrece de ver obras procedentes de tantas partes del mundo. Entre las piezas vistas me gustaría destacar la obra de **Gustavo Artigas**, presentada en forma de *Project Room* por ITURRALDE GALLERY, consistente en una serie de fotografías y un vídeo documentando el acto organizado por él para la inauguración, el pasado mes de septiembre, de la exposición *El Final del Eclipse* en la Fundación Telefónica de Madrid. Para la realización de la pieza, titulada *Duplex*, Artigas seleccionó, junto a una agencia de publicidad, a 15 hombres que guardaban un parecido físico con él mismo y que debían participar en una serie de acciones. La acción central y el tema del vídeo consiste en una conferencia de ocho minutos de duración que se inicia con un comentario sobre el arte contemporáneo relacionando el tema de la clasificación artística por nacionalidad con las problemáticas de la identidad y la originalidad. La acción acaba, sin embargo, convertida en una conferencia sobre los orígenes y la identificación del desorden de la personalidad múltiple. Cinco hombres —cada uno de los cuales se identifica como Gustavo Artigas— van sucesivamente presentando la conferencia. En suma, cinco actores, presumiblemente españoles, interpretan el papel de un artista mexicano que aborda los temas de la repetición, la identidad y la originalidad y que plantea una serie de interrogantes: ¿qué aspiramos a comprender sobre el arte o sobre nosotros mismos a través de la clasificación por nacionalidades? ¿Se ha diversificado la obra expuesta como consecuencia de la globalización del mundo del arte contemporáneo? ¿Hemos acabado por trivializar la identidad individual mercantilizando así al artista? ¿Es la identidad una característica interna o externa? ¿Queda la originalidad necesariamente excluida por la repetición? ¿Qué se gana y qué se pierde por la reproducción y/o la repetición? ¿Existe una identificación absoluta entre el artista y la voz del artista?
Estamos ante una obra polémica que entra de lleno dentro del terreno de lo paradójico. La conferencia comienza en primera persona con un tono de autoridad distante, como si el artista comenzara por plantearse los temas de nacionalidad, repetición e identidad y ello le condujera a la investigación del desorden de la personalidad múltiple. Tras referirse —a través de sus múltiples cuerpos— a varias teorías sobre el desorden de la personalidad múltiple, Artigas —o más bien uno de sus múltiples— expone la teoría de que el desorden de la personalidad múltiple constituye un fenómeno natural que algunos consideran un don, proclamando que somos personas y no grupos de identidades, alter-egos, fragmentos o partes. No nos avergonzamos de lo que somos porque somos múltiples y estamos orgullosos de ello. El deslizamiento entre la voz gramatical del singular y la del plural da lugar a otro deslizamiento entre el hablante y el tema, o entre el artista y la obra de arte. Artigas propone una política de identidad que no prime lo individual sobre lo colectivo o viceversa, sino que integre más bien a los dos.
Mediante su automultiplicación, Artigas acaba con el artista y con la obra, pero autoeliminándose a la vez como autor original de la misma. La galería indica que la obra puede repetirse: a pesar de su condición de acción que sucede en un lugar y tiempo específicos y en respuesta a un contexto también específico, la obra es reproducible, algo que el título de la lectura *Duplex: Un múltiple posible* parece indicar. *Duplex* nos recuerda que la repetición subraya la diferencia. La individualidad puede ser inevitable, pero la multiplicidad es quizás un tesoro oculto dentro de la identidad.

tOmi scheiderbauer
Cofundador calc – casqueiro atlantico laboratorio cultural, Navia (Asturias)

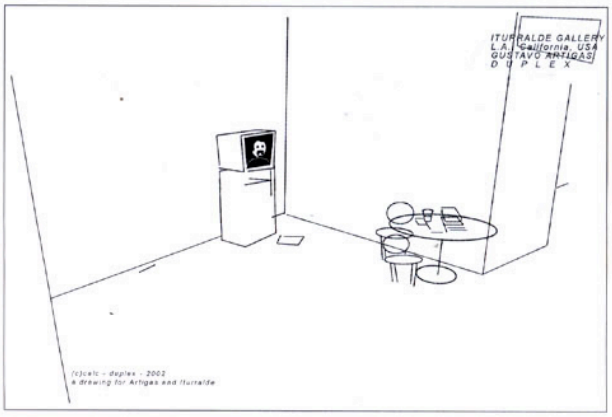
TÍTULO
***Duplex*, 2001**

ARTISTA
Gustavo Artigas

GALERÍA
Iturralde Gallery, Los Ángeles

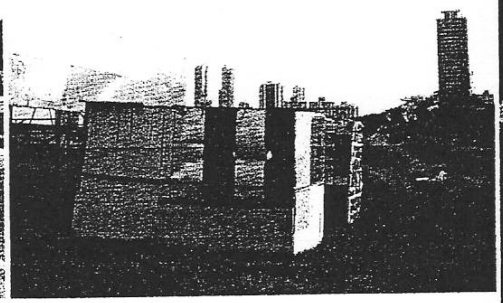
Afinidades Electivas

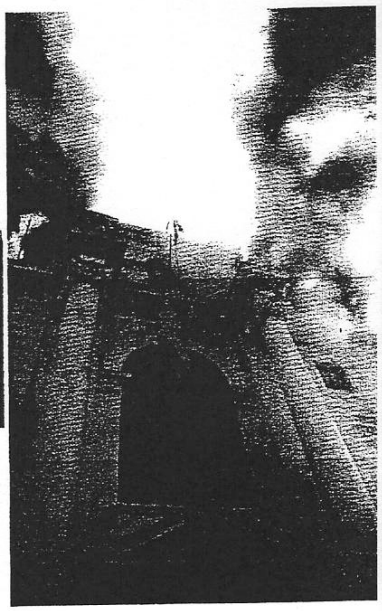
Éramos muchos, aunque «en realidad» nosotros fuéramos sólo dos los que el pasado 14 de febrero errábamos, nos asombrábamos y apretábamos el paso por entre las salas de ARCO. Habitualmente, nosotros no realizamos tales paseos, pero este año ocurría algo especial: habíamos sido invitados por **Key Portilla-Kawamura** a participar en una de las mesas de debate de ARCO: *El Dilema del Espacio Expositivo [Arquitectura para el Arte]*. Nos alegró muchísimo saber que alguien pudiera pensar que tendríamos algo interesante que decir al respecto y, agradecidos, aceptamos. Sin embargo, ¿sobre qué debíamos hablar? Concluimos que no se trataba tanto de las arquitecturas o de lo bien, mal o regular de la forma en que se construyen, sino que era más una cuestión de la forma en que se «construye» a los artistas. Así pues, nos propusimos hablar de *calc* y de tres de nuestros últimos proyectos, que debían transmitir nuestra forma «arquitectónica» e «infraescultórica» de funcionar como grupo. «Nosotros» éramos, en esta ocasión, **Teresa Alonso Novo** y **tOmi Scheiderbauer** y **L°°ks Brunner**.
Rápidamente, al comienzo de nuestra mesa de debate, empezamos «siendo muchos», pero enseguida, en cuanto escuchamos hablar a **Adam Caruso**, **Tony Fretton** y **Arie Graafland**, nos vimos reflejados en ellos y proyectados, por duplicado y triplicado, hacia nuestro «arte». ¡Y por parte de arquitectos y de un teórico de la arquitectura! No hubo tiempo de profundizar con el público sobre nuestras conjeturas, pero no podía pasar inadvertido en la sala el sentimiento común de que, en la «arquitectura expositiva», existe mucho tedio desidioso, convencional y consolidado, y de que muchos artistas son aburridores desidiosos, convencionales y consolidados. Perdón, por supuesto, no queremos ofender a nadie; Adam, Tony y Arie tampoco lo hubieran expuesto jamás de este modo. También es cierto que se le da una gran importancia a los volúmenes envolventes del arte (la arquitectura); así, a menudo, permanece el efecto de que «teníamos-algo-mejor». Hablamos básicamente, sin embargo, de la «voluntad (re)constructiva» del artista cuando quiere enseñarnos algo suyo en un marco determinado. Si, por ejemplo, hubiéramos sido invitados por alguna galería y nos hubiéramos presentado en ARCO, hubiéramos pintado de naranja y «señalizado» los extintores que había colocados en los cruces de los grandes pasillos de la exposición. Así nadie los habría confundido con arte industrial moderno y podrían, a pesar de ello, haber demostrado su utilidad en caso de producirse el incendio de una *performance*.
Esta locura no se nos habría ocurrido, si no nos hubiéramos tropezado con una de las incontables salas de arte, la ITURRALDE GALLERY, y no hubiésemos encontrado allí a **Gustavo Artigas:** *Duplex*.
Por unanimidad: nuestro trabajo preferido de todo ARCO. Aquí pudimos observar una doble propuesta —una propuesta de «actitud» de Artigas y otra de ITURRALDE. *Cómo* y *qué* se podía ver y escuchar en este lugar constituía una obra de arte refrescante y desnuda en medio de la salvaje, aunque domesticada por la dirección de la Feria, y vanidosa selva del mercado. Seguro que había otros trabajos estupendos, pero en el stand de ITURRALDE confluyeron para nosotros todas las líneas de interés de los últimos 3 días. Todo lo que experimentamos y no habíamos sabido expresar desde que nos sentamos a la mesa de debate, se convirtió allí en «algo nuevo». Sin palabras..., bueno, de hecho sí, con palabras, ya que ahora escribimos sobre ello. Pero, por encima de todo, un éxtasis mental y transindividual de ser «hermanos del alma». Aquí uno era ya multitud e intentaba encontrar un «modelo» adecuado. Este «uno», o mejor, estos «unos», son la personificación de la cuestión de nuestra identidad. Hoy en día. Como artista. En el mundo. Y en la feria de arte. *Duplex*. ¿Estamos identificados por la nacionalidad? ¿Por la familia, la casta o la religión? ¿Qué significa hoy la identidad del artista? ¿Somos muchos? ¿Abiertos? ¿Somos diferentes cuando estamos con otros o somos nosotros mismos? ¿La individualidad sólo es posible en una «coindividualidad» plural?
Por lo demás, el trabajo de Artigas en el stand de ITURRALDE seguramente no nos habría resultado tan atractivo si no hubiesen renunciado a todo lo que hubiera servido para atraernos. Un pedestal, un monitor, una mesa, dos sillas. Sobre la mesa (a la que se sienta la galerista) algunas cosas: un vaso de agua, tarjetas de visita. Las paredes desnudas, restos de la última *performance* en la pared de enfrente. No hay moqueta, en el suelo hay huellas de otras ferias. ¿Había por allí un gran grabado? Y mucho vacío. Lo contrario del espacio en el que los muchos



Flash Art, Milan, Nº 230, Págs. 75 y 82, Mayo-Junio 2003
Craig Garrett







MultipleCity: Revolution in Panama

Craig Garrett

Attempts to reconceive art within the territory of social praxis usually meet with limited success. For every public intervention to effectively probe mechanisms of social control in a distinct community, dozens of other projects only reify the commodity-capital relations they set out to interrogate. Panama's "MultipleCity," on the other hand, a locally-produced exhibition featuring the interdisciplinary work of 14 international artists, represents an early victory for this new tactical art.

Panama, a nation where dependence on international trade has elevated the commodity to a position of remarkable privilege, and whose art scene, as a result, has long been stuck at the impasse of quasi-modernist easel painting, is not an obvious site for a lesson in contemporary art's most radical developments since the 1960s. But what made "MultipleCity" so revolutionary was that it didn't simply explain, for example, the dematerialization of the art object — it actually demonstrated it. And it did so with a fearless open-endedness that promised to invigorate not just an emerging local art scene but also an entire city.

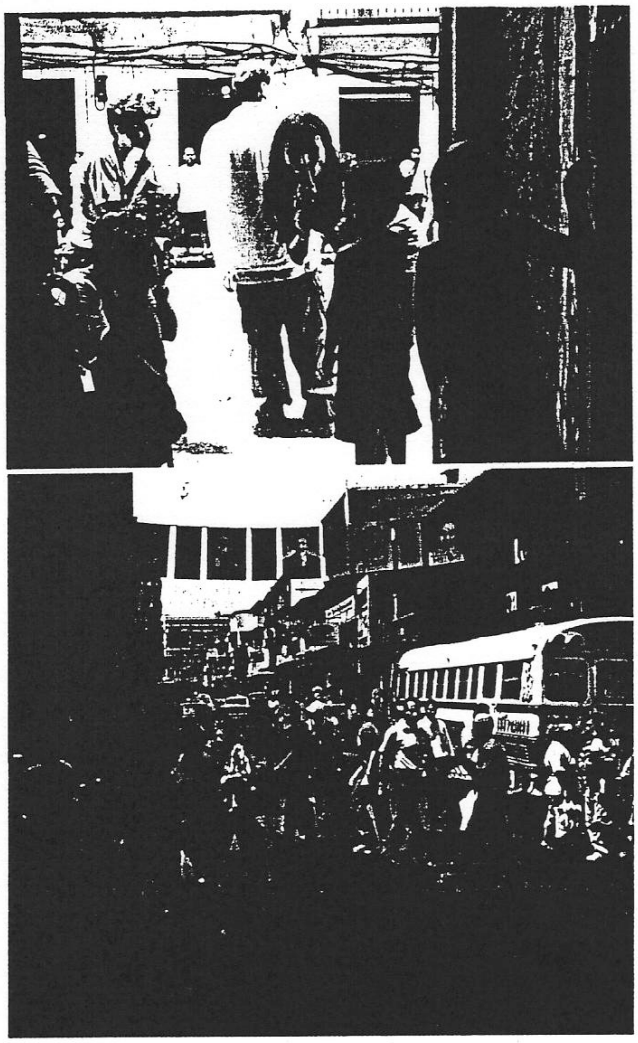
The story behind "MultipleCity" begins with its co-curators: Adrienne Samos, the director of Fundación Arte>Panama (Arpa) and former editor of Panama City's award-winning culture weekly *Talingo*; and Gerardo Mosquera, a Cuban art theorist, adjunct curator at the New Museum of Contemporary Art, and one of the founders of the Havana Bienal. Instead of lamenting the lack of institutional infrastructure in Panama, Samos and Mosquera exploited the unusual freedom it provided. Under their decentralized curatorial structure, international artists were paired with locals who helped them adapt a series of projects for sites throughout the city. The result, in most cases, was a mutually beneficial collaboration that on the one hand provided local artists with an opportunity to learn about personal and professional issues in contemporary art, and on the other hand produced artworks with a unique sensitivity to the micro-politics of the neighborhoods in which they were situated.

Local children, for instance, didn't seem to notice that Cuban artist Juan Andrés Milanés' sculpture — hundreds of interlocking ice blocks laid out to form a temporary tropical skating rink — visually evoked the minimalist sculpture of Carl Andre, nor that it demonstrated ephemerality via a quite literal dissolution of the art object. And they certainly didn't mind that their giddy participation brought into sharp relief their region's fantasies of its Northern 'other.' Many of these same children, though, the residents of the city's historic and ramshackle San Felipe neighborhood, took a similar shine to Yoan Capote's sculptures, ten lushly upholstered but fully functional garbage receptacles. Though Capote had previously exhibited similar pieces in museums and galleries in his native Cuba, these works gained a new relevance in a neighborhood where art is scarce but garbage is not. Their overwhelmingly positive reception was evident in the care with which residents used them — after two weeks the pink and white fabrics remained almost spotless — but also in these residents' constant re-siting of the containers around their neighborhood as if they were moving a favorite sculpture around the living room.

Panamanian painter-turned-video artist Brooke Alfaro also lived for many years in the San Felipe neighborhood, and his familiar presence in the local housing projects gave him a unique insight into the codes of machismo and violence that mold life — and death — there. For "MultipleCity" he produced *Nueve*, a two-channel video whose title is the local abbreviation for the favored weapon of the project's warring youth gangs.

Continued on page 82

From left: GHADA AMER, Chinese Proverbs, 2003. Photo: Fernando Bocanegra. JESÚS PALOMINO, Buhoneros y Precaristas, 2003. Photo: Miguel Lombardo and Francisco Barsallo. GUSTAVO ARTIGAS, Fire, 2003. Courtesy Fundación Arpa, Panama City.



From top: FRANCIS ALŸS, Minute of Silence, 2003. Photo: Alfredo Bocanegra. GU XIONG, I am who I am, 2003. Photo: Miguel Lombardo and Francisco Barsallo. Courtesy Fundación Arpa, Panama City.

MultipleCity, from page 75

When he proposed screening the video on the side of the same building inhabited by these gangs, local residents initially balked, fearing potential violence. On the night of the screening, however, tension gave way to jubilation as mothers, grandparents, and younger siblings — as well as a handful of brave art supporters — cheered the monumental images of these young men, singing and posturing to a hit song by famous ex-gangster El Rookie in two side-by-side projections. With this video, Alfaro managed to create a meeting that could never take place in reality, and as the piece finishes, both gangs, through the magic of editing, appear to walk towards one another in a gesture of simulated peace, tossing each other a soccer ball instead of bullets.

Panamanian artist Humberto Vélez also enlisted a popular musical format to illustrate how local inhabitants view themselves. Each November big bands from schools across Panama march in Independence Day ceremonies while playing a particular hybrid of Brazilian *candomblé* and American martial music that evokes in all Panamanians — but especially inhabitants of society's lower rungs — a purely joyful patriotic zeal. Vélez's insertion of one of these marching bands into unexpected urban settings elicited outbursts of spontaneous celebration — precisely the opposite effect sought by the work of Belgian-born artist Francis Alÿs. Alÿs, in collaboration with Mexican filmmaker Rafael Ortega and a team of artists/assistants, sought to elicit one minute of impromptu silence in the city's most chaotic public spaces: a crowded café, the national lottery hall, a bustling public market. When questioned by passersby, Alÿs insisted that the intentions of this minute were undeclared, but many of them understood it as a protest against the U.S. invasion of Iraq, thereby reclaiming the open-ended action for the expression, in the absence of larger public demonstrations, of their own concern.

The war also played a critical role in the cancellation of Brazilian artist Cildo Meireles' project to pilot a miniature cargo ship through the Panama Canal via remote control. Surprisingly enough, however, Mexican artist Gustavo Artigas was permitted to stage a conflagration at the city's Museum of History. Overeager firefighters, who helped set the fire with burning tires on the museum's roof, almost turned Artigas's artistic statement into a historical tragedy. In the end, though, the very public spectacle of fire — which had laid waste to vast swaths of the city in previous centuries — served an apt symbol, during Panama's centennial year, of the need to look forward.

Though the recent departure of the U.S. military resulted in the opening of the Canal Zone — a verdant city-within-a-city previously off-limits to all Panamanians — it came at a difficult moment for the Panamanian economy. For his piece local artist Gustavo Araujo plastered the city's suddenly plentiful empty billboards, a highly visible indicator of this slump, with a common Panamanian idiom that illustrated the pessimistic resilience with which his countrymen have faced down many past crises: "La Cosa está dura" (Things are tough). Italian collective artway of thinking also addressed what they saw as a wound in the city's psyche with a healing ceremony on the city's long Pacific shoreline. Featuring candles, food, a Santeria priestess, and a dramatic reading by a local artist, the event's air of meditation didn't last long once Humberto Vélez's marching band arrived. Gu Xiong's work on the other hand, had a more lasting presence. This Chinese-Canadian artist's banners, strung across a major thoroughfare in the city's bustling Chinatown, portrayed residents of this sometimes overlooked minority whose sizeable presence in the city dates back to at least the mid-19th century.

Of course, truly populist art sometimes must address power more confrontationally. New York artist Ghada Amer commissioned a series of signs from local artisans (the same ones responsible for the colorful vernacular paintings on the sides of the city's public buses) to illustrate her selection of Chinese proverbs. On their own the signs were not particularly provocative, but when placed at strategic urban sites — chosen by local artists Miki Fàbrega and Ramón Zafrani for maximum impact — these statements proved too bold for the agencies of power. Two of these signs — including one posted at a busy underpass between a McDonald's and a Wendy's and reading "Si comes menos, saboreas más" (If you eat less, you taste more) — quickly vanished without a trace, and another, originally placed outside the State Controller's office, awaits a new home after its government-ordered removal.

The other works generating the most controversy belonged to Spanish sculptor Jesús Palomino. Removed for the first time from a gallery context, Palomino's delicate constructions of wood and paper immediately provoked a backlash upon their placement in vacant lots throughout the city. The problem was not an overt political message, like Amer's, but rather their uncanny resemblance to the rudimentary stalls that spring up around the city like parasites on privately-owned structures. The ire that these delicate sculptures provoked from property owners spoke loudly of the social disparities of a city where subsistence fishermen reside in the shadows of 30-storey luxury residences. Moreover, it suggested that contemporary art still has the power to agitate, a conclusion that bodes well not just for Panama but also for the future of art around the world.



KUNSTEN FESTIVAL DES ARTS 2003 Brussels: kunstenFESTIVALdesarts, 2003
p.p. 48-49



KANAL 20 ⑩
EXPO 3-24/05 WEDNESDAY TO SATURDAY > 14:00-18:00 | FREE ENTRANCE
VERNISSAGE 2/05 > 19:30 > **CITY EVENT** somewhere, some day in May...

EXPO & CITY EVENT

MEXICO CITY

GUSTAVO ARTIGAS

Utiliser les bris de vitres des voitures « crashées » pour les sertir, tels des diamants, sur la carte d'Afrique. Organiser un match avec des équipes américaines et mexicaines dans le village-frontière de Tijuana, basket-ball contre football, chacun ses règles, et le Mur pour décor...

Plasticien, Gustavo Artigas est né à Mexico City en 1970. On l'appelle « situation-events artist » car ses œuvres se construisent (aléatoirement) au cœur de réalités conflictuelles humaines, sociales, politiques et économiques, selon les règles connues de joutes sportives ou jeux de société dont il modifie singulièrement les données. A Kanal 20, un espace documentaire (photos et vidéos) pour s'immerger dans son travail existant. Et puis, la ville, comme territoire public d'interventions qui n'ont de ludiques que l'apparence...

CREATION

Concept: Gustavo Artigas
Supported by:
Nina Menocal Gallery,
Secretaría de Relaciones Exteriores,
Coordinación de Asuntos Internacionales
CONACULTA/INBA,
Embajada de México en Bélgica
Special thanks to: Looking Glass
(Bruxelles/Brussel)
Production:
KunstenFESTIVALdesArts
Presentation:
Kanal 20, KunstenFESTIVALdesArts

Hij gebruikt het glas van ingeslagen autoruiten om de kaart van Afrika met 'diamanten' te bezetten. In het grensdorp Tijuana organiseert hij een match tussen Amerikanen en Mexicanen, basketbal tegen voetbal, ieder zijn eigen regels. Op de achtergrond de grensmuur...

Beeldend kunstenaar Gustavo Artigas werd in 1970 geboren in Mexico City. Een 'situation-events artist' noemen ze hem, en terecht: in zijn werk baseert hij zich op reële situaties, op menselijke, sociale, politieke of economische conflicten. Hij speelt volgens de regels van sport en spel, maar de inzet verandert... Brussel kan hem op twee manieren beleven: In de galerij Kanal 20 aan de hand van foto's en video's van zijn bestaand werk en in de stad, een publiek territorium voor zijn interventies. Ludiek zijn ze enkel voor wie niet verder kijkt...

Use the broken glass from windows of crashed cars, setting them like diamonds into the map of Africa. Organise a match with American and Mexican teams in the border village of Tijuana, basketball versus football, each following their own rules, with the Wall as scenery...

Visual artist Gustavo Artigas was born in Mexico City in 1970. He is called a 'situation-events artist' for his works, often 'happenings', are constructed (randomly) at the heart of conflicting human, social, political and economic realities, following the familiar rules of sporting duels or games in our society which he has modified quite bizarrely. Off to the Kanal 20, a documentary space (photos and video) to immerse yourself in his existing work, and then into the city which serves as a public arena where interventions take place that have nothing funny about them except how they appear...



LAPPEENRANTA K'03 KERAMIKKA
Finland: South Karelia Art Museum, 2003
Texts by Eeva-Kaisa Hakulinen and Jennifer Teets p.p. 4-20, 49


ESIPUHE

Aikakauttamme on luonnehdittu aatteiden romahtamisen ajanjaksoksi, jolloin kulutuksesta on tullut yhteiskuntamme tavaramerkki. Ihmiset ajattelevat itsekeskeisesti vain sitä, kuinka täyttää omat itsekkäät tarpeensa, vaikka samanaikaisesti suurin osa maapallon väestöstä kamppailee selviytymisestä. Ei ole aina helppoa ymmärtää, mitä tässä kulttuurisen, taloudellisen ja poliittisen globalisaation prosessin ympärillä tapahtuu. Tässä tilanteessa taiteilijoilla on jälleen kerran keskeinen rooli kriittisen ja poeettisen näkemyksen esiin tuomisessa.

Etelä-Karjalan taidemuseo on kutsunut Lappeenrantaan K'03 keramiikkanäyttelyyn kuusi taiteilijaa, jotka ovat kiinnostuneita ihmiskunnan ytimestä: ymmärtämyksestä, elinympäristöstä ja fiktiivisestä maailmasta.

In an era defined by the end of ideology, consumption has become a trademark of our society. People seem to think only about pleasing themselves, and yet the vast majority of the world population only want to survive. Understanding what is happening in this process of cultural, economical and political globalisation, is not always easy. In this situation, artists will undoubtedly contribute by giving a critical and poetical outlook on the world.

Lappeenranta K´03 shows the approaches of six artists, who use clay in a contemporary art context. Six new attitudes towards clay provide a context for expression in ceramics. The concern of six artists about the core of mankind: the insight, the living surroundings, the fictional world.

FOREWORD

Sadashi Inuzuka käsittelee teoksissaan ympäristökysymyksiä ja on erityisen huolestunut ihmisen tuhoisasta vaikutuksesta luontoon. Hän syntyi Kiotossa ja muutti Kanadaan 1981. 1960-70-luvun vaihteessa Japanissa oli vallalla Mono-ha -niminen suuntaus, joka vaikutti Inuzukan ikäpolven taiteilijoihin. Vaikka suuntaus olikin varsinaisesti vastareaktio länsimaisille vaikutteille, oli sillä silti yhteys amerikkalaiseen minimalismiin. Materiaalit etsittiin erityisistä paikoista ja suuntaus suosi luonnonmateriaaleja: kiveä, puuta, öljyä, savea, vettä. Inuzukan töitä voisi verrata esimerkiksi Richard Longin tai Robert Smithsonin maataideteoksiin.

Lappeenranta K'03 varten Inuzuka tekee installaation nimeltä Water Trade. Nykyisin keskustellaan paljon veden kaupallistamisesta ja Inuzuka haluaa nostaa esiin tämän luonnonvaran, joka on niin tärkeä elementti ihmiskunnan selviytymisen kannalta.

Sadashi Inuzuka has a link to environmental issues and he has a deep concern for man's interaction with nature. He was born in Kyoto and immigrated to Canada 1981. In the late sixties and early seventies in Japan, there was a movement called Mono-ha that influenced artists of Inuzuka's generation. Though it was essentially a reaction against western influences, Mono-ha had a relationship and a counterpart in American minimalism. Materials were considered in specific sites, and the movement favoured natural materials: stone, wood, oil, clay, water. Looking at his work, one might be reminded of Richard Long's mud circles or Robert Smithson's Spiral Jetty.

Inuzuka will make for Lappeenranta K'03 an installation called Water Trade. There is a lot of controversy at present over the commercialisation of this natural resource. Inuzuka wants to deal with the sym-



Gustavo Artigas: Spontaneus Combustion



Gustavo Artigas tutkii sosiaalisia jännitteitä yksilöiden käyttäytymisessä. Lappeenrannassa hän tekee videodokumentin, jonka aiheena on kaksi paikallisessa olutkapakassa savilietteessä kamppailevaa naista.

Varsinaiseen näyttelyyn koostettava video ja valokuvat ovat muistumia käydystä kamppailusta. Artigas on kiinnostunut taiteen, urheilun ja populaarikulttuurin suhteista. Missä taiteen tekeminen alkaa ja loppuu tässä tapahtumassa? Olemme tekemisissä taiteen raja-alueilla, jossa kyseenalaistetaan se mikä on taidetta ja mikä ei.

Artigasin lähestyessä savea hyvin käsitteellisestä näkökulmasta, on Lawson Oyekanilla siihen puolestaan huomattavasti konkreettisempi ja intiimimpi suhde. Oyekanin suurten punasaviveistosten pintaan viilletyt reiät antavat valon kulkea läpi esineen pimeimpään ytimeen. Abstraktit muodot tuntuvat ensi silmäyksellä helpoilta ymmärtää, mutta silti ne avaavat katsojan mieleen uusia ulottuvuuksia, joissa on koskettavia viestejä inhimillisestä kivusta ja valosta. Nämä vahvat, mutta haavoittuvat saviesineet sulkevat sisäänsä yhtä aikaa jännitteitä ja vapautta, löytöretken ihmisen todelliseen, salattuun henkeen. Oyekan käyttää savea perinteiseen tapaan yksinkertaisin muodoin ja tekniikoin, mutta hyvin monumentaalisesti. Hän rakentaa teoksensa pala palalta antaen savelle (haavoille) aikaa kuivua ja arpeutua hitaasti.

Hans van Bentemin työt voisivat olla sukua Milan Kuncin tai Jeff Koonsin töiden kanssa. Hän liikkuu "korkean" ja "matalan" taiteen välillä sisällyttäen teoksiinsa aiheita populaarikulttuurista, jotka hän muuntaa oman aikamme ikoneiksi. Hän pureutuu tämän hetken visuaalisen kielen ymmärtämiseen ikuistamalla sarjakuvasankareita ja scifi-hahmoja suurikokoisiksi, värikkäiksi keraamisiksi veistoksiksi. Van Bentem uudistaa keramiikkaa uudella filosofisella lähestymistavallaan ja tekniikan hallinnallaan.

Eräs mielenkiintoisimmista tämän hetken nuorista suomalaisista kuvanveistäjistä on Vesa-Pekka Rannikko, joka tutkii työssään ihmisen sisintä yhdistämällä monipuolisesti veistämisen ja maalauksen elementtejä ilmeikkäissä ihmishahmoissaan muuttamalla visuaaliset havainnot fyysisiksi kokemuksiksi. Hänen henkilöidensä arvoituksellinen mykkyys nousee esiin Aki Kaurismäen elokuvien hahmojen, hiljaisten ja syrjäybolism of water, which is an element vital for the survival of mankind.

Gustavo Artigas investigates social tensions in the behaviour of individuals. For Lappeenranta, he will make a video film in situ where clay becomes involved with two struggling female bodies in a mud wrestling match before a live audience in city bar. The film will be shown in the exhibition as a reminder of a past event. Artigas is interested in the relationship between fine art, sport and popular culture. Where does art making begin and end in this event? We are dealing with inter-relational art, questioning what is art, and what is not.

While Artigas handles clay from a conceptual point of view, a much more intimate approach is in Lawson Oyekan's earthenware sculptures, which allow the passage of light into the darkness of the object through multiple holes in the walls. These abstract forms seem to be simple to understand, but certainly open new spheres in the mind. They have a strong sense of humanity, with pain and with light. These clay forms, strong but vulnerable, enclose tension and freedom at the same time: a voyage to find the true identity of men with spirit and mystery. Oyekan uses clay in a traditional way with simple forms and techniques, but with great monumentality. He builds his works little by little, giving time to seal and heal the coils (wounds).

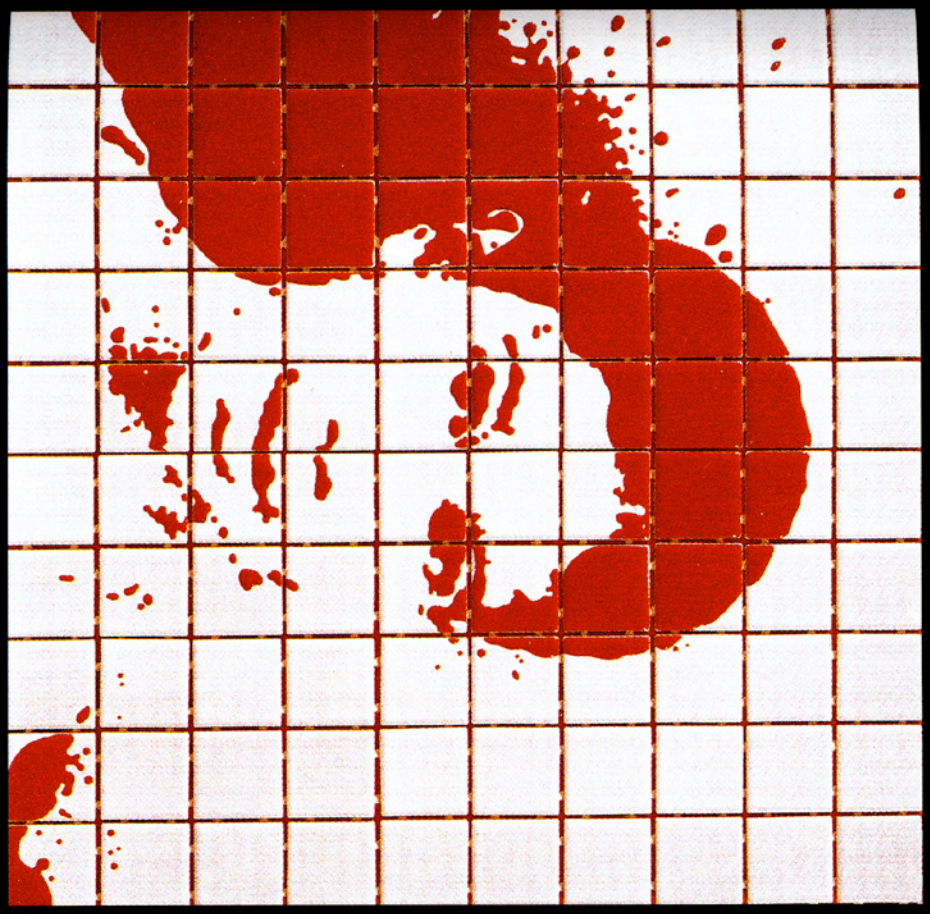
The work of Hans van Bentem could be related to artists like Milan Kunc or Jeff Koons. He struggles between "high" and "low" art with images from popular culture, which he transforms into monuments of our time. He deals with the understanding of contemporary visual language, immortalizing the world of comic and sci-fi figures in large ceramic sculptures, using a great variety of colour and form. Van Bentem innovates contemporary ceramics with his philosophical approach and masterful technique.

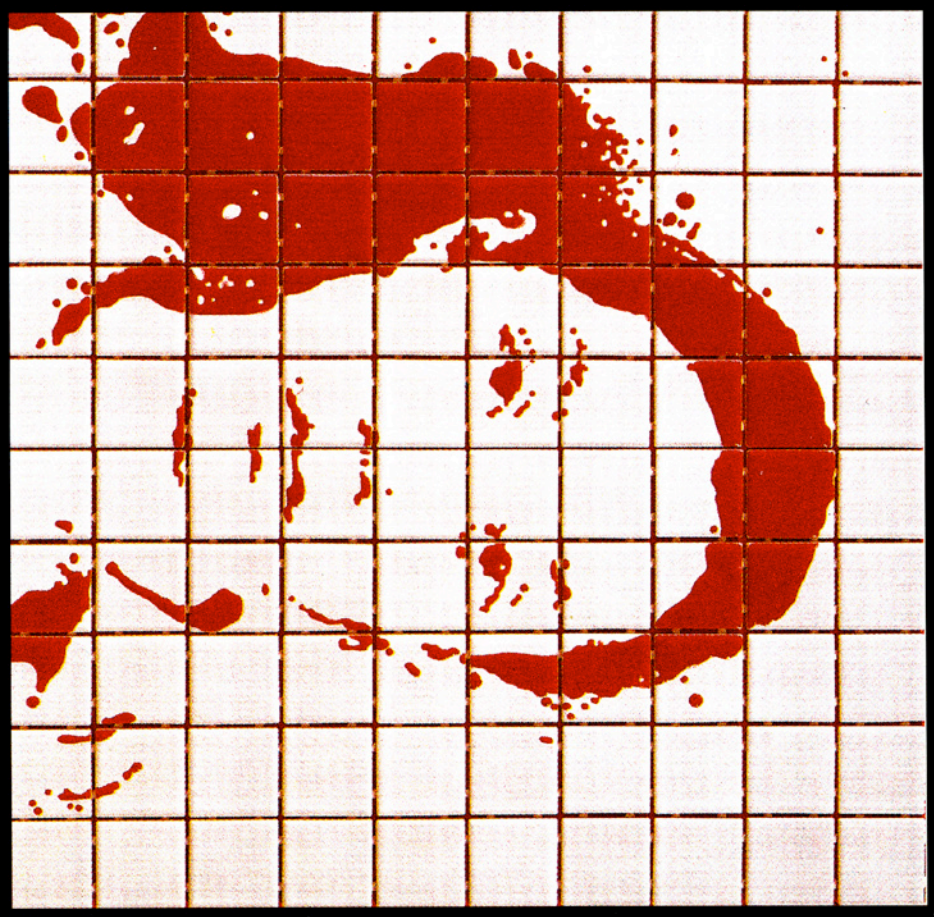
One of the most exciting sculptors among the young Finnish generation is Vesa-Pekka Rannikko, who explores through his work, the insight of human beings, combining richly the elements of sculpture and painting in his expressive human figures which change visual perception into physical experiences. The enigmatic muteness of his figures stand out like





Pedro Mora: s/t





tyneiden, silti elämää ja yleispätevyyttä täynnä olevien ihmisten tavoin. Rannikon veistokset heijastavat lämpöä ja ymmärtämystä valaisten läsnäolollaan ympäristöään kuin hiljaiset näyttelijät ennen näytelmää.

Pedro Mora kuuluu espanjalaisten kuvanveistäjien 1990-luvun uuteen sukupolveen, neokonseptualistiseen liikkeeseen, jolloin veistämisen kieli ja käsitteet muuttuivat dramaattisesti. Veistoksesta tuli myös installaatio, performanssi, tanssi, ympäristötaide, jopa valokuva tai video. Mora tutkii taiteessaan mm. arkkitehtonisia tiloja erilaisissa konteksteissa. Lappeenranta K'03-näyttelyyn hän rakentaa asuinhuoneiston pohjapiirroksen mukaisen keraamisen lattian, kolmiulotteisen tilan kaksiulotteisena pintana tutkien siinä ihmisen asumista ja yksityisyyttä.

Lappeenrannan K -tapahtumiin on vuosien varrella kutsuttu taiteilijoita, jotka ovat avanneet ennakkoluulottomia ja tuoreita näkökulmia keramiikkataiteeseen. Nykytaiteessa materiaali ei ole useinkaan teosten keskeinen lähtökohta. Savella näyttää olevan kuitenkin nykyhetken kiihkeärytmisessä ja arvoja pakenevassa maailmassa oma erityinen viestinsä. Se ilmestyy teoksiin usein silloin, kun on kyse alkuvoimaisista ja perimmäisistä ajatuksista. Vuoden 2003 näyttelyn taiteilijat tuovat tähän kenttään jälleen hyvin erilaisia, rohkeita asenteita ja ulottuvuuksia.

Lappeenranta K'03 – tapahtuman puolesta haluamme esittää lämpimät kiitoksemme näyttelyyn osallistuville taiteilijoille, joiden kanssa yhteistyö on ollut antoisaa ja arvokasta. Haluamme lausua parhaat kiitoksemme myös kaikille niille instituutioille, joiden tuki on tehnyt tämän kaiken mahdolliseksi.

symbolically with their presence, like silent performers gathering for a place in which to act.

Pedro Mora belongs to the new generation of Spanish sculptors expressing the movement of neo conceptualism, in which the language and the concept of sculpture is changed dramatically. Sculpture is also installation, performance, dance, environmental art, even photography or video. Mora explores with his sculptural works architectural space in a total different context. For the Lappeenranta K'03 exhibition, he will build a ceramic floor of an apartment, a three-dimensional space on a two-dimensional surface, as a representation of family organization.

Lappeenranta K'03 exhibition will bring to the viewers, recent conceptions of what is happening around the world in contemporary ceramic art. Although the medium is rarely a key concern in works of Contemporary Art, clay nevertheless seems to carry a special message in the frantic contemporary world which eschews values. Artists seem to often choose clay for works that deal with powerfully pure and fundamental ideas. As in previous years, the artists of the 2003 exhibition contribute very diverse and bold approaches and dimensions to this domain.

We would like to express our warmest thanks to the participating artists, whose valuable work and cooperation has been fundamental.
We also extend our gratitude to all those institutions whose financial support and interest has made possible this event.

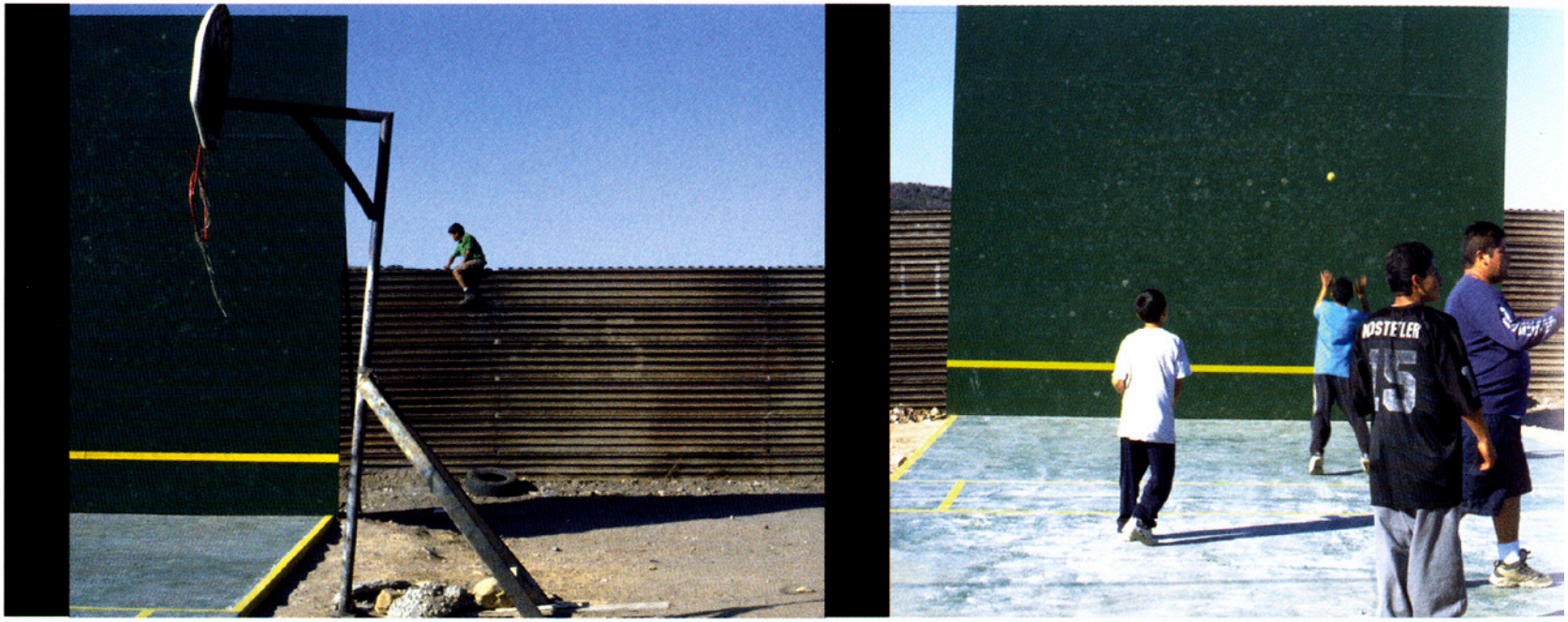
GUSTAVO

ARTIGAS




GEETA VS SAGE

THE RULES OF THE GAME



Onko olemassaolomme tarkoitus leikkiä ja iloita vai suhtautua kaikkeen vakavasti? Vakavasti puhuen, mitä leikkimisestä ja peleistä? Nämä Georges Bataillen teoksesta Happiness, Eroticism, and Literature (Essays: 1944–1961) poimitut kysymymykset (ensimmäinen on itseasiassa otsikko) ovat keskeisiä nykytaiteilija Gustavo Artigasin (Mexico City, 1970) pelejä ja onnettomuuksia tutkiville teoksille. Artigas, joka asuu ja työskentelee Mexico Cityssä, vaikka toteuttaa teoksensa yleensä ulkomailla, on muutamassa vuodessa luonut hämmäs-

Are we here to play or to be serious? And in all seriousness what is of playing or games for that matter? It could be said that the aforementioned questions (the first a title in fact), extracted from Georges Batailles' Happiness, Eroticism, and Literature (Essays: 1944–1961), are key to the game and disaster investigations of contemporary visual artist Gustavo Artigas (Mexico City, Mexico, 1970). For the past four years, the artist who is based in Mexico City, but coordinates the majority of his projects in other internatio-

tyttävän ja monimutkaisen ilmaisukielen, jonka avulla hän käsittelee ihmisryhmien sosiaalisia jännitteitä ja pelien ja onnettomuuksien seurauksia ja vaaroja. Artigasin teokset käsittelevät ennen kaikkea erilaisia rajoituksia. Esimerkiksi pelin ja ei-pelin välille on vaikeampi vetää raja kuin miltä vaikuttaa. Yleisesti ajatellaan, että peli on vapaata toimintaa, jolla ei ole sen erityisempiä seurauksia. Toisaalta Artigasin kokemuksen mukaan onnettomuus merkitsee pelon ja/tai vääjäämättömyyden määrittämän rajan ylittämistä. Seremoniamestarina toimiva Artigas on luonut ikään kuin

nal cities, has developed a stunning, complex language surrounding the social tensions of group organization and the consequences and risks involved in game and disaster situations. More specifically, Artigas' work engages a universe of limits. As for the game, the limit between what is and what is not [a game] is more difficult to specify that what it seems at first glance. On behalf of common reactions, the game would be a free activity without consequences.[1] The disaster on the other hand – in Artigas' experience – is a limit confined by fear and/or inevitability. Acting





kolmiareenaisen sirkuksen, jossa pelit, performanssi ja poliittinen kritiikki rinnastetaan saman kertomuksen episodeiksi.

Pelit

Artigasin arvostetuin teos on nimeltään Pelin säännöt (2000–2001). Artigas toteutti teoksen InSite2000–taidetapahtuman yhteydessä Tijuanan ja San Diegon välisellä rajaseudulla, ja se aiheutti hämmennystä kääntämällä pelin käsitteen päälaelleen kyseenalaistamalla

as Master of Ceremonies he has developed a three-ring circus scheme juxtaposing games, performative gestures, and political critiques into episodical chapters.

Games

His most revered work The Rules of the Game (2000–2001), which was presented at the InSite 2000 edition on the Tijuana/San Diego border, baffled many by turning the notion of the game on its ear, questioning some hybrid form of a limit; tackling competitive acti-

kilpailemista ja rinnakkaiseloa erottavan "rajahybridin". Teos houkutteli ovelasti lukuisat katsojansa todistamaan kahta hämmästyttävän harmitonta, mutta silti läpikotaisin poliittista sosiaalisen yhteensopivuuden/yhteensopimattomuuden aktia. Artigas nimittäin rakensi teoksen ensimmäisessä osassa meksikolaisen käsipallokentän Meksikon ja Yhdysvaltojen välisen rajan pintaan La Libertadin lähiöön, lähelle paikkaa, jossa laittomat siirtolaiset usein ylittävät rajalinjan Yhdysvaltojen puolelle. Edestakaisin pomppiva pallo on alueen siirtolaisuuden vertauskuva. Toisessa osassa Artigas kutsui tijuanalaisen ja sandiegolaisen lukion jalkapallo- ja koripallojoukkueet samanaikaiseen otteluun samalla kentällä; Artigas tunnetaan nykyään laajalti nimenomaan tällaisesta peli- / tilannemallista. Mikä mielenkiintoisinta, päinvastoin kuin tavallinen yleisö saattaisi näin erikoiselta kilpailulajilta odottaa – repivää taistelua kentän hallinnasta – neljä joukkuetta toimivat kuin yksi yhtenäinen organisaatio. Tuloksena oli mielenkiintoinen toimintamalli, joka salli erilaisuuden mutta ei toisten toimiin puuttumista. Artigasin teos onnistui yhdistämään sattumanvaraisuuden, vaaran ja suuren määrän arvaamattomuutta. Pelin säännöt koettiinkin merkityksellisenä ympäröivässä poliittisessa todellisuudessa. Vaikka tapahtumassa sattui vain yksi onnettomuus ja sekin mitätön, voi sanoa, että taiteilijan tarkoituksena oli kiihdyttää. Kuten Pelin säännöt, teokset Geeta vastaan Sage (2001) ja Dominoefekti (2000) käsittelevät sitä, miten sosiaaliset tottumukset ja yhtenäisyyden vaatimukset vaikuttavat ryhmissä. Geeta vastaan Sage toteutettiin Roxy Rhythm Barissa Melvillessä Johannesburgissa Etelä-Afrikassa yhdessä teosten Koruja (2001) ja Suuret kihlajaiset, Suuri aukko (2001) kanssa. Ne kuuluvat laajempaan Paikalliset vihaavat meitä -hankkeeseen. Päinvastoin kuin muut äärimmäisiä tai epätavanomaisia tilanteita tutkivat hankkeet, Paikalliset vihaavat meitä tutkii maahanmuuttajien sosiaalista ahdinkoa. Artigas kertoo: "Esimerkiksi eräässä Johannesburg-hankkeista hyödynsin yhteiskunnallista jännitettä, joka syntyi kun Etelä-Afrikan viranomaiset sulkivat osan punaisen lyhtyjen alueen baareista rajoittaakseen muista Afrikan maista tulevan laittoman siirtolaisuuden kasvua (samoin on tapahtumassa Meksikossa).

on via cohabitation. There, many spectators witnessed, although subtly, two strikingly innocuous, yet sublimely political acts of social compatibility / incompatibility. Firstly, he built a handball court next to the border in the local neighborhood of la Libertad – a common crossing point for illegal immigrants entering into the United States–issuing forth a commentary on the bouncer like migratory tendencies of the region. For the second part of his project, Artigas welcomed two high school soccer and basketball teams from Tijuana and San Diego to stage a simultaneous match on the same court, introducing a game/situation model that would later come to be closely associated with the artist. Interestingly, unlike what the normal public would expect from the atypical competitive sports game–a bunting head battle in the fight for court domination – the four teams' cohesive organization produced an interesting policy: difference without interference.[2] Combining chance with jeopardy and a great deal of unpredictability, Artigas created a work that resounded in the political arena of its vicinity. Although only one minor accident occurred in the event, it could be said that temperature is what the artist is seeking. Like The Rules of the Game, two similar works, Geeta vs. Sage (2001) and The Domino Effect (2000) target the parameters of social convention and cohesiveness amongst group organization. Geeta vs. Sage was produced at the Roxy Rhythm Bar in Melville, Johannesburg, South Africa alongside the other works created on residency Jewelry (2001) and Big Engagement, Big Hole (2001). (here explain the piece inside of the project) All are defined under the project name Locals Hate Us. Unlike other projects that investigate extreme or unusual situations, this piece examines the social anxiety of the immigrant condition. "In one of the Johannesburg projects for example," Artigas explains,"I used a particular tension in one social aspect of South Africa. Some red zone bars were closed by the government because of the growing illegal population coming from other African countries (the same is happening in Mexico too). In this work called Geeta vs. Sage I developed a ceramic piece firing the mud used in a mud-wrestling fight."[3] This formally elegant work

Sage –performanssin tuloksena tein keraamiikkateoksen polttamalla painissa käytetyn mudan. Teos on muodollisesti elegantti ja toimii muillakin kuin urheilukatsojien tasolla. Se kyseenalaistaa "tilan, jossa taide tapahtuu ja nostaa esiin laittomien siirtolaisten jännitteisen aseman joissakin maissa ja suvaitsevuuden ja kilpailun aiheuttamat ongelmat toisissa". Sama pätee videoteokseen Dominoefekti, jonka Artigas teki Havannan 7. bienniaalia varten. Sen pääosassa ovat laittomien siirtolaisten sijaan prostituoidut. Teosta varten taiteilija järjesti dominokilpailun, johon osallistui neljä prostituoitua ja neljä kuubalaista mieskuvataiteilijaa. Teos tutkii suvaitsevuutta toisella tasolla: kunkin pelin hävinneen pelaajan piti juoda lasi rommia kameran käydessä. Pelaaja joka ei enää kyennyt pelaamaan tai juomaan joutui pois pelistä. Voittaja, joka oli nainen, sai palkinnoksi pullon rommia...

Performatiivinen riski

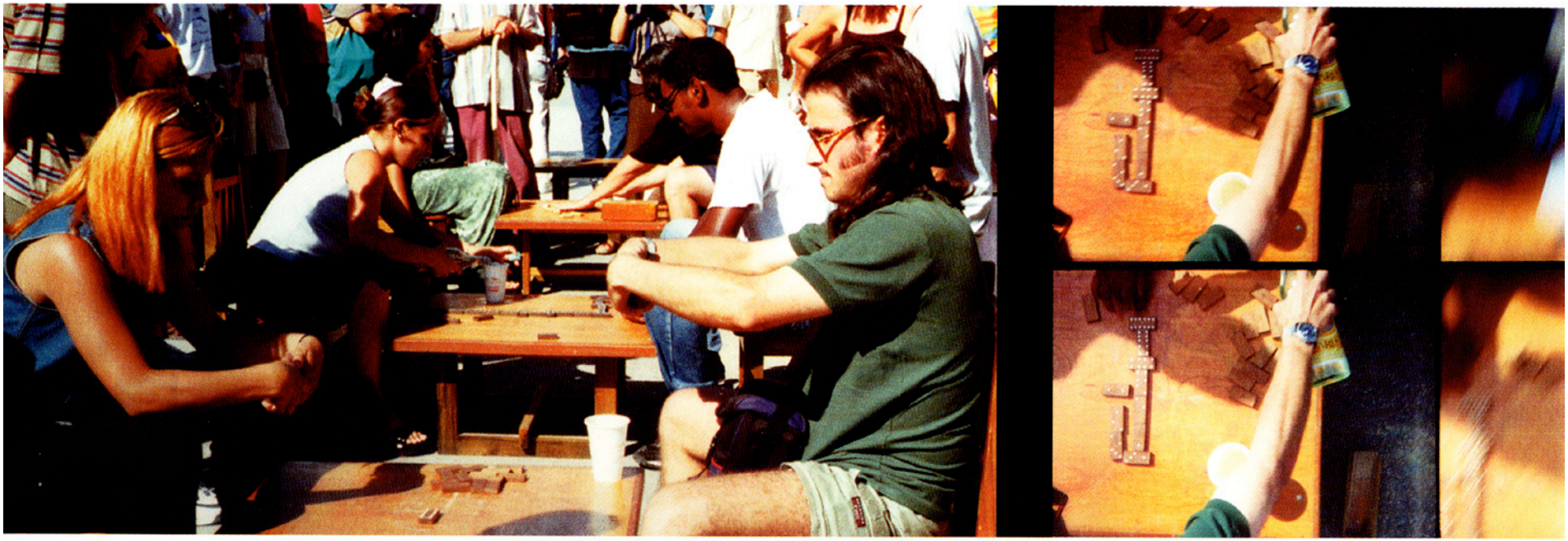
Toiset Artigasin teokset paneutuvat riskien seurauksiin nykytaiteen diskurssia hyödyntäen, kuten Museo de Arte Carillo Gil'issä Mexico Cityssä esitetty in-situ –teos Hätäuloskäynti (2001). Artigas työskentelee harvoin museokontekstissa, mutta Hätäuloskäyntiä varten hän organisoi spektaakkelinomaisen ja energisen tapahtuman, johon sisältyi stuntti, jossa moottoripyörä ajaa sisään museon aulaan ja kaahaa sen poikki takaisin ulos sekunnin murto-osassa. Museon kuraattorit muistavat mainita Artigasin haluttomuuden tehdä taidetta nimenomaan museoille, vaikka eivät ole koskaan nähneet mitään Hätäuloskäyntiä vastaavaa. He puhuvat myös Artigasin halusta vallata museotila nopeasti, tunkeutumalla rakennuksen julkisivun läpi menemättä varsinaisesti museoon sisään. Silti heiltä jää mainitsematta, miten kiinnostunut Artigas on spektaakkeleista. Hän on itse sanonut, että "teokset voivat epäonnistua ja tämä mahdollisuus sisältyy myös tähän teokseen". Mutta mikä on tuo epäonnistumisen mahdollisuus? Takuuvarma spektaakkeli? Vaikka tiedämme, että moottoripyörä kaahaa turvallisesti poikki aulan, pelkäämme vääjäämättä, ettei kuljettaja onnistu pääsemään turvallisesti ulos. Ehkä tämä pätee myös Artigasin seremoniamestarin rooliin, siis siihen, miten hän saa yleisöön liikettä härnäämällä sitä

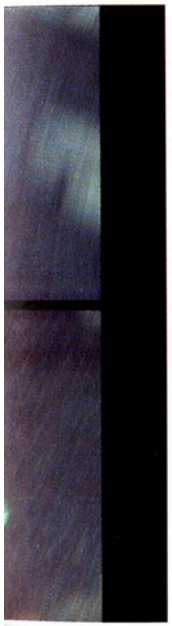
besides the spectator side of sports action. It questions, "the place where art happens, the tense situation of illegal aliens in some countries, and the problems of tolerance and competition among others."[4] The same could be said for The Domino Effect, a piece created for the 7th Havana Biennial in Cuba. Prostitutes instead of illegal aliens, i.e., woman mud wrestlers, for this case, are the protagonists in this work. For the action recorded on video, the artist coordinated a domino competition amongst four prostitutes and four male Cuban visual artists. Questioning tolerance on a different level, each participant, for each game lost, as the video records, was asked to drink a glass of rum. When the player could no longer compete or drink more, he/she was eliminated from the game. Funnily, the champion, a woman, was awarded a bottle of rum as the winning prize.

Performative Risk

Other investigations differ by plunging into the repercussions of risk while appropriating a social discourse pertinent to contemporary art discussion. The in-situ production, Emergency Exit (2001) presented at the Museo de Arte Carrillo Gil (The Carrillo Gil Art Museum) in Mexico City is one of various examples. Rarely, does Artigas develop works in the context of museums, but for this particular project the artist organized a spectacle–like dynamic involving a motorcycle stuntman who enters, crashes through, and exits the museum's lobby in a fraction of a second. Curators have alluded to the artist's relative disapproval of coordinating projects especially for museums as well as never having witnessed such an event in the museum's history. They also reflect on Artigas' yearning to occupy the museum space in a short time, penetrating a portion of the architectural edifice without directly entering it. Yet, they fail to speak of his attraction to the public spectacle. The artist once mentioned in an interview "works can go wrong an that is the possibility that the work holds as well."[5] But what is inside of that possibility? The guarantee of a spectacle? Although we know that the motorcyclist will crash through the foyer, we cannot help the stomach-churning thought of if the stuntman will land safely on the other side.

DOMINO EFFECT





stuntmiehellä, joka ajelee moottoripyörällä museon ympärillä. Tätä on Artigasin peli. Vaikkei Hätäuloskäynti ehkä olekaan vuorovaikutteinen, se silti leikittelee sillä, miten katsoja reagoi vaaraan.

Poliittisia ajanvietteitä

Myös teos Insomnia (2002) tutkii onnettomuuksia. Insomnia on julkinen postikorttiteos, jota voi levittää vapaasti. Se käsittelee turvallisuuden ja turvattomuuden tunnetta unettomuuden kautta. Postikortteihin on kirjoitettu: "Ihmiset usein valittavat unettomuutta kohdattuaan onnettomuuden. Jos kärsit unettomuudesta tai mistä tahansa muusta unihäiriöstä, vieraile nettisivulla www.planb.tv.insomnia" (englanniksi ja arabiaksi). Sivulla voi napsauttaa pillerilinkkiä ja siirtyä sivuille, joilla on tietoa unettomuudesta ja sen hoidosta. Ironista kyllä, Artigas rinnastaa teoksen New Yorkin kaupungin terveysviraston ja Project Libertyn hätäapukampanjaan New York Needs Us Strong. Spektaakkeleista innostunut Artigas sanoo postikorttikampanjalla olleen psykologinen vaikutus laajempaan sosiaaliseen ilmastoon. New York Needs Us Strong -kampanjan kaltaisessa, mutta enemmän spektaakkeliin ja voitontekemiseen perustuvassa Attack on America -postikorttikampanjassa korteissa on kuvia syyskuun yhdennentoista katastrofista ja teksti, jossa kerrotaan, että korttien myynnistä saatavat tulot käytetään terroristihyökkäyksen uhrien auttamiseen. Guy Debordin teoksessaan Comments on the Society of the Spectacle esittämät ajatukset ovat oleellisia näiden postikorttikampanjoiden ja Artigasin harjoittaman sosiaalipsykologisen havainnoinnin analyysin kannalta. Viittaan erityisesti kirjoittajan käsityksiin kuvista ja hinnasta, joka spektaakkeleista maksetaan, sekä Artigasin tulkintaan postikorttikampanjoiden epäloogisuudesta. Debord kirjoittaa:

Nykyajattelun dekadenssin tärkein syy on ennen kaikkea se, että spektaakkeliin perustuva diskurssi ei jätä lainkaan tilaa vastauksille; logiikka sen sijaan perustuu sosiaalisena rakenteena dialogiin. [...] Kun jonkun muun valitsemista ja luomista kuvista tulee pääasiallinen yhteytemme maailmaan, jota aiemmin tarkkailimme itse, on syytä muistaa, ettei teknologian soveltamisen tasolle ole suinkaan unohdettu, että

Perhaps this is also due to the MC nature of the artist's work, how he moves the crowd by taunting the visiting public with the stuntman circling the periphery of the museum. Precisely, here is Artigas' game at work. This one may not be interactive, yet it does flirt with the viewer's reaction when confronted with danger.

Political Distractions

Another disaster investigation is the work Insomnia (2002). Artigas produced a public postcard work, distributed freely, targeting the notions of security / insecurity via the sleeping disorder complex. On the postcard it is written, "People often complain of insomnia after experiencing catastrophic events or situations. If you suffer from insomnia or any other sleeping disorder please consult the following website: www.planb.tv/insomnia" (both in English and Arabic). Once consulting the site, by clicking on a pill graphic, individuals can access pages addressing sleeping disorder issues and solutions. Ironically, Artigas relates his project to the relief advertising campaign, New York Needs Us Strong, supported by The New York City Department of Public Health and Project Liberty.[6] Fascinated by the spectacle, Artigas refers to the postcard campaign's impact on the psychology of a larger social atmosphere. Comparable to the New York Needs Us Strong campaign is the more spectacle-profit based Attack on America postcard operation. On the left hand corner next to one of many disaster images the postcard reads, "Disaster Cards, Proceeds to benefit Victims of September 11th "Attack on America." In analyzing these postcards together with the artist's social-psychological study, it is important to look to Debord's, Comments on the Society of the Spectacle. In particular, I am referring to his discussion of images and the price of the spectacle as well as Artigas' interpretation of the loss of logic in the postcard campaigns. He states,

The primary cause of the decadence of contemporary thought evidently lies in the fact that spectacular discourse leaves no room for any reply; while logic was only socially constructed through dialogue. [...] At the technological level, when images chosen and constructed by someone else have everywhere become the individual's principal connection to the world he formerly observed for himself, it has certainly not been for-

nämä kuvat sietävät mitä ja ketä tahansa. Yksittäisessä kuvassa voi nimittäin rinnastaa mitä vain vailla ristiriitaa. Kuvien virta vie kaiken mennessään, ja joku muu hallitsee tätä havaittavan maailman yksinkertaistettua tiivistelmää, joku joka päättää mihin virta vie ja mitä näytetään kuin jatkuvaa, sattumanvaraista yllätystä, joka ei anna tilaisuutta pohtia, täysin riippumatta siitä, mitä katsoja saattaa ajatella ja miten näkemänsä tulkita.

Taiteen konventioiden ja spektaakkeleille ominaisen voyerismin ja kansankiihotuksen yhdistäminen on Artigasin sosiaalinen erikoistaito. Hänen työnsä ovat enemmän kuin pelkkä tilanne, toiminta ja itse taideesineet. Niiden kieli suhtautuu ryhmien sosiopsykologiseen organisaatioon ja julkiseen spektaakkeliin kuin pelin kulttuuriin, kuin peliin elämänä. Vaikka yhtäaikaiset kori- ja jalkapallo-ottelut tai museon aulan poikki kaahaava moottoripyörä eivät voikaan johtaa kuolemaan, ymmärrämme silti, mikä Artigasia taistelun komediassa motivoi. Bataille on pukenut sen sanoiksi parhaiten: "... kullakin pelillä on rajansa, ja omien voimiemme ja mieltystemme perusteella päätämme, kestämmekö pelin vai emme. Päätös kestää voi olla ulospääsy, paras sellainen. Se tekee mahdottomasta mahdollisen, koettelee voimiamme ja saa meidät koettelemaan sietokykymme rajoja."

gotten that these images can tolerate anything and everything; because within the same image all things can be juxtaposed without contradiction. The flow of images carries everything before it, and it is similarly someone else who controls at will this simplified summary of the sensible world; who decides where the flow will lead as well as the rhythm of what should be shown,, like some perpetual, arbitrary surprise, leaving no time for reflection, and entirely independent of what the spectator might understand or think of it.[7]

Combining the conventions of high art with the voyeurism and titillation of mass spectacle is Artigas' social specialty.[8] Artigas work embodies something broader than the creation of situations, actions, and art objects. It employs a language addressing social-psychological group organization and public spectacle as well as the culture of the game, the game as life in itself. Although we cannot assume death consequences with a simple simultaneous basketball / soccer match or the crashing of a motorcycle through a museum foyer, we understand Artigas' impulse in the comedy of the combat.[9] For Bataille has stated it best, "...for each game there exists a limit and depending on the resources and preferences of each, we can determine if the game is bearable or not. But when it is, it can be an exit, being the best exit that goes beyond the possible, that which puts to test energy and drives us to the limit of the intolerable."[10]

Jennifer Teets

1 Georges Bataille, La felicidad, el erotismo, y la literatura: Ensayos 1944–1961 (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001), p. 200.
2 Cuauhtémoc Medina, "Chasing a ball in the political field," text for presentation at Bard College, 2000, pg. 1.
3 Bill Kelley, "Interview with Gustavo Artigas." www.latinart.com
4 Bill Kelley, "Interview with Gustavo Artigas." www.latinart.com
5 Ibid.
6 Their postcard reads, "Every New Yorker has been touched by Sept. 11 and its aftermath. If you need to talk, help is available. Call 1-800-LIFENET. New York Needs Us Strong".
7 Guy Debord. Comments on the Society of the Spectacle, Verso 1998, page 22.
8 Euridice Arratia, "The Audience for Gustavo Artigas' Performance," Bomb, Interviews Between Artists, Writers, Actors, Directors and Musicians. Winter 2001/2002, no. 78, pg. 105.
9 Georges Bataille, La felicidad, el erotismo, y la literatura: Ensayos 1944–1961 (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001), pg. Look to Bataille's analogy of the game: if a dog treats a cat badly, he bards, pounces on the cat, and seems as if he is attacking the feline with its incisors. But he takes care in leaving it intact; he simply is playing the comedy of the combat.
10 Georges Bataille, La felicidad, el erotismo, y la literatura: Ensayos 1944–1961 (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001), pg.

GUSTAVO ARTIGAS



- **Born in Mexico City. 1970**
- **Lives and works in Mexico City**

EDUCATION

- 1991-95 BFA. Escuela Nacional de Artes Plásticas. Universidad Nacional Autónoma de México. Mexico City.

SOLO EXHIBITIONS (selected)

2002

- Emergency Exit / Salida de emergencia, Museo de Arte Carrillo Gil. Mexico City.
- Art 33 Basel. Basel Switzerland.
- DUPLEX, Project Room. ARCO. Madrid, Spain.

2001

- Locals Hate Us
  Gustavo Artigas in South Africa
- Fordsburg Artists Studios, Johannesburg, South Africa
- Iturralde Gallery, Los Angeles CA, USA

2000

- Tell her that she is making a mistake, Iturralde Gallery (Video room) Los Angeles, CA, USA
- ¿Porqué no me has llamado?, La Torre de los vientos. Mexico City.
- Room 6001 Laboratory Mexico-Cuba, Marina Hemingway, Habana, Cuba

GROUP EXHIBITIONS (selected)

2002

- México City: A show about the exchange rates of bodies of values, PS1. New York. / Kunst Werke, Berlin.
- Sensitive Negotiation, Consulado de México en Miami. Miami FLO. USA
- BODY POWER / POWER PLAY, Württembergischer Kunstverein Sttutgart, Germany
- Everyday Artforum Berlin, Germany
- Group Show, Iturralde Gallery Los Angeles, CA, USA
- Catastrophico, La panadería. Mexico City.
- AXIS/MEXICO, San Diego Museum of Art. San Diego, California.
- Pis compartit, Spai 22A, Barcelona, Spain.
- Wheeling- Krad Kult Tour, Galerie Jette Rudolph, Berlín Alemania
- Últimas adquisiciones. Colección CGAC y Colección Fundación ARCO Centro Galego de Arte Contem poránea, Santiago de Compostela, Spain.
- Fair Play. De Noveau regles du jeu Guerlain Foundation. Paris, France.
- Salon Bancomer, Museo de Arte Moderno, Mexico City
- THE X' FILES, La panadería. Mexico City.

2001

- 49th Biennale di Venezia, Aperto The Plateau of Mankind) Venice, Italy.
- Blind Spot II, Vrededorp, Johannesburg, South Africa
- Art in General: 20 years (Canal Street projects), Art in General, NYC
- Sport Cult apexart. NYC.
- El final del eclipse. Fundación Telefónica, Madrid, España.
- City of Fictions, Mercer Union Gallery, Toronto, Canadá

2000

- 7th Havana Biennial, Plaza Vieja, Havana, Cuba.
- inSITE 2000. San Diego, CA, USA y Tijuana, B.C. México. Binational Project.
- Action videos. Artists Space, New York, NY, EUA.
- The Friendship. Holguín, Cuba.
- 3SafMc . Arizona State University West. Phoenix, AZ, USA.

INTERNET PROJECTS

www.planb.tv/insomnia

BIBLIOGRAPHY (selection)

2002

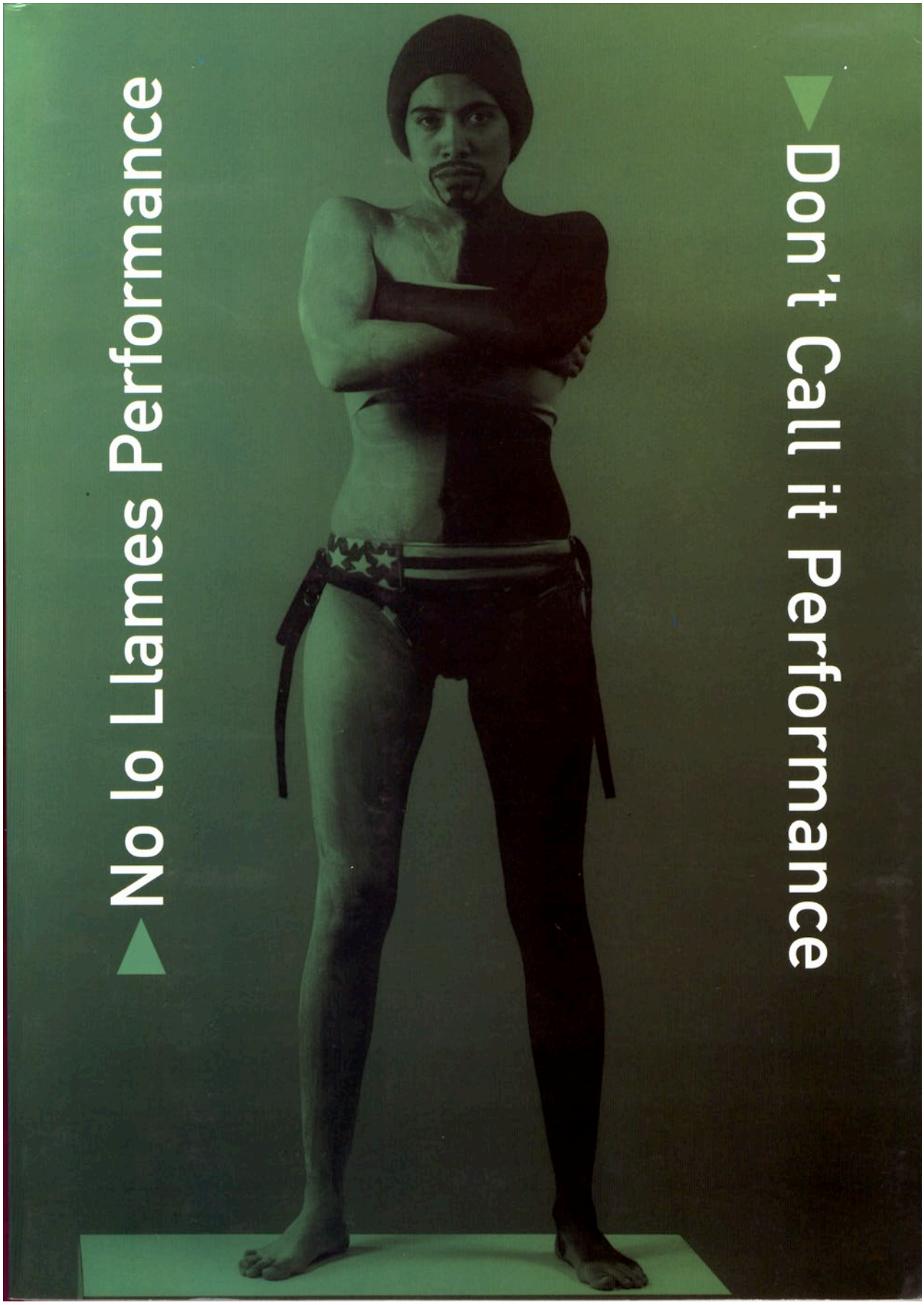
- O' Toole, Sean, Lab Magazine 03. London, England. Pp 44-45
- Sánchez Osvaldo, Et Al. InSITE 2000. Fugitive sites. Catalogue. San Diego, USA
- Arratia Eurídice. Gustavo Artigas. Bomb Issue 78 Winter 2001-2. NYC. Pp 104-106

2001

- Jiménez, José. El final del eclipse. Catalogue for exhibition. Fundación Telefónica. Madrid, Spain. Pp. 110-117
- Arratia Eurídice. Gustavo Artigas. Sport - cult. Brochure for exhibition apexart, NYC Septiembre 7, 2001.
- Bousteau, Fabrice. Cuba La Bella Américaine. Biennale de La Havane. Beaux Arts, January, 2001. Pp.68-81
- Weiss, Rachel. La órbita de la Séptima Bienal de La Habana. ArtNexus, February April, 2001. Pp. 49-55
- Chattopadhayay, Collette. InSITE 2000. ArtNexus #39. January-March, 2001
- Bembibre, Cecilia. InSITE 2000. Latinarte. December 2000/ January 2001
- Echeverría, Pamela. From the Tijuana/San Diego Border. Flash Art, January-February, 2001
- Helguera, Pablo. Mexico City: Unmasked Contexts. Tema Celeste, May-June, 2001
- MacGregor, Gwen. City of Fictions/La ciudad de las ficciones. Exhibition brochure. Mercer Union, Toronto, Canada. May-June, 2001
- Medina, Cuauhtémoc. Chasing a ball in the political field. 2001
- Ollmann, Leah. Losing Ground: Public Art at the Border. Art in America, May 2001.
- Szeeman, Harald. The timeless, grand narration of human existence in its time. 49th La Biennale di Venezia, Exhibition catalogue. 2001.

2000

- Seventh Havana Biennial, exhibition catalogue, Centro de Arte
- Wifredo Lam - Art for the World, Havana, Cuba, pp. 54-55.
- Knight, Christopher. Side by Side.
- InSITE 2000. Los Angeles Times, October 21, 2000
- Levin, Kim. Cuba Libre - Havana Biennial. Village Voice, December 26th, 2000.



NO LO LLAMES PERFORMANCE / DON'T CALL IT PERFORMANCE
Salamanca/New York: Fundación Salamanca/El museo del barrio, 2003
p. 56

►Gustavo Artigas

1970, Mexico D.F. Vive y trabaja en México D.F.

Duplex. 2001, 6'23"
Cortesía Galería Iturralde, Los Ángeles.

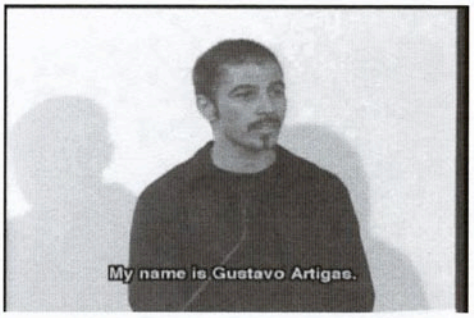
Artigas crea obras muy diversas con un fuerte mensaje metafórico y político que cuestionan el status quo. Este vídeo documenta un performance realizado en la Fundación Telefónica, Madrid, durante el cual el propio artista, al igual que un grupo de personas que se le parecen, realizaron fragmentos de un corta, pseudo científica lectura sobre la doble personalidad. Así, Artigas reflexiona acerca de la importancia que se le asigna a la autenticidad, el aura y la autoridad en el mundo del arte.

►Gustavo Artigas

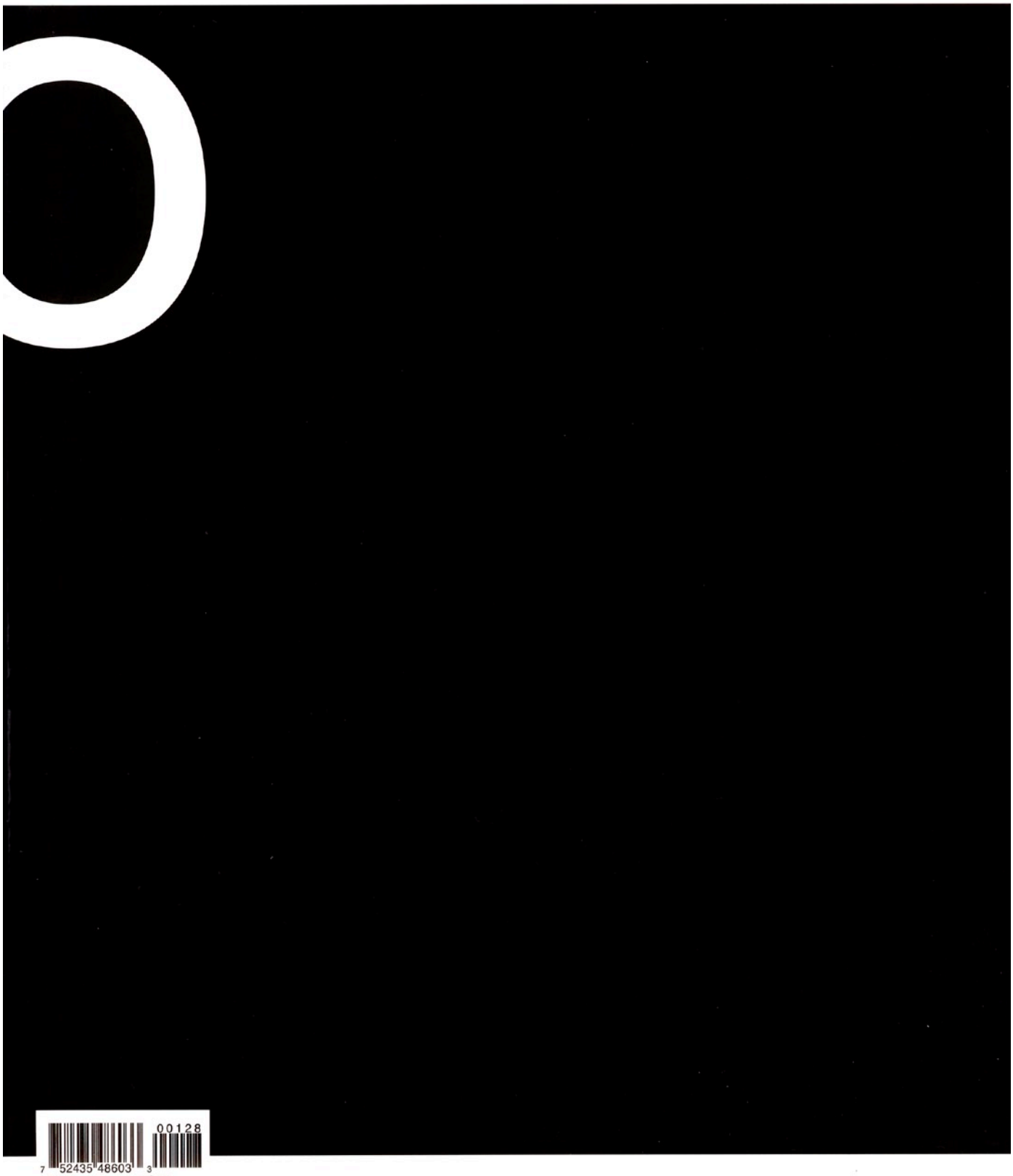
b. 1970, Mexico City; lives and works in Mexico D.F.

Duplex. 2001, 6:23
Courtesy: Iturralde Gallery, Los Angeles.

Artigas creates widely diverse, metaphorically and politically charged works which confront the social status quo. This video documents a performance he carried out at TELEFONICA, Madrid, in which the artist himself, as well as a group of look-alikes, delivered portions of a short, pseudo-scientific lecture about split personality. In this, Artigas touches on the importance placed on authenticity, aura, and authority in the artworld.



origina <propuesta conceptual>



00128
7 52435 48603 3
Exhibase hasta 3/DIC/03
año 11, No. 127, noviembre 2003, $50.00, usd 5.00

Teets, Jennifer (2003) **Gustavo Artigas: ¿Estamos aquí para jugar o para ser serios?** in ORIGINA, vol. 11 no. 127, November 2003
p.p. 38-42



POR: JENIFER TEETS

¿ESTAMOS AQUÍ PARA JUGAR O PARA SER SERIOS? Y CON TODA LA SERIEDAD POSIBLE, ¿QUÉ HAY RESPECTO AL HECHO DE JUGAR Y LOS JUEGOS EN ESTE CASO? SE PUEDE DECIR QUE LAS PREGUNTAS ANTES MENCIONADAS (LA PRIMERA DE HECHO, UN TÍTULO) EXTRAÍDA DE LA OBRA *FELICIDAD, EROTISMO Y LITERATURA (ENSAYOS 1944-1961)* DE GEORGES BATAILLE, SON LA CLAVE PARA LAS INVESTIGACIONES SOBRE EL JUEGO Y EL DESASTRE DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO GUSTAVO ARTIGAS (CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO, 1970).





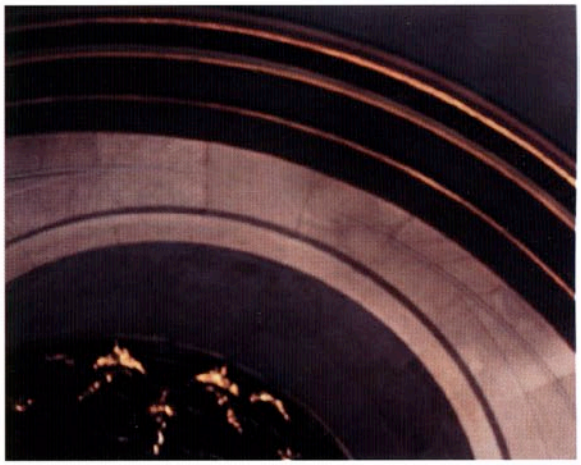
gustavo artigas

¿Estamos aquí para jugar o para ser serios?

arriba y página opuesta
Geeta vs Sage,
evento cerámico,
Johannesburgo,
Sudáfrica, 2001

arriba derecha
Liisa vs susse,
evento cerámico,
Lappeeranta,
Finlandia, 2003





Duplex, evento-conferencia, Madrid, 2001

En los últimos cuatro años, el artista, radicado en la Ciudad de México pero que coordina la mayoría de sus proyectos en otras importantes ciudades del extranjero, ha desarrollado un impresionante y complejo lenguaje alrededor de las tensiones sociales de las organizaciones de grupo y las consecuencias del riesgo implicado en las situaciones de juego y desastre. Específicamente, el trabajo de Artigas relaciona un universo de límites. En cuanto al juego, el límite entre lo que es y lo que no es (un juego) es más difícil de especificar de lo que parece a simple vista. Comúnmente, el juego podría ser una actividad libre sin consecuencias.[1] El desastre, por otro lado, en la experiencia de Artigas es un límite confinado por el miedo y/o la inevitabilidad. Actuando como maestro de ceremonias ha desarrollado un esquema de circo de tres pistas yuxtaponiendo juegos, gestos de performance y crítica política dentro de capítulos seriados. ▷

JUEGOS

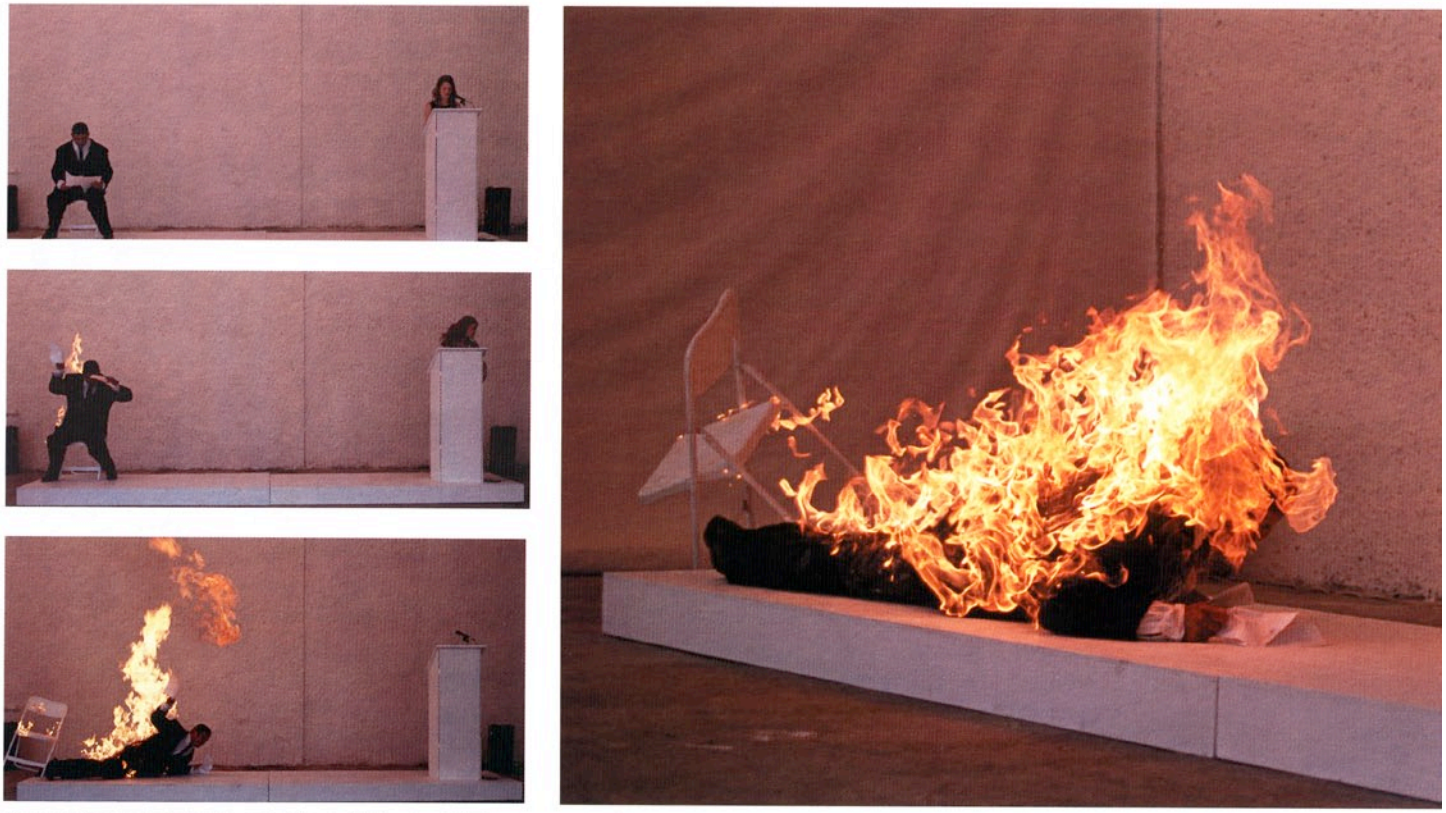
Su obra más reverenciada, *Las reglas del juego* (2000-2001), presentada en la edición In Site 2000 en la frontera Tijuana-San Diego, desconcertó a muchas personas al convertir la noción del juego en pugna, cuestionando una forma híbrida del límite, atacando la acción competitiva a través de la cohabitación. Ahí muchos espectadores presenciaron, aunque sutiles, dos sorprendentemente inocuos y sublimemente políticos actos de compatibilidad e incompatibilidad social. Primero, construyó una cancha de handbol cerca de la frontera, en el vecindario de La Libertad, un punto común de cruce de los inmigrantes ilegales hacia los Estados Unidos, expresando un comentario de las tendencias migratorias de esta región de brincar la frontera.

En la segunda parte del proyecto, Artigas reunió a dos equipos escolares de futbol y basquetbol de Tijuana y San Diego para jugar un partido en la misma cancha, introduciendo un modelo de situación de juego que posteriormente estaría muy asociado con el artista. Es muy interesante notar que, a pesar de lo que la gente pudiera esperar de estos atípicamente competitivos deportes –una batalla para dominar la cancha–, la organización y cohesión de los cuatro equipos produjo una regla muy interesante: diferencia sin interferencia.[2] Combinando azar con riesgo y un alto nivel de imprevisibilidad, Artigas creó un trabajo que resonó en la arena política de su vecindad. Aún cuando sólo un pequeño accidente sucedió durante el evento, se puede decir que esa temperatura era lo que buscaba el artista. Así como en *Las reglas del juego*, dos trabajos similares, *Geeta vs Sage* (2001) y *El Efecto dominó (2000)*, muestran los parámetros de la convención y cohesión social en la organización de grupo. *Geeta vs Sage* se produjo en el Roxy Rythm Bar en Melville, Johannesburgo, Sudáfrica, paralelamente a las obras creadas durante su residencia ahí. *Jewelry* (2001) y *Big engagement, big hole* (2001) están definidas bajo el proyecto *Locals hate us*. A diferencia de otros proyectos en los que se investigan situaciones extremas o inusuales, esta pieza examina la ansiedad social de la condición de inmigrante. "En uno de los proyectos de Johannesburgo, por ejemplo", explica Artigas, "usé una tensión particular en el aspecto social de Sudáfrica. Algunos bares de la zona roja fueron cerrados por el gobierno a causa de la creciente población ilegal proveniente de otros países africanos (lo mismo está sucediendo en México también). En la obra *Geeta vs Sage* trabajé una pieza en cerámica, quemando el barro usado en una pelea en lodo".[3] Este trabajo, formalmente elegante, opera en otros niveles de la acción deportiva, además del punto de vista del espectador. Esta pieza cuestiona "el lugar en el que el arte sucede, la tensa situación de los ilegales en algunos países y el problema de la tolerancia y la competitividad entre los otros".[4] Lo mismo puede decirse de *El Efecto dominó*, pieza creada para la Bienal de la Habana, Cuba. Prostitutas, en lugar de inmigrantes ilegales, por ejemplo luchadoras en lodo en este caso, son las protagonistas de la obra. Para la acción grabada en video, el artista coordinó un torneo de dominó entre cuatro prostitutas y cuatro hombres, artistas visuales cubanos. Cuestionando la tolerancia en un nivel diferente, a cada participante, por cada juego perdido y mientras el video se grababa, se le pidió beber un vaso de ron. Cuando los competidores ya no podían jugar ni beber más, él o ella era eliminado del juego. Curiosamente, el campeón, una mujer, ganó una botella de ron como premio.

RIESGO DE PERFORMANCE

Otras investigaciones difieren sumergiéndose en las repercusiones del riesgo mientras se apropian de un discurso social pertinente en las discusiones sobre el arte contemporáneo. La producción *in situ Salida de emergencia (2001)*, presentada en el Museo Carrillo Gil de la Ciudad de México, es uno de varios ejemplos. En raras ocasiones Artigas desarrolla trabajos en el contexto de los museos, pero para este proyecto en particular el artista organizó una dinámica como espectáculo que involucró a un doble de motociclismo, que entra, se estrella y sale del vestíbulo del museo en fracciones de segundo. Los curadores han aludido a la relativa desaprobación del artista de coordinar proyectos específicos para museos, tanto como al hecho de nunca haber presenciado un evento como este en la historia del museo. Asimismo, reflexionaron sobre el anhelo de Artigas de ocupar el espacio del museo por un corto periodo de tiempo, penetrando una porción de la estructura arquitectónica del edificio sin entrar en él directamente. Sin embargo, no mencionaron su atracción por el espectáculo público. El artista una vez comentó en una entrevista "las obras pueden ir mal, pero existe la misma posibilidad de que vayan bien"[5], pero ¿qué hay dentro de esa posibilidad? ¿la garantía de dar espectáculo? A pesar de que sabemos que el motociclista se va a estrellar a través del vestíbulo, no podemos evitar que se nos suma el estómago pensando en si el doble llegará a salvo al otro lado. Tal vez esto se debe a la natural atracción masiva del trabajo del artista, de cómo mueve a la masa engañando a los visitantes con el doble circulando en la motocicleta en la periferia del museo. Es aquí donde encontramos el juego de Artigas en acción. Este puede no ser interactivo, pero coquetea con la reacción del público al confrontarlo con el peligro.

Para una noche de inauguración en el Museo de Arte de San Diego, el artista presentó el video de un curador leyendo el texto de la exhibición sobre las similitudes entre el avant garde europeo de los años cincuenta y el arte mexicano contemporáneo, mismo que provocó la inesperada combustión espontánea de un visitante. Una inmediata lectura de la obra sugiere una burla directa a la discusión sobre el arte contemporáneo, una ridiculización sardóni-



Combustión espontánea, San Diego, California, 2002

ca de la naturaleza espectacular del hecho artístico. Sin embargo, si miramos de cerca la pieza *Combustión espontánea* (2002), tal como el artista lo ha señalado, un visitante que está esperando su turno para tomar la palabra, inesperadamente queda envuelto en llamas. Betti Sue Hertz ha señalado la explotación por parte de Artigas de las posibilidades escultóricas de los performers y la naturaleza espectacular del performance, lo mismo para provocar o escandalizar a los espectadores dentro de la confusión o el horror. Si investigamos un poco más, la fuente fotográfica del performance viene de una imagen de 1963 del viejo monje Thich Quang Duc prendiéndose fuego en una calle de Saigón como protesta contra la guerra de Vietnam. Hertz apunta:

> Esta y otras imágenes similares representan un concepto conocido en el periodismo como "violencia realista", que surgió durante este periodo. Después del 11 de septiembre, este acto de autoinmolación se funde con las imágenes de las bolas de fuego provocadas por los aviones suicidas en las alturas de las destruidas torres del World Trade Center. Así, este trabajo, que se inserta dentro del propio ritual del museo, se libera a sí mismo dentro de un grupo de significados mediatizados por la memoria, y bien podría convertirse en una acusación sumaria hacia todos nosotros, en la medida en que nos atrevemos a mantener la normalidad mientras observamos imágenes mediáticas de eventos horrorosos. Si los museos pueden estar implicados en este estado de letargo, también necesitan ser despertados.

Aquí, como en *Salida de emergencia*, Artigas experimenta con el riesgo en el espacio del museo sin trabajar directamente dentro de su marco institucional.

DISTRACCIONES POLÍTICAS

Otra investigación sobre el desastre es la obra *Insomnia* (2002). Artigas produjo un trabajo de postales públicas, distribuidas gratuitamente, apuntando las nociones de seguridad e inseguridad a través del complejo de trastornos del sueño. En la postal está escrito: "Las personas se quejan de insomnio después de experimentar situaciones o eventos catastróficos, si usted sufre de insomnio o algún otro trastorno del sueño, por favor consulte la dirección electrónica: www.planb.tv/insomnia" (ambos en inglés y en árabe). Al consultar el sitio, cuando se selecciona el icono que muestra una píldora, las personas ▷

pueden tener acceso a las páginas que indican los desórdenes del sueño y sus soluciones. Irónicamente, Artigas relaciona su proyecto con la campaña publicitaria de ayuda New York needs us strong, financiada por el Departamento de Salud Pública de la ciudad de Nueva York y el Proyecto Libertad.(6) Fascinado por el espectáculo, Artigas se refiere al impacto de la campaña de la postal en la psicología de una atmósfera social más amplia. Comparable a la campaña de *New York needs us strong* es la campaña de postales con mayor intención de espectáculo-beneficio basadas en la otra operación de postales Attack on America. En la esquina del lado izquierdo, cerca de una de las muchas imágenes de desastre, la postal dice "Disaster cards, proceeds to benefit victims of september 11. Attack on America". Al analizar estas postales con el estudio psicosocial del artista es importante ver los *Comments on the society of the spectacle*, de Debord. En particular, me refiero a su discusión sobre las imágenes y el valor del espectáculo tanto como a la interpretación de Artigas sobre la pérdida de la lógica en las campañas de tarjetas postales. Artigas declara:

> La primera causa de la decadencia del pensamiento contemporáneo yace evidentemende en el hecho de que el discurso espectacular no deja lugar para la réplica; mientras que la lógica se construye socialmente a través del diálogo (...) En el nivel tecnológico, cuando las imágenes seleccionadas y construidas por alguien más se han convertido en la principal conexión del individuo con el mundo que anteriormente observaba por sí mismo, ciertamente no se han olvidado que esas imágenes pueden tolerar todo y a todos, porque dentro de estas imágenes todas las cosas pueden ser yuxtapuestas sin contradicción. El fluir de imágenes lleva todo consigo y similarmente alguien más controla a voluntad este sumario simplificado del mundo sensible; quien decide a donde conducirá el flujo así como el ritmo de lo que deberá ser mostrado, como una perpetua y arbitraria sorpresa, no deja tiempo para la reflexión y es totalmente independiente de lo que el espectador entiende o piensa de él.[7]

Combinar las convenciones del arte con el voyerismo o la tintilación del espectáculo de masas es la especialidad de Artigas.[8] Su trabajo encarna algo más amplio que la creación de situaciones, acciones y objetos artísticos. Emplea un lenguaje que atañe a la organización psicosocial de grupo y al espectáculo público, así como a la cultura del juego, el juego como vida en sí mismo. A pesar de que nosotros no podemos asumir las consecuencias de la muerte con un simple juego simultáneo de futbol/basquetbol o el choque de una motocicleta a través del vestíbulo de un museo, entendemos el impulso de Artigas en la comedia del combate.[9] Bataille lo declaró mejor: "...para cada juego existe un límite y dependiendo de los recursos y preferencias de cada uno, podemos determinar si el juego es sustentable o no. Pero cuando es, puede ser una salida, siendo la mejor salida la que va más allá de lo posible, la que pone a prueba la energía y nos conduce a los límites de lo intolerable".[10] O

1 Georges Bataille, La Felicidad, el erotismo y la literatura: Ensayos 1944-1961, Adriana Hidalgo, Buenos Aires 2001, p. 200.

2 Cuauhtémoc Medina, "Chasing a ball in the political field", texto para la presentación en el Bard Collage, 2000, p. 1.

3 Bill Kelley, "Entrevista con Gustavo Artigas". www.latinart.com

4 Ibidem.

5 Ibidem.

6 La postal dice: "Every new yorker has been touched by sept. 11 and its aftermath. If you need to talk, help is available. Call 1-800-Lifenet. New York needs us strong".

7 Guy Debord, Comments on the society of the spectacle, Verso, 1998, p. 22.

8 Euridice Arratia, "The Audience for Gustavo Artigas ę Performance. Entrevistas entre artistas, escritores, actores, directores y músicos". Bomb, Invierno 2001/2002, No. 78, p. 105.

9 Georges Bataille, Op. cit. Fijarse en la analogía de Bataille: Si un perro maltrata a un gato, lo mordisquea, le salta, da manotazos y parece que lo está atacando con sus colmillos, pero se toma la molestia de dejarlo intacto; él simplemente está jugando la comedia del combate.

10 Georges Bataille, Op. cit.

Jenifer Teets es curadora independiente de arte.



OUTLOOK
Athens: Hellenic Culture Organization, 2003
p.p. 84-85, 340

The artists of the exhibition

FRANZ ACKERMANN
EIJA-LIISA AHTILA
MARIO AIRÒ
NIKOS ALEXIOU
DARREN ALMOND
FRANCIS ALŸS
GUSTAVO ARTIGAS
ATELIER VAN LIESHOUT
JEAN-MICHEL BASQUIAT
JOSEPH BEUYS
BIGERT&BERGSTRÖM
JOHN BOCK
COSIMA VON BONIN
MONICA BONVICINI
JAMES LEE BYARS
NIKOS CHARALAMBIDIS
DAVID CLAERBOUT
THIERRY DE CORDIER
GREGORY CREWDSON
WIM DELVOYE
THOMAS DEMAND
PHILIP-LORCA DICORCIA
JAN FABRE
HELMUT FEDERLE
GÜNTHER FÖRG
MICHEL FRANÇOIS
YANG FUDONG
GAJIN FUJITA
APOSTOLOS GEORGIOU
DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER
RODNEY GRAHAM
THOMAS GRÜNFELD
GARY HILL
DAMIEN HIRST
CARSTEN HÖLLER
PIERRE HUYGHE
CHRISTIAN JANKOWSKI
MIKE KELLEY
WILLIAM KENTRIDGE
MARTIN KIPPENBERGER
BERND KOBERLING
PANOS KOKKINIAS
JANNIS KOUNELLIS
DIMITRIS KOZARIS
MICHAEL KREBBER
JIM LAMBIE
GEORGE LAPPAS
SARAH LUCAS
DeANNA MAGANIAS
TERESA MARGOLLES
NIKOS MARKOU
HIROYUKI MASUYAMA
JULIE MEHRETU
AERNOUT MIK / MARJOLEINE BOONSTRA
ZWELETHU MTHETHWA
CHRISTOPHER MULLER
BRUCE NAUMAN
OLAF NICOLAI
ALBERT OEHLEN
MARIA PAPADIMITRIOU
JENNIFER PASTOR
HIRSCH PERLMAN
MANFRED PERNICE
BRUNO PERRAMANT
RAYMOND PETTIBON
SIGMAR POLKE
ALEXANDRA RANNER
NEO RAUCH
TOBIAS REHBERGER
JAMES RIELLY
JASON RHOADES
ED RUSCHA
SHIRANA SHAHBAZI
SIMON STARLING
BEAT STREULI
WOLFGANG TILLMANS
BARTHÉLÉMY TOGUO
THANASIS TOTSIKAS
LUC TUYMANS
KEITH TYSON
EULÀLIA VALLDOSERA
JEFF WALL
GILLIAN WEARING
FRANZ WEST
ERWIN WURM





Domino Effects, 2000
DVD projection, 6 min. 56 sec.
Film stills
Courtesy Nina Menocal Gallery, Mexico City





informs the visible and the tangible. Moreover, Alexiou has been involved in several projects for the theatre, creating psychological landscapes to host the dramatic act. This constant preoccupation with space is evident in his use of bamboo for signifying, filling and organizing the setting. Assembling it into flowing, decorative forms or structuring it into complex grids suggestive of precarious housing shells, Alexiou charges the bamboo with a skeletal function, presenting it as a primitive tissue, a malleable, dehydrated bone which awaits the body: the gaze of the viewer.



Darren Almond
Born 1971 in Wigan, England
Lives and works in London, England

The protagonists in the work of Darren Almond are time and space, not so much as abstract natural dimensions but more as physical experiences that delineate human existence. Using film, video, photography, sculpture and installations, the artist subjects viewers to the torture of waiting, suspense, curiosity and mystery-solving. For *A Real Time-Piece* (1995) he videotaped his empty studio on a twenty-four-hour basis and transmitted the image in an empty shop at the other end of the city; nothing happened except for the change of lighting on the walls and the objects. The live transmission places the artistic event within the sphere of the unpredictable, as event and reconstruction are concurrent. Almond also films rail journeys (he is himself an ex-trainspotter) featuring roller coasters, elevated railways or mine trains, removing all sense of place and time and adding a soundtrack of electronic dance music; he also makes train signs that bear his own name or that of Eric Blair (the real name of George Orwell). Other work includes photographs of the Antarctic; sinister ceiling fans that gradually take up the entire space above the viewers' heads; painstakingly drawn maps of the stars; and huge digital clocks that count the seconds with a merciless industrial sound, emphasizing the instability of the world rather than attesting to its stability. Yet time is measured by the signs it leaves on the human body. In the autobiographical installation *Traction*, three videos are projected simultaneously: the artist's father, in an interview with his son, talking about the accidents and injuries he suffered during his lifetime as a worker in heavy industry; his mother alone in the kitchen, visibly moved as she listens to this interview on a tape recorder; and, between the two, a huge excavator moving earth and stones. Time is always the main subject of Almond's works, with space present simply to receive its imprint. A literary equivalent to his art can be found in the first poem of T.S. Eliot's *Four Quartets*: 'If all time is eternally present, all time is unredeemable.'



Francis Alÿs
Born 1959 in Antwerp, Belgium
Lives and works in Mexico

In the early 1980s and following architectural studies in Belgium and Venice, Francis Alÿs settled in Mexico and embarked on his artistic and political activities in the tradition of the Baudelairean *flâneur* or wanderer, the 'man of the crowd' as described by Edgar Allan Poe in his story of the same title. However, as a stroller Alÿs differs from the original *flâneur* in that he goes beyond observing the crowd and collecting images and narratives to interfere with the city's social web, and organizes actions that change, if only slightly, the space in which they unfold. Thus in the twofold work *Paradox of Praxis* (1997) he presents two video-actions: in the first, with the subtitle *Sometimes Making Something Leads to Nothing*, he sets off in the morning pushing a large piece of ice which gradually melts on the way to end up as a small puddle on the tarmac; in the second, with the reversed subtitle *Sometimes Making Nothing Leads to Something*, Alÿs stands still in a square with his gaze fixed on a specific point in the sky, as anonymous passers-by gradually join him in staring at the point selected by the stroller. What matters to Alÿs is not so much the end product but rather the process of making it, the thoughts and the political or aesthetic intervention it represents. In the series 'The Liar, The Copy of the Liar', he gets *rotulistas*, professional painters of shop signs and posters, to copy his own small paintings in enlargement; these copies become starting points for new variations. This flow of exchange and the production of duplicates subverts the notion of originals and copies, while the concept of the artist–creator is diffused into a collective project which encompasses folk handicraft and public space.



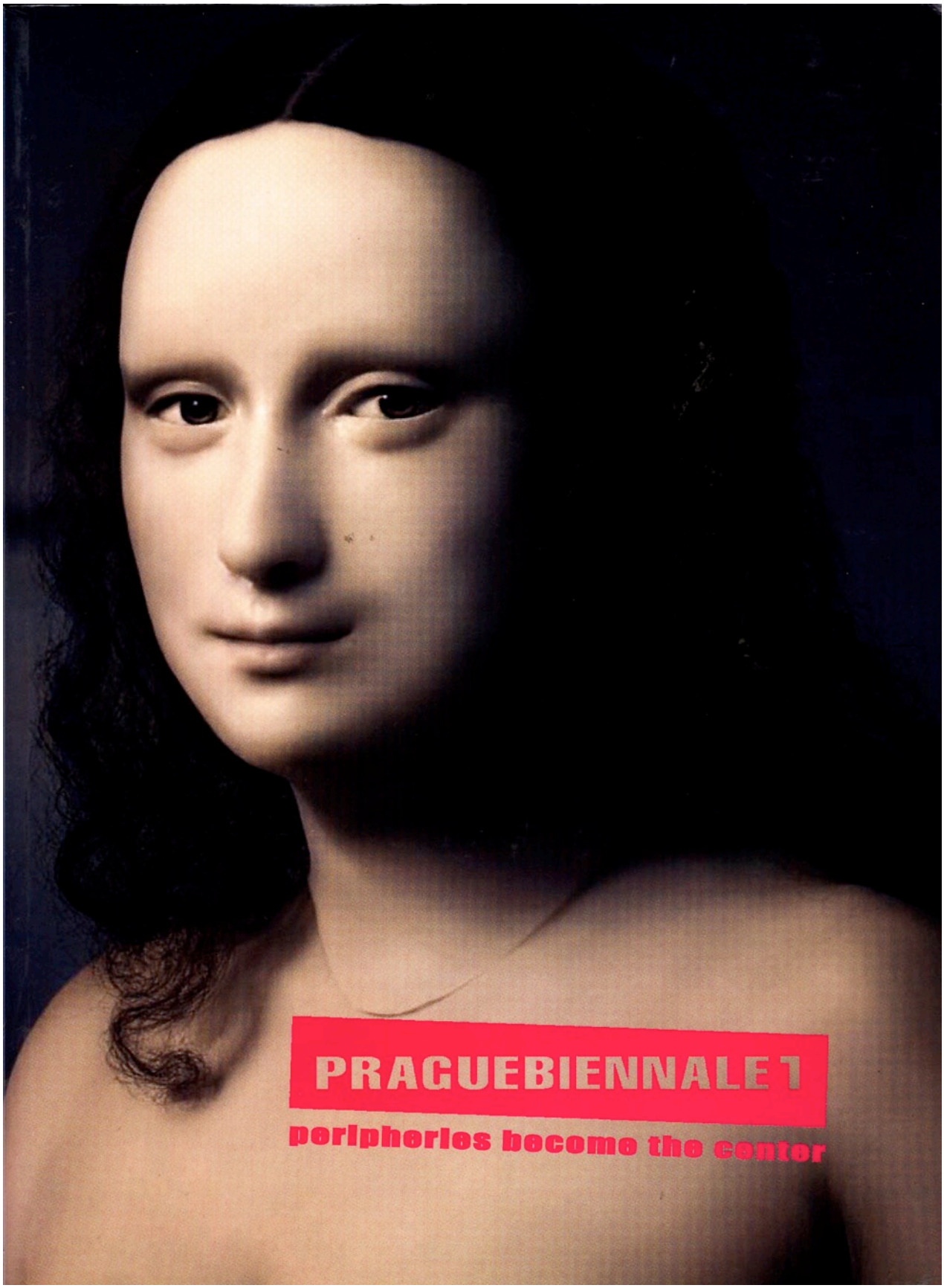
Gustavo Artigas
Born 1970 in Mexico City, Mexico
Lives and works in Mexico

Gustavo Artigas organizes 'happenings' in which apparently mismatched activities evolve together. He displays as a spectacle the conflicts and tensions that underlie political issues such as illegal immigration and racism. Within this framework, the concept of the game – either as a form of recreation or as a regulated metaphor for war – emerges as a way of reflecting on, and resolving, economic and social conflict. For the exhibition *InSITE 2000* he presented *The Rules of the Game* (2000–01) whereby he invited two basketball teams from the USA and two handball teams from Mexico to compete on the same pitch at the same time. Very quickly the players on both teams adapted to the unexpected contest, producing a hybrid spectacle that reformulated the concept of rules, connecting it with the concept of limits as conditions of cohabitation – just as occurs in the incompatible yet simultaneously mutually dependent communities that live on both sides of the border between Mexico and the United States. In addition, Artigas frequently examines the notion of catastrophe, both as an innate dynamic of social space and as a constituent element of the spectacular. In *On the Air* (2000), organized for the Havana Biennial, he invited viewers to play with model planes whilst they simultaneously listened through headphones to recordings from the black boxes of real aviation disasters. Although Artigas does not often work under museum or gallery conditions, when he does so he also connects this work to the dynamic of catastrophe and the subversive irony of the game. In *Emergency Exit* (2001), for example, rather than submit a conventional work to the Museo de Arte Carillo Gil, he sent a motorcyclist to tear through the hall of the museum and smash through the opposite wall. In the performance *Duplex* (2001), first presented at Fundación Telefónica in Madrid, he re-duplicated himself, exhibiting fifteen uncanny doubles of himself delivering the same lecture on the theme of mimicry, parodying minimalism's repetitive structure and exploring the issue of the artist's identity and his or her subjection to the system of art reproduction. Bringing to the surface, as Guy Debord wished in *The Society of the Spectacle*, 'the pictures that contain everything and nothing, because now we can juxtapose everything on the inside of the actual image without contradiction'. Artigas distinguishes the political load and the social pressures that lie dormant in every spectacle and within the mechanism of art production.



Atelier Van Lieshout
Joep van Lieshout. Born 1963 in Ravenstein, the Netherlands
Lives and works in Rotterdam, the Netherlands
Atelier founded 1995 in Rotterdam

Treading the very fine line between public and private space, the constructions of Atelier Van Lieshout (AVL)



PRAGUEBIENNALE 1: PERIPHERIES BECOME THE CENTER
Prague: National Gallery, Veletržní Palác, 2003
Text by Marco Scotini p.p. 386, 388-389

Beautiful Banners: Representation/Democracy/ Participation

Marco Scotini

Gustavo Artigas — MX
Marc Bijl — NL
Meschac Gaba — BJ
Jeroen Jongeleen — SR
Anibal Lopez — GT
Armando Lulja — AL
Teresa Margolles — MX
Gianni Motti — IT
Roman Ondák — SK
Boris Ondreicka — SK
Radek Community — RU

There are those who rediscover in ska and punk the desire to drift embraced by the Hell's Angels and the culture of the '60s. Others write the slogan "Art as Political Weapon" while demonstrators and processions multiply: Seattle, Okinawa, Genoa, Porto Alegre.

In a moment of radical social transformation and the emergence of a new global order, "Beautiful Banners" takes on the space of conflict as the privileged space of representation and addresses artistic practices as the meeting point between the public and symbolic sphere, between popular activism and social protest.

While waiting for the project to transform into one of global citizenship, the only real space is that zhich is marked every day by the multitudes (legal or clandestine) on the go, by the irreducible nomadic moves from the city outskirts towards the center, by the new sites of clashes, by change, and by the practices of resistance to enslavement. This is an interstitial, hard-fought, illegal space beyond institutional hierarchies, and also a field of energies open to the pressures from below, to the self-organized transformation, to differences.

What better symbolic backdrop than that of Prague in the spring of 1968: when even the Soviet empire was shaken in its outskirts, first by a profound democratization project, then by the impressive unity of the people in the battle against the armored auxiliary units and against the military intervention. Young people in revolt and flags stretched against the Soviet tanks are still the mythical image of that period.

But what are our current flags? Those of the radical crisis of the Politician and if not, of his more consolidated representation? Isolated or in groups, from the outskirts or from the centers of power, many international artists are trying to respond to the new global order through practices that make art a form of social transgression if not a metaphor for positions of dissent and resistance. Slogans, manifestos, flags, parades, processions, attacks on military institutions, urban graffiti, illegal practices, and raids during political, social, cultural, and everyday events, are part of their activities. A dozen of the best of these artists, from Africa to Mexico, from Guatemala to Eastern Europe, will constitute the field of action of "Beautiful Banners: Representation/Democracy/Participation."

GUSTAVO ARTIGAS

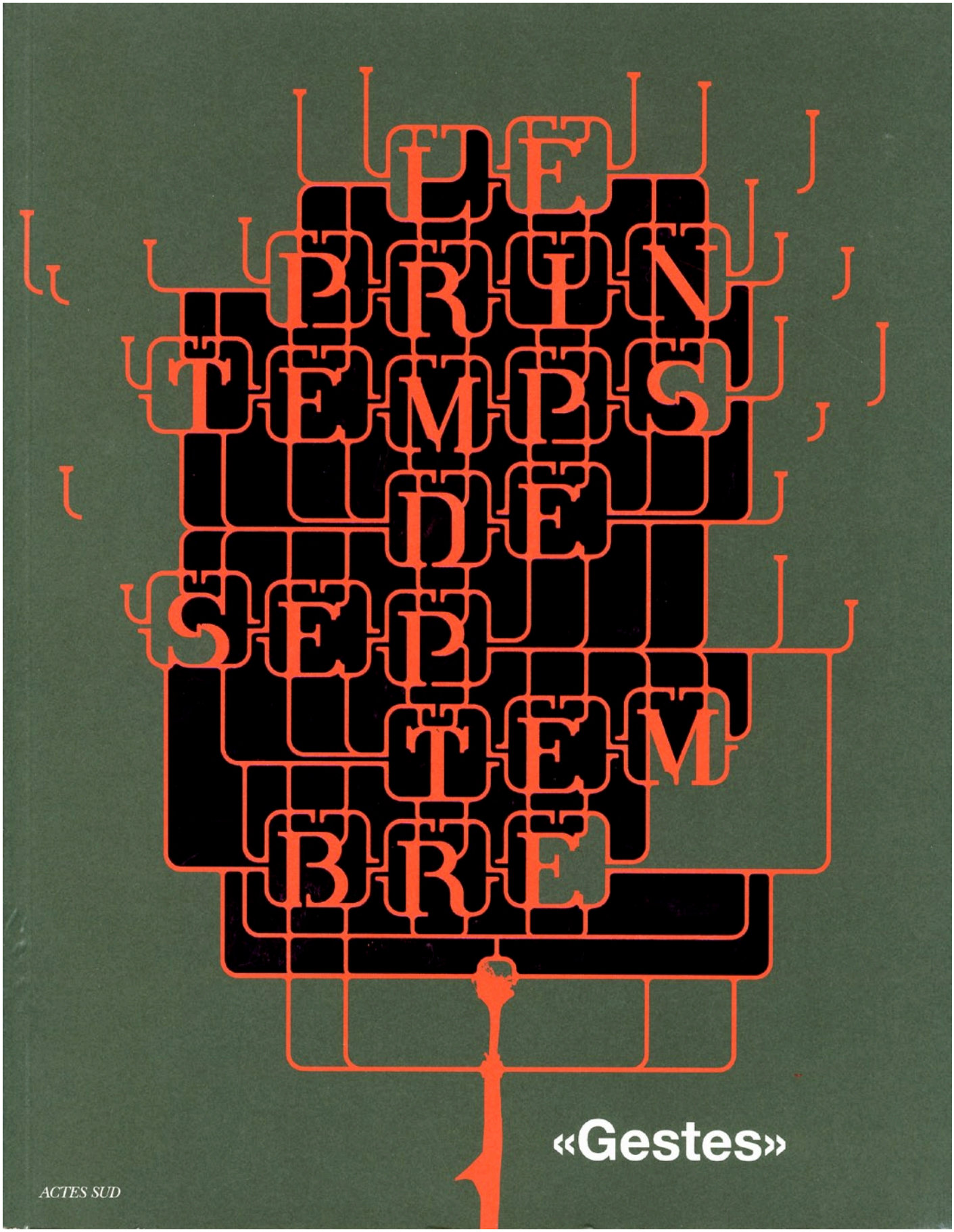
1970, Mexico City. Lives and works in Mexico City



Selected solo exhibitions: 2003: Kunsten Festival des Arts, Brussels; 2002: Museo de Arte Carrillo Gil, Mexico City; 2001: Fordsburg Artists Studios, Johannesburg; Iturralde, Los Angeles; 2000: La Torre de los Vientos, Mexico City; Cuba Marina Hemingway, La Havana.
Selected group exhibitions: 2003: *Mexico Attacks!*, Chiesa di San Matteo, Lucca, Italy; 2002: *Catastrophico*, La Panadería, Mexico City; *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values*, P.S.1, New York; *The X-Files*, La Panadería, Mexico City; *Wheeling! Krad Kult Tour*, Jette Rudolph, Berlin; 2001: *49th Biennale di Venezia*; *Blind Spot II*, Vrededorp, Johannesburg; *Art in General: 20 years*, Canal Street projects, New York; El Final del Eclipse, Fundación Telefónica, Madrid; Blind Spot, Vrededorp, Johannesburg; City of Fictions, Mercer Union Gallery, Toronto; 2000: *7th Havana Biennial*.



▲ Fire, 2001. Video stills.



GESTES: PRINTEMPS DE SEPTEMBRE
Toulouse: Actes Sud, 2003
p.p. 32-37

et retombe bien entendu, de manière identique, dans le même piège.

In most of his work Alexander Apóstol questions the stereotypes and prejudices surrounding representations of Latin American men. In this project, "What I'm looking for" (2002), he looks at the way in which Latin American homosexual men in different social classes and geographical regions aspire to improve their quality of life. They use Internet as a tool for pursuing their dreams as they search for the ideal model of the European male, in the hope that he might offer them a form of relationship that is not based exclusively on sex.

Marta Gili: How do you articulate your discourse on masculine identity in the cultural, social and political context of Venezuela?
Alexander Apóstol: Starting in the 1940s Venezuela underwent a vertiginous change in its mindset as a result of internal and external migrations and the oil boom. There was an enormous hype about the creation of "a new country" and "a new man." Other Latin American countries had similar ideas and experiences during this period.

In "What I'm looking For", what is the subtext in all those Internet messages?
Within this Venezuelan context, I use other Latin American references that despite their social and cultural diversity perpetuate similar stereotypes about the European scene and European men. These Internet users think that Europe is "a better space" with "a better man" just because it's Europe. Traditionally seen as "Latin lovers," here the stereotyped Latin American man is the stereotyper, although he is no different in that he falls into the same trap.

Expositions récentes (sélection)
- XXV Bienal de São Paulo, Fondación Bienal de São Paulo, 2002.
- *Fotofest*, Community College, Houston, 2002.
- *Contemporary Latin American Photography from New York to Santiago de Chile*, Institut latino-américain de Rome, Palais Santacroce, Rome, 2002.
- *Obra Reciente*, Centro Nacional de las Artes, Mexico D.F., 1999-2000.
- VI Bienal de La Habana, Castillo del Morro, 1997.

Bibliographie (sélection)

- *Blink, 100 Artists-Photographers/10 Curators/10 Writers*, Phaidon Press New York/London/Berlin, 2002.
- Vince Aletti, Michael Sand, Wayne Koestenbaum et autres, *Male/Female*, Aperture Editions, New York, 1999.
- Denis Curtis, *Romantica, Imaginni del cuore e della colpa*, Leonardo Arte, Milan, 1997.
- F. Castro, B. Kossoy, L. Parkinson, *Image a memory, Photography from Latin America 1866-1994*, UT Press, Houston, 1997.
- A.D. Coleman, *Critical Focus*, Nazraeli Press, Munich, 1995.

Artigas, Gustavo

Né en 1970 à Mexico. Vit à Mexico
Les Jacobins
pages 34 et 37

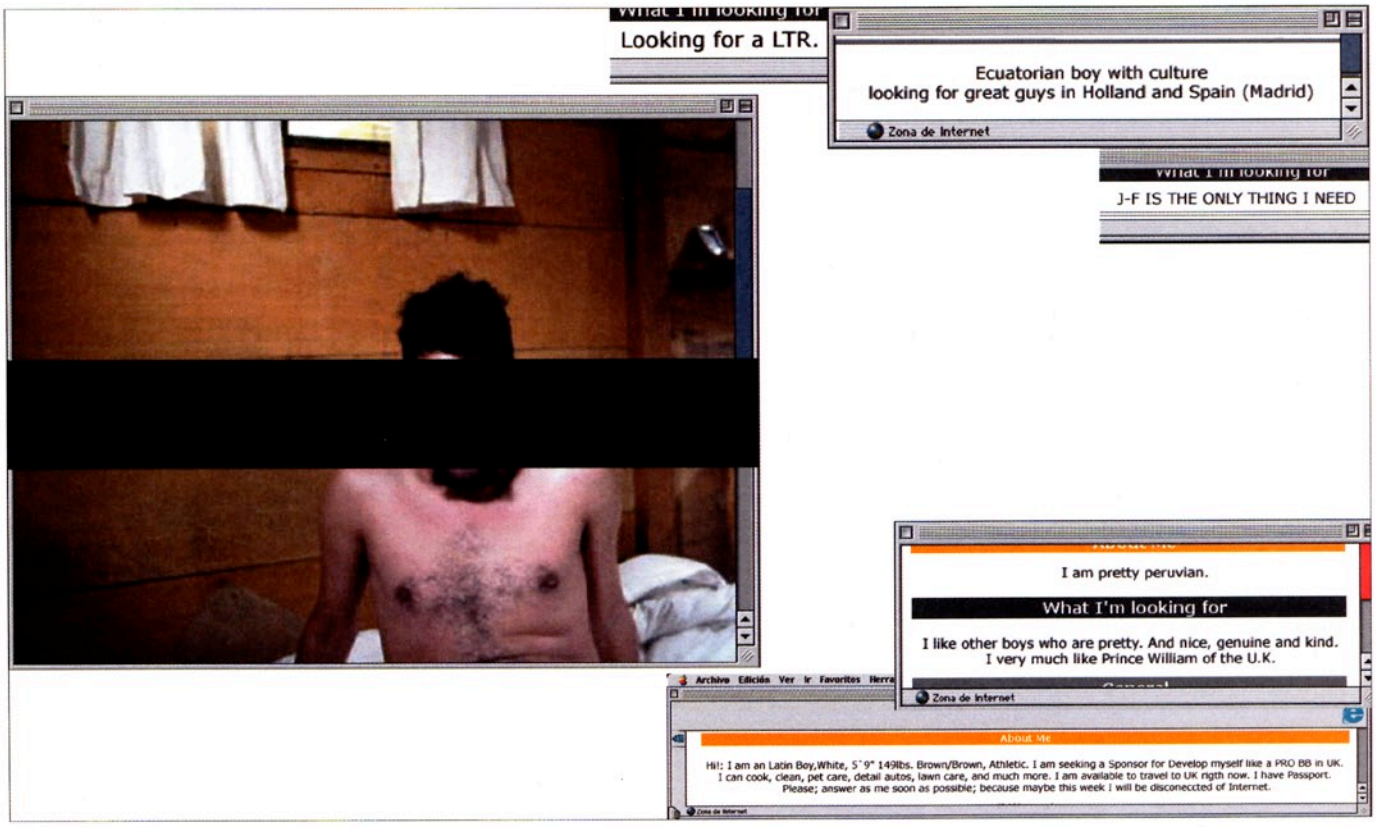
Composée de deux parties distinctes, la vidéo de Gustavo Artigas «Las Reglas del juego» (Les Règles du jeu) présente un audacieux parallèle entre le terrain de jeu et le territoire, les règles du jeu et les règles de l'organisation sociale. Dans la première séquence, l'artiste fait construire un fronton au milieu d'un terrain de jeu situé à côté de la ligne frontalière entre le Mexique et les Etats-Unis. Dans la deuxième partie, il met en présence sur le même terrain deux équipes américaines de basket-ball, et deux équipes mexicaines de football. Après une période d'anarchie complète, les joueurs apprennent à s'organiser et à partager l'espace de façon plus ou moins satisfaisante pour le bon déroulement du jeu. Gustavo Artigas parvient sans moralisme à démontrer que des accords sont possibles entre différentes communautés, même lorsqu'elles ont à vivre sur le même territoire.

Marta Gili : Dans votre travail, les notions de rassemblement et d'interférence de groupes sociaux différents à l'intérieur d'un même territoire (ou dans ses limites) sont, à l'évidence, fondamentales. Cependant, n'est-il pas vrai que vous vous intéressez aussi au spectacle que suscite la mise en œuvre de ces protocoles sociaux de cohabitation ?
Gustavo Artigas : Je vais tâcher d'être aussi simple que possible et je diviserai donc ma réponse en deux parties. La première partie se rapportera au jeu pour cette pièce-ci et d'autres de mes pièces, et la seconde partie est en relation avec les événements que je mets en place avec différentes formes de spectacle.

Partie 1 : Fore play is Fair play
«Je crois que nous sommes les seuls à faire ce genre de choses, et si je dois dire la vérité, c'est que la plupart des gens n'osent pas dire la vérité, et que le football mexicain est une catastrophe.»
Rafael Morales, joueur semi-professionnel mexicain. Interview dans le journal El Espectador, *Mexico, 2003.*

Le projet original de la pièce «Las Reglas del juego» reprend à son compte les deux possibilités dont la sociologie dispose quand elle a affaire à un conflit entre deux communautés : la séparation ou l'intégration. Les deux termes sont pris ici comme premières hypothèses, rapportées au domaine du jeu ou du sport.

Dès lors, on dispose d'une base à partir de laquelle il est loisible de considérer un aspect des rapports de frontière de deux pays. Dans ce cas particulier, la frontière du Mexique et des Etats-Unis (bien que l'on puisse trouver dans le monde d'autres exemples ayant ces mêmes caractéristiques). C'est à partir de cette idée que la pièce



Alexander Apóstol, «What I'm looking for», 2002-2003. Photographies numériques composées d'images issues d'Internet et de textes extraits de «chat», 180 x 450 cm. Courtesy galerie Luis Adelantado, Valence (Espagne).





Gustavo Artigas, «Las Reglas del juego» (Les Règles du jeu), 2000. Projection vidéo, 11'15".
Collection Fondation Daniel et Florence Guerlain, Les Ménuls.

se développe comme espace de possibilités incontestablement sportives, assorties d'une réflexion sur les rapports sociaux qu'induit le contexte dans lequel se fait l'analyse, c'est-à-dire au sein d'une convention que nous appelons art.

Il convient de remarquer ici que le résultat de la pièce n'est pas planifié. Il est, bien entendu, attendu comme une parmi plusieurs possibilités de résultat que la statistique peut nous donner, mais, dans ce genre d'événement, la fin dépend toujours de la forme que prend le déroulement des relations qui s'instaurent entre les participants, de leur dynamique à ce moment-là et du hasard. Le hasard, en effet, fait partie des facteurs qui peuvent faire monter la tension dans ce genre de pièces et il tient une place importante.

Pour la préparation et le déroulement de la pièce, il était prévu un arbitre spécial qui devait intervenir en cas de grave conflit durant le double match, des agents de sécurité, une ambulance et une assistance juridique en cas d'imprévu. Ces aspects n'apparaissent pas dans la vidéo car ils n'ont pas d'importance dans le résultat obtenu, mais ils sont intervenus dans le déroulement de l'événement. Je peux donc revendiquer pleinement l'éventuelle originalité du projet, mais sûrement pas le résultat dont je ne peux être responsable. Dans le cas contraire, il s'agirait d'un résultat prévisible, probablement messianique et, dans ce cas, définitivement et de manière suspecte, moral.

Partie 2 : Hidden Showman (redorded laughs)
«Je crois que nous sommes les seuls à faire ce genre de choses, et, pour dire la vérité, nombreux sont ceux qui n'osent pas dire la vérité, mais le basket-ball aux Etats-Unis est une catastrophe.»
Jameson Hicks, commentateur sportif nord-américain, Histoires du sport, *1987.*

Maintenant, pour ce qui est du rapport avec la modélisation du spectacle, je peux vous donner les quelques pistes suivantes :
Le spectacle qui m'intéresse est celui qui montre une situation complexe à partir de points de vue plus simples. C'est une manière de visibilité, exhibition ou exposition sociale (social exposure) acceptée comme une convention. Nous sommes habitués à voir ces sortes d'événements et, à l'évidence, ce sont des formes apparemment faciles à assimiler pour presque tout le monde. C'est cette simplicité et ces principes d'assimilation qui me permettent d'affronter tout ce qui est misère, tension sociale et rapports humains à partir de perspectives moins rigides et moins solennelles. Et par conséquent de générer non pas un autre type de questionnement, mais les mêmes questionnements selon une autre perspective, un autre point de vue, une autre distance. Ou pas.

L'effort social généré dans cette pièce et dans d'autres est en fait enveloppé à l'intérieur de formes rendues facilement assimilables par la référence qui est faite au spectacle. En un sens, cet empaquetage aide à mieux se défendre dans des situations évidemment difficiles et très inconfortables pour certains. Le spectacle est en fin de compte une passerelle d'intentions (de même que presque toutes les disciplines et les activités humaines), mais d'une visibilité très grande et préalablement autorisée. Et en perpétuel changement (comme presque toutes les disciplines et activités humaines), ce qui est important.

En reprenant (en version new-mix) une idée de Guy Debord (bien énoncée) et une idée de Joseph Beuys (mal énoncée), il est prudent de souligner que :
«Dans la société du spectacle, il n'est pas possible de faire confiance à quelqu'un en se fondant sur le travail qu'il fait.
Un jour, un acteur peut être président ou un champion olympique chanteur. Ou n'importe qui artiste.»

Gustavo Artigas' video document of the event "Las Reglas del juego" (The Rules of the Game), 2000 comprises two distinct parts and presents a bold parallel between playing fields and territory, between the rules of games and the rules of social organization. In the first sequence, the artist builds a "frontón" (jai alai ball court) in Colonia Libertad, Tijuana, located on the Mexican border with the USA. In the second part, he brings together two American basketball teams and two Mexican soccer teams. After a spell of total anarchy, the players learn to get organized and share the space so that they can play their sports in a more or less satisfactory fashion. Without moralizing, Artigas manages to demonstrate that it is possible for different communities to reach an agreement, even when coexisting on the same territory.

Marta Gili: Clearly the parallels and interference between different social groups occupying the same territory (or neighbouring each other across a border) are core concepts in your work. But isn't it also true that you are fascinated by the spectacle that the functioning of these social protocols governing their coexistence generates?
Gustavo Artigas: I'll try to explain as simply as I can. This means I'll divide the answer into two parts. The first will deal with the role of sports in this piece and others I've done, and the second with the relationship between my events and forms of entertainment.

Part 1: Foreplay is Fair Play
"I believe that we are the only ones doing this kind of thing, and the truth is many people don't dare tell the truth, but Mexican football is a disaster."
Rafael Morales, Mexican semi-professional player, interviewed in the newspaper El Espectador, *Mexico City, 2003.*

The problematic that the piece "Les Reglas del juego" (The rules of the games) set out to examine comprises the two possibilities that sociology envisions when there are two communities in conflict. The two possible situations are analysed as initial hypotheses, but they are put on another platform, namely a sports situation.

With this approach you can generate a basis from which to see some of the relations involved in a border between two countries. In this specific case, the border between Mexico and the United States, although this is not the only border in the world with these characteristics. This concept allows the piece to unfold as a space of possibilities which are obviously sports-related, but they also evoke certain social relations because of the context within which we are analysing them, that is, the convention we call art.

Here I have to point out that the outcome of the piece was not planned in advance. Of course it was foreseen as one of a number of statistical possibilities, but in this kind of event the results always depend on the way the relations generated by the participants develop, on their own dynamics at that point, and on chance. A lot depends on luck, which is, after all, one of the factors that can heat up this kind of piece.

The preparation and carrying out of the piece included a special umpire who could intervene in case of extreme conflict during the combined game, security teams, an ambulance and legal assistance to cover any contingency. These aspects are not shown in the video because they are unimportant in terms of the results obtained, but they were there as the event unfolded. In short, I would emphasize the possible originality of the basic idea, not the outcome, which, obviously, was not in my hands.If that were not the case, then the piece would have turned out to be predictable, probably messianic and at any rate definitely and suspiciously moralistic.

Part 2: Hidden Showman (recorded laugh track)
"I believe that we are the only ones doing this kind of thing, and the truth is many people don't dare tell the truth, but American basketball is a disaster."
Jameson Hicks, US sports commentator,
Sports Stories, *1987.*

Now, in regard to the question of how this relates to entertainment paradigms, here's a few clues I can offer you: The spectacles I'm interested in are the kind that show a complex situation from more simple points of view. This is a form of social exhibitionism accepted as a convention. We are used to seeing these kinds of event and obviously they are forms that are easily assimilated by almost everyone.
This simplicity and these principles of assimilation allowed me to deal with aspects of poverty, social tensions and human relations from much less rigid and solemn perspectives. And in consequence generate not a different kind of questioning but the same kind from a different perspective and focal points. Or lack of focus. The social effort generated in this and other pieces is wrapped up in forms that are readily assimilable precisely because of their entertainment references. Somehow this involvement helps make it possible to deal with situations marked by obvious adversity that are extremely uncomfortable for some people.At the end of the day, an entertainment spectacle is a stage for human intentions (like almost all disciplines and human activities). It is both highly visible and authorized in advance. Further, it is constantly changing (also like almost all disciplines and human activities), which is important.

Revisiting (or maybe remixing) an idea from Guy Debord (well stated) and one of Joseph Beuys (badly put), we could prudently emphasize:
"In the society of the spectacle no one can be trusted because of the work they do.
One day an actor can be president or a singing Olympic champion. Anyone can be an artist."

Expositions récentes (sélection)
– *Mexico Attacks!,* Prometeo, Associazione per l'arte contemporanea, Lucca (Italie), 2003.
– *Multiple City,* Museo de Historia, Panama City, 2003.
– *Emergency Exit/Salida de emergencia*, Museo de Arte Carrillo Gil, Mexico D.F., 2002.
– *Últimas adquisiciones,* Colección CGAC y Colección Fundación ARCO, Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela, 2002.
– *Axis Mexico: Common Objects and Cosmopolitan Actions,* San Diego Museum of Art, 2002.
– *Mexico City: an Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values,* P.S.1, New York, 2002.
– *49th Biennale di Venezia : Plateau of Humankind,* 2001.

Bibliographie (sélection)
– Osvaldo Sánchez, Et Al. InSITE 2000, *Fugitive sites*, San Diego, 2002 (cat.).
– Mary Ceruti, «Elective Affinities», *ARCO Noticias*, n° 23, printemps 2002, p. 21.
– Christopher Knight, *The Border Realigned, Los Angeles Times* (Calendrier F1), 20 septembre 2002.
– Jean-Marc Prévost, *Fair Play : De nouvelles règles du jeu*, Fondation d'Art Contemporain Daniel & Florence Guerlain, 2002 (cat.).
– Harald Szeemann, *The timeless, grand narration of human existence in its time*, 49th Biennale di Venezia, 2001 (cat.).
– Fabrice Bousteau, Cuba, «La Bella Américaine. Biennale de La Havane», *Beaux Arts Magazine*, janvier 2001, p. 69-81.

Ataman, Kutlug

Né en 1961 à Istanbul. Vit entre Londres, Barcelone et Istanbul
Musée du Vieux-Toulouse
page 38

Le documentaire qui, il y a peu de temps encore, était réservé aux domaines de la communication et de l'information s'est infiltré, depuis quelques années, dans l'art contemporain. Connu pour ses travaux interrogeant



Gustavo Artigas, «Las Reglas del juego» (Les Règles du jeu), 2000. Projection vidéo, 11'15".
Collection Fondation Daniel et Florence Guerlain, Les Ménuls.

Art, jocs i risc

PILAR PARCERISAS

GALERIES

Gustavo Artigas.
Galeria dels Àngels.
Carrer dels Àngels, 16.
Barcelona.
Fins al 19 de juny.

Mèxic és un país artísticament en auge gràcies a l'explosió d'una nova generació d'artistes que estan tenint el seu impacte en l'escena internacional i que s'han donat a conèixer en els grans certàmens. És el cas de Gustavo Artigas, nascut a Mèxic el 1970, i que és un exemple d'aquesta conjuntura internacional, artista que s'ha donat a conèixer en biennals com ara la de Venècia i la de l'Havana i que en els seus treballs ha posat atenció en els problemes humans i socials a l'entorn de la frontera de Mèxic amb els Estats Units, com també ha fet extensiu a Sud-àfrica, país que també planteja la situació tensa dels immigrants il·legals.

Artigas havia participat a Barcelona en l'experiència *Pis compartit* amb el col·lectiu 22a (2002), havia presentat el treball *Borders* a ARCO 2002 i l'exposició *El final del eclipse* a la Fundación Telefónica (2001), de Madrid.

Mitjançant l'acció planificada a la manera d'una seqüència cinematogràfica i enregistrada en vídeo o fotografia, Gustavo Artigas posa en marxa un joc de narratives que creen especialment una tensió, perquè estan basades en el risc simulat i s'arrelen en un lloc concret, de forta càrrega simbòlica. En certa manera, les *performances* programades i escenificades per tercers de Gustavo Artigas s'apropen, potser, a aquell caràcter neoindividual que impregna aquest canvi de mil·lenni, "basat en la *performance,* l'atletisme i l'heroisme emprenedor", que assenyala Baudrillard. I això es pot constatar en els tres vídeos que aquest artista presenta ara a Barcelona: *Vive la Résistance!,* en què un grup de deu nois agafats de la mà fent una rotllana proven la resistència de descàrregues elèctriques a partir d'una *máquina de toques,* aparell molt conegut a Mèxic que consisteix en una caixa de la qual surten dos fils acabats en barres metàl·liques amb els pols positiu i negatiu. Un joc de resistència que podria ser mortífer i que va eliminant els que no resisteixen la descàrrega fins a deixar un guanyador. Un altre vídeo ens planteja l'incendi simulat al Museu d'Història de Panamà, un enregistrament que va fer córrer els bombers a apagar un foc provocat amb un conjunt de llantes que cremaven del terrat del museu, en un període en què l'edifici estava museogràficament buit. Una altra de les accions pertorbadores de risc provocades per Artigas es *Emergency Exit,* en què un motorista (un especialista de pel·lícules d'acció) travessa a tota velocitat una paret del Museo de Arte Carrillo Gil de Ciutat de Mèxic. El caràcter provocatiu, tens, que vol provocar commoció o pertorbació en l'espectador a partir de dur l'acció al límit del que seria l'accident, pren a vegades grans dosis d'ironia, com és en el cas de *Duplex,* el vídeo que recull la *performance* que ja va ser presentada a *El final del eclipse,* en el qual una quinzena de dobles de l'artista, triats via càsting, plantegen l'un darrere l'altre davant d'un micro una conferència parlant sobre la personalitat múltiple mitjançant textos *ready-made* extrets d'Internet.


SP
Una imatge de 'Vive la Résistance!', de Gustavo Artigas

Gustavo Artigas transforma la *performance* en espectacle, en fragment de seqüència cinematogràfica, posa en joc la realitat i la seva simulació i busca la tensió en el que podria ser un joc amable i que acaba sent un joc amenaçant en què, finalment, el riure acaba en tensió o la tensió es desencadena en riure.

Les 'noves cançons' de Yamandú Canosa

EXPOSICIONS

ABEL FIGUERES

Yamandú Canosa,
Nuevas canciones.
Centre d'Art Santa Mònica.
La Rambla, 7. Barcelona.
Fins al 6 de juny.

Yamandú Canosa (Montevideo, 1954) presenta actualment al Centre d'Art Santa Mònica una peculiar instal·lació que aplega els seus diversos treballs i les experiències dels darrers anys realitzats amb i a través de la pintura i el dibuix. Es tracta d'una barreja heterogènia d'obres que s'agrupen en tres temàtiques generals; cada grup ocupa un dels tres panys de paret que conformen aquest espai raconer situat a la planta baixa de Santa Mònica, un indret no gaire adequat per exposar-hi pintures i dibuixos del qual Canosa ha sabut treure un gran partit.

En una de les parets l'autor ha pintat directament sobre el mur una mena de barana o arrambador des d'on podem abocar-nos al seu món i veure una gran quantitat de petits treballs situats a diverses alçades que conformen un paisatge de paisatges, que duen remors de molt diverses idees, sensacions i referències, i que componen una mena de mosaic sobre temes universals. Des d'aquest *Mirador* podem observar imatges que van des del macrocosmos al microcosmos, des de les icones més externes a les més interioritzades.

VISITES DE DUCHAMP

En un extrem d'aquesta paret podem veure-hi tres olis que emulen les visites de Duchamp a la cascada empordanesa. A l'altre banda, hi ha les *Vidas paralelas,* un excel·lent dibuix, elaborat amb tinta sobre paper, que presenta una complexa teranyina lineal en què es poden besllumar i descobrir dos personatges arrelats al món superior i al món inferior; una obra que fa de pont amb el grup que, sota el títol de *Sentado en vidas paralelas,* ocupa un altre pany de paret.

En aquest cas, la gran pintura mural blanca –que posa en evidència el blanc enganyós de la paret– representa un personatge sol assegut en una mena de parc. A l'alçada dels seus ulls, un disquet trencat i fragmentat, un objecte quotidià trobat i reconstruït simbòlicament per l'artista, roman emmarcat de manera acurada i dóna peu a pensar en *Nuevas canciones,* en noves melodies conceptuals, en nous sons perceptius i en nous significats. A l'altra banda, dues imatges arquetípiques d'un nu femení i un nu masculí.

La tercera paret és presidida per un *Aviso,* un quadre en què es pot veure una xarxa de filferro de punxes que tapa un sol llunyà ataronjat, un oli sobre tela que és suportat virtualment per uns pals pintats directament sobre el mur. Al voltant d'aquest quadre altres pintures ens parlen de mirades entre parelles, *Brindis verde,* de la utopia del navegant solitari, *Navegar es preciso, vivir...,* o de curioses anamorfosis de rostres, i ens fan pensar en les complexitats de les relacions que s'estableixen a través de la mirada, en les distorsions i els enganys òptics, en la relativitat del punt de vista i en la importància del lloc des d'on mirem les coses.

FANTASMES DE L'IMAGINARI

Tot plegat són imatges dels fantasmes de l'imaginari particular i col·lectiu; imatges d'arquetips psicològics, artístics, culturals; imatges de la consciència i de l'inconscient, que ens provoquen múltiples reflexions sobre allò que és psíquic i allò que és artístic i sobre l'extrema diversitat de la realitat. Són imatges que dialoguen i s'interroguen entre si i que, alhora, ens interroguen i ens interpel·len; imatges que palesen les possibilitats infinites de descobriment que ens ofereix la nostra mirada cap a l'entorn i cap a nosaltres mateixos. Són les *noves cançons* que ara presenta Yamandú Canosa, unes cançons que ens conviden a acostar-nos a escoltar-les i a gaudir dels seus suggeriments.

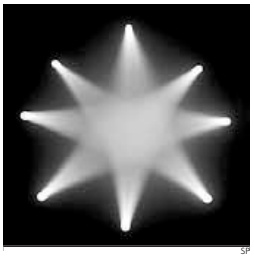
GALERIES

Les intervencions efímeres de Janssens

CONXITA OLIVER

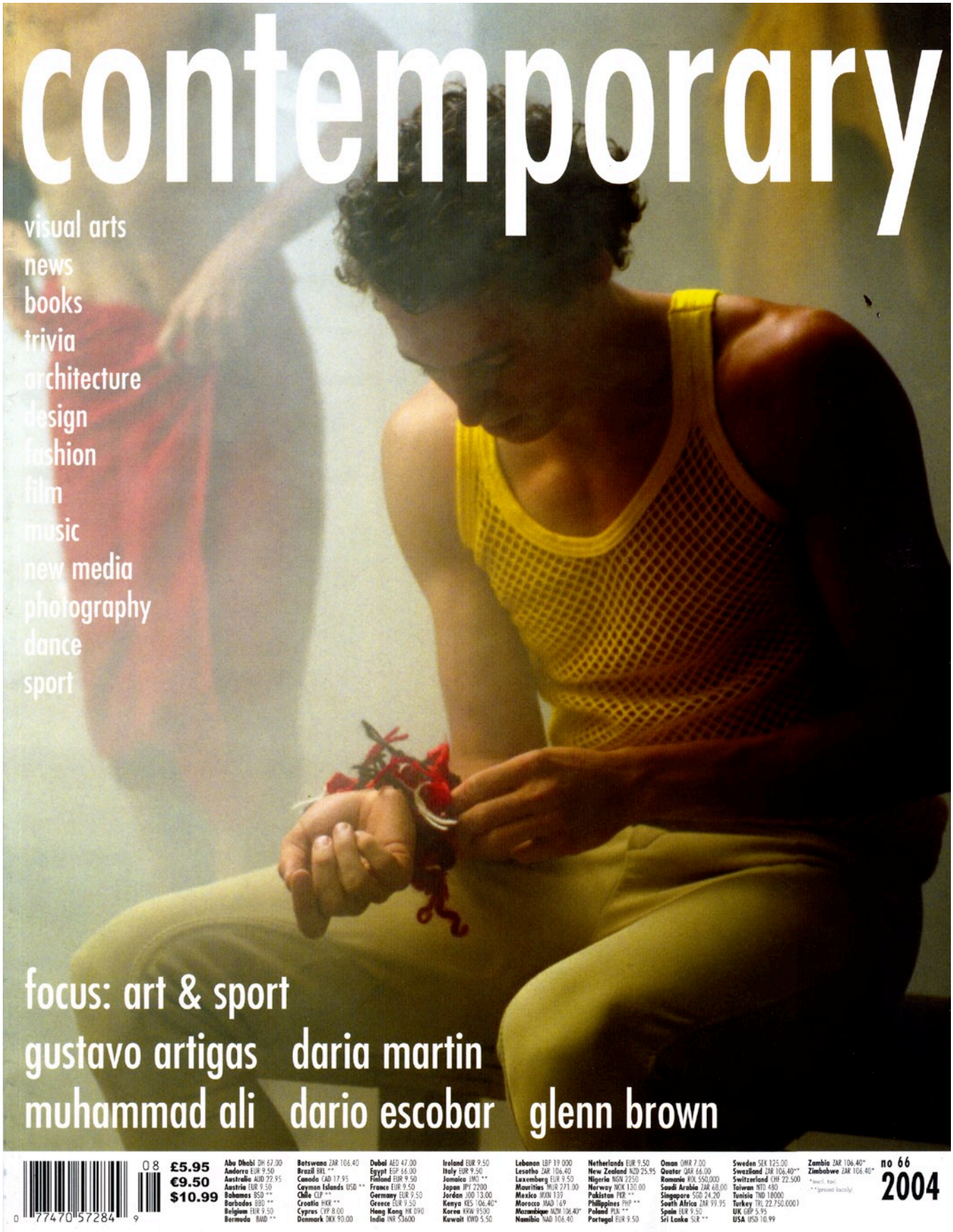
Ann Veronica Janssens,
Freak Star. Galeria Toni Tàpies. Consell de Cent, 182.
Barcelona.
Fins a l'19 de juny.

Amb el títol *Freak Star,* Ann Veronica Janssens (Folkstone, Anglaterra, 1956) presenta la seva segona intervenció espacial a la Galeria Toni Tàpies. Seguint el seu treball d'investigació sobre l'espai i la creació de nous camps perceptius, la peça central que porta el nom de l'exposició utilitza alguns dels elements de treball més recurrents en la seva obra com són la llum, el fum i la percepció sensorial. Una gran estrella tridimensional de llum surant per l'espai inunda l'entrada fosca de la galeria, gràcies a vuit projectors que emeten raigs lumínics en una atmosfera nebulosa i densa feta de boira artificial. La materialització tangible d'aquesta experiència òptica provoca a l'espectador la sensació il·lusòria


SP
'Freak Star', de Janssens

de poder palpar una de les formes d'energia capaç d'impressionar només els òrgans de la vista. Un exercici, també, en aquesta línia experimental de projectes efímers i intangibles, fou la peça immaterial que va presentar a la mostra *La ciutat que mai va existir,* al CCCB. Consistia en una habitació bromosa i tèrbola que desorientava l'espectador per la imprecisió física que l'imprimia i pels dubtes que imposava.

En altres espais de la galeria, Janssens continua provocant il·lusions visuals. Altres propostes consisteixen en la projecció rítmica de seqüències geomètriques de colors damunt de l'espai arquitectònic que alteren la percepció en crear sensacions hipnòtiques i de trastorn. Trasbals i desassossec per l'obsessió d'unes imatges que es van superposant frenèticament i desestabilitzen la mirada. Jocs òptics i sensorials, en definitiva, que obliguen el receptor a participar activament i qüestionar-se la realitat.



O'Reilly, Sally (2004) **Gustavo Artigas** in CONTEMPORARY, no. 66, 2004 p.p. 26-31




10



Top left, *The Rules of the Game I*, 2000–1. Bottom left, *The Rules of the Game II*, 2000–1. Above, *DUPLEX*, Fundación Telefónica, Madrid, 2001. All images courtesy: Galería O, Mexico City and the artist

GUSTAVO ARTIGAS

SALLY O'REILLY ON CONFLICT, SPECTACLE AND DISASTER

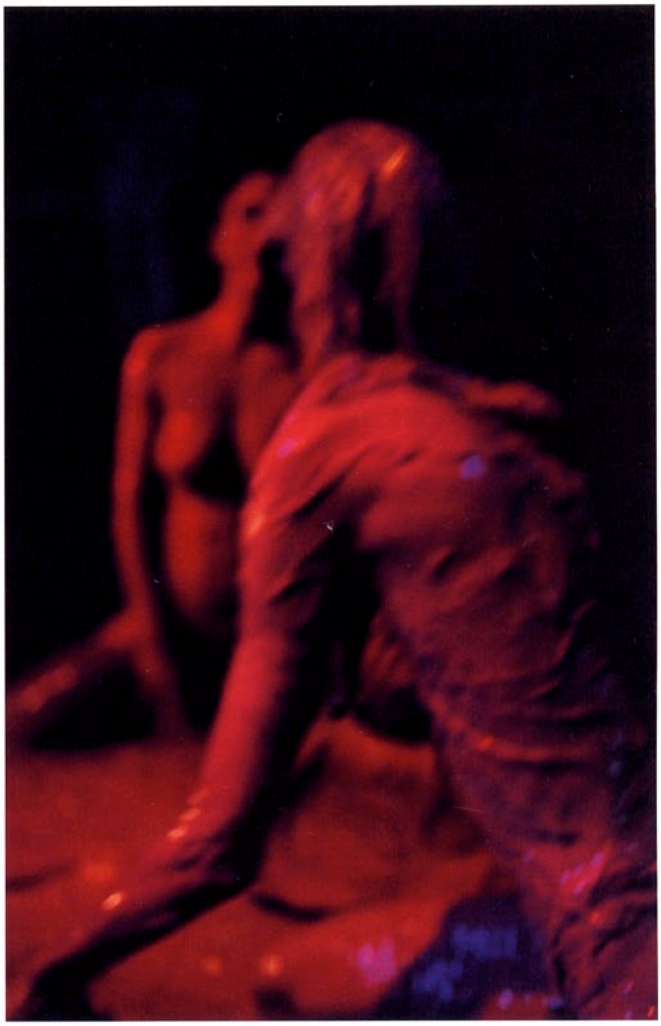
IN *Homo Ludens* (1938) the psychologist Johan Huizinge proposed that games are not distinct from work, that they percolate through daily life. This, then, places us all in a great big arena in which a multitude of games are being played out, overlapping and interfering. In fact, politics, economies and cultures could be described as the outcome of negotiations between different rules of conduct, which is why they are contingent and never wholly satisfactory.

This might be one analogy drawn from Gustavo Artigas's *The Rules of the Game II* (2000–1), an event which took place in the Tijuana neighbourhood of La Libertad, a crossing point for many illegal immigrants entering the United States, as part of 'InSite 2000'. Two football teams and two basketball teams from local US and Mexican high schools were invited to play simultaneously on the same court, so not only did each team encounter the usual adversary, but each game was pitched against the other, vying for space. Previously, in *The Rules of the Game I* (2000–1), Artigas built a handball court with the wall on which the ball is bounced placed right on the Tijuana/San Diego border, creating a particularly tense 'can we have our ball back please' situation. Although these represented antagonistic conditions that could be analogous to many situations, this vicinity of a political and geographic boundary steep the piece in immigration issues – essentially the accommodation of the other.

This, however, would be a one-dimensional reading of Artigas's concerns. In 2001 he was invited to take part in 'The End of the Eclipse', a show of Latin-American artists curated by Spanish philosopher José Jiminez at the Fundación Telefonica in Madrid. Artigas's proposal was a conference at the opening on the subject of artistic identity evaluated from the viewpoint of national identity. Someone who looked and dressed like Artigas took the stand and began speaking on the subject of identity and multiple personality disorder. They then stood down and the speech was continued by another Artigas look-alike – there were five incarnations in all. Artigas talks about the event, *DUPLEX*, not in the socio-political terms that such a conference would normally dictate, but as an autonomous artwork:







left and above, Geeta vs. Sage, 2001

in contrast to the frightfully liberal and often flaccid events proffered elsewhere...Artigas combines [the use of social dynamics] with good, old-fashioned spectacle.

'The readings made from the work will be discussions on its elements, but my basic problem as an artist, above all else, is to make art...The commentary on the piece was, to say the least, ironic as to this type of classification concept, without ceasing to be a piece. It is curious to think of it as a series of portraits or as a possible multiple portrait.'

So instead of considering conflict as a subject matter, Artigas uses it as a medium in and of itself. He often creates a contestant out of an observer, confounds an expectation or sets up a perverse situation that seems almost heinous. In September he is staging the event *Opening* in Galeria O, Mexico City, where two gallery spaces are divided by a long wall. Ten American football players will be divided into two teams, one each side of the wall, and, egged on by cheerleaders, they will throw themselves at the wall until it is destroyed. This has obvious connotations of market competition, categorical separation, the desperation of the struggling artist and so on, but the dynamics of the players themselves will also have their own athletic aesthetics, and a savagery which will be beyond the artist's control.

It seems important that Artigas works with the lexicon of leisure, often construed as a yardstick of wealth or class. There is a tradition of Mexican artists working in this way – Gabriel Orozco's ping-pong table and Damián Ortega's house constructed from tortillas, for instance. Yet what seems different here is Artigas's reliance on participation in a real, contingent way, which is then translated into a mediated gallery presentation – action and evidence are never confused, but held separately as if two very distinct parts of a project.

In *Geeta vs. Sage* (2001) two female striptease artists were pitched against one another in a mud-wrestling match at the Roxy Rhythm Bar in Melville, Johannesburg. The final gallery presentation comprised a ceramic piece – made by firing the muddy fall-out of the wrestling – and the women's embroidered robes, as well as photographs and video of the wrestling match. Again, the live context might provide a socio-political situation within which the piece 'comments', but there is an undoubtedly internal, formal logic too. Artigas considers the documentation as 'a kind of second life of the idea'.

Many art writers refer to Nicholas Bourriaud's *Relational Aesthetics* (1998) in which he identifies history or the social sphere as simply another medium to be manipulated by artists, like DJs mixing samples. Artigas concurs with this approach to some extent: 'I still think in a very aesthetic way so composition, measures, layers, rhythm and balance are still related to the works. The difference is the elements I have decided to work with: social dynamics.' However, in contrast to the frightfully liberal and often flaccid events proffered elsewhere



Above and below, *Emergency Exit*, Museo de Arte Carrillo Gil, Mexico City, 2002





The Domino Effect, Holguin, Cuba, 2000

These levels of antagonism and dysfunction, though, are more than appropriate to political discourse – games have always been a way of rehearsing future conflicts with all the effects of methodology, but without too much at stake.

– noodle bakes, community cinemas, aimless publications and so on, situations in which the 'participant' is little more than a dispassionate cog in prescribed social machinery – Artigas combines this with good, old-fashioned spectacle. Although the original event has a serious, critical approach, it is more often than not tinged with irony. The form, on the other hand – the spectacle of games or disaster – opens up space for real, unmediated reaction. Artigas is taking advantage of our empathy in a device that creates 'random possibilities in the work. In this way the action or the event has a temperature.'

Besides the obvious titillation of female mud wrestlers, Artigas has courted controversy by using members of other groups considered marginal. For instance, as part of the performance programme 'La Amistad' he orchestrated *Domino Effect* (2000), a domino knockout tournament between four female prostitutes and four Cuban artists. Whenever a player lost a point they had to drink a shot of rum; they were eliminated from the tournament when they could drink no more. The winner received a bottle of rum. Here Artigas flags up many issues connected with 'tolerance' in an almost facetious manner, refreshing in the earnest atmosphere of the international expo. These levels of antagonism and dysfunction, though, are more than appropriate to political discourse – games have always been a way of rehearsing future conflicts with all the effects of methodology, but without too much at stake.

It seems important that Artigas's projects often take place at international events, in the social spaces just beyond institutional control. There was one occasion, however, when he did work with a museum – *Emergency Exit* (2002) at the Museo de Arte Carrillo Gil, Mexico City. A stunt motorcyclist drove into the museum lobby and exited by crashing through a wall. You can attach to that all the event theory you like, but from here it smells of copper-bottomed iconoclasm.

Some might complain that Artigas's mischief is too outrageous, but then he is referencing risk in many ways; the work would fall short if it was not risqué itself. In *On The Air* (2000), at the 7th Havana Biennial, participants were given a model aeroplane and a portable radio (after having left ID at the desk as a deposit); they tuned in to 90.1FM and listened to a pirate transmission of black-box recordings recovered from plane crashes as they flew the model planes. Of course, this seems sicker since 9/11, but besides these implications it is still fundamentally cynical, like an experiential vanitas painting. But maybe cynical is the wrong word; perhaps Artigas is an arch realist. His evocation of disaster and risk dissolves the often hermetic realms of games and art, investing them with the mercurial essence of real life drama.

SALLY O'REILLY IS A WRITER AND CRITIC, AND TRIVIA EDITOR FOR CONTEMPORARY

ARTIGAS'S EXHIBITION 'OPENING' WILL BE AT GALERIA O, MEXICO CITY, FROM 23 SEPTEMBER TO 2 NOVEMBER

16èmes Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse
(19-28 mars 2004)

L'Association Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse
(ARCALT)

et

L'École Supérieure des Beaux-Arts de Toulouse

proposent

Une exposition inédite
du jeune vidéo artiste mexicain

GUSTAVO ARTIGAS

Intitulée :

The History of Shock Therapy

Du jeudi 18 mars au dimanche 18 avril 2004
À l'École Supérieure des Beaux-Arts de Toulouse

Vernissage :
Jeudi 18 mars à 18h
en présence de l'artiste

Présentation de six œuvres anciennes :

- *Mierda de artista*
- *SHC*
- *Domino effect*
- *False Alarm*
- *Panama*
- *Duplex photo*
- *Duplex video*

Et d'une création pour Toulouse :
- Vive la résistance (2004)

Commissaire de l'exposition : Eduardo Perez Soler

École Supérieure des Beaux-Arts de Toulouse - Palais des Arts
5 quai de la Daurade – 31000 Toulouse

Plasticien, Gustavo Artigas est né à Mexico City en 1970. Il a été conservateur du Musée de l'Art Carillo Gil en 1998-99. il a également résidé au Canada et en Suisse.
Il travaille à Mexico, mais ces quatre dernières années, il coordonne la majorité de ses projets dans d'autres villes internationales.

Sa participation récente à trois des plus importantes biennales internationales font de lui l'un des jeunes artistes contemporains les plus prometteurs. Non seulement il travaille autour de la vidéo et de la photographie, mais il conçoit et réalise aussi des évènements à forte charge politique et métaphorique qui parodient et défient le statu quo et dont les protagonistes sont des gens ordinaires.

On l'appelle «situation-event artist» car ses œuvres, souvent des «happenings», se construisent de manière aléatoire au cœur de réalités conflictuelles humaines, sociales, politiques et économiques, selon les règles connues de joutes sportives ou jeux de société dont il modifie singulièrement les données. Il y développe un langage étonnant et complexe qui absorbe les tensions sociales au sein de groupes organisés tout autant que les risques inhérents aux situations de jeu et de catastrophes.

Comme pour le jeu, la limite entre ce qui est et ce qui n'est pas [un jeu] est plus difficile à définir que ce qu'il y pourrait paraître au premier regard.
Suivant l'usage commun, le jeu serait une activité gratuite et sans conséquences.
La catastrophe, en revanche, telle que vécue par Artigas est une frontière délimitée par la peur et /ou l'inévitable.

Sommes-nous ici pour jouer ou pour être sérieux?
Sommes-nous ici pour jouer ou pour être sérieux?
Sommes-nous ici pour jouer ou pour être sérieux?
Et, sérieusement, qu'est-ce que jouer ?
Extraites d'un des essais critiques de Georges Bataille (*Le Bonheur, l'érotisme et la littérature. Essais 1944-1961)*, ces questions pourraient être la clé des investigations sur le jeu et sur le désastre, menées par l'artiste.

Tel un maître de cérémonie, Artigas définit un terrain d'intervention qui juxtapose trois niveaux : des situations de jeu, des gestes performatifs et de la critique politique.



[Les jeux]

Son œuvre la plus estimée, "les règles du jeu" (2000-2001), présentée lors de l'édition InSite 2000, organisée dans la zone frontière de Tijuana et San Diego, met en scène des équipes américaines et mexicaines, dans le village frontière de Tijuana, basket-ball contre football, chacun ses règles, et le mur pour décor. Il détourne ici la notion de jeu et questionne une forme hybride de limite ; en abordant la compétition par la cohabitation, en associant le danger le hasard à l'imprévisible, Artigas crée une œuvre qui fait écho à l'arène politique.

Deux autres de ses oeuvres "Geeta vs Sage" (2001) produit à Johanesburg et "l'effet Domino" (2000) explorent les limites de la convention sociale et de la cohésion au sein d'un groupe.

Pour Artigas, les lieux ne sont jamais choisis au hasard :
De "Geeta vs Sage" l'artiste dit : *J'ai mis l'accent sur une tension particulière d'un aspect social de l'Afrique du Sud. Certains bars en zone rouge sont fermés par le gouvernement à cause du nombre croissant de personnes en situation illégale venant d'autres pays d'Afrique, tout comme au Mexique d'ailleurs*. Il s'agit donc de se questionner à la fois sur le lieu de l'expression artistique, de la situation difficile pour les étrangers en situation irrégulière et les problèmes de tolérance et de compétition.



[Les gestes performatifs]

D'autres recherches plongent dans la répercussion du risque, tout en utilisant un discours social pertinent pour la discussion artistique contemporaine.

Dans "Emergency exit" (2001) au musée Carillo Gil, il met en scène un cascadeur à moto qui passe au travers de la porte d'entrée du musée en une fraction de seconde. Il s'agit ici pour Artigas d'investir le musée sur un court instant et occuper une portion de l'édifice architectural sans vraiment y entrer.
Confronter le public à un éventuel danger fait partie du jeu artistique de l'artiste. Ici, même si il n'y a pas réelle interactivité il présuppose la réaction du spectateur confronté au danger.



[La critique politique]

Ses cartes postales "Attaques sur l'Amérique" mettent en image des scènes de désastre. Le but ici est de montrer que le spectaculaire ne laisse aucun espace à la réflexion logique, ce qui est certainement une des raisons principales de la décadence de la pensée contemporaine. Son travail est à rapprocher des commentaires de Guy Debord sur la Société du Spectacle.
Sur un plan technique lorsque des images choisies et agencées par une personne particulière deviennent le seul lien qu'un individu a avec le monde extérieur, on peut se poser la question de sa capacité de libre-arbitre.

Ainsi en associant les conventions du grand art au voyeurisme et au spectacle de masse, l'œuvre d'Artigas incarne quelque chose de plus vaste que la création de situations, d'actions et d'objets d'art.

GUSTAVO ARTIGAS : BIOGRAPHIE

Formation

1996
Licenciatura en Artes Visuales, BFA
Universidad Nacional Automoma de Mexico, Mexico City

Expositions en solo

2001
LOCALS HATE US : Gustavo Artigas in South Africa, Iturralde Gallery, Los Angeles, CA
Locals Hate Us, BagFactory, Johannesburg, South Africa

2000
Porqué no me has llamado?, Intervención, Arte in situ, La torre de los vientos, Mexico City

1998
A Clock. The Shape of Time, Basel

1997
Ritual and rhythm Installations. The Other Gallery, Banff Centre for the Arts, Alberta, Canada
Lectura y Ritual Installation and Video. Galería unodosiete, Mexico City

1996
Desalojo/Muro de sonido. Pirate radio transmission/Sound installation. Jesus Maria 42, Centro Historico, Mexico City

1995
Erosión Inducida Installation. Antigua Academia de San Carlos, Mexico

1994
Dos instalaciones Urbanas. Zócalo de la Ciudad de Mexico, Mexico City

Autres expositions

2001
Blind Spot, Blow Up Gods Gallery, Johannesburg, South Africa
49th Biennale di Venezia, Venice, Italy
Tent., Centrum Beelende Kunst, Rotterdam, Amsterdam
Armory Show, Art Fair, New York, NY
Miami Art Fair, Miami, FL

2000
7th Art Biennial of Havana Cuba, Havana Cuba
inSITE 2000. Binational art project in public spaces, Tijuana MX. – San Diego, CA
Action videos, Artists space, New York, NY
La amistad, Holguin, Cuba
3SafMc, Arizona State University West, Phoenix, AZ

1999
Ruido, Primer Festival de Arte Sonoro. ExTeresa Arte Actual, Mexico City
Creación en Movimiento. Novena muestra del Programa Jóvenes Creadores, Galería Principal Centro Nacional de las Artes

1998
Non-Lieux. Poesie des Nich-ortes. Exposition of International Art in Public Spaces. Kaskadenkondensator Alternative Space, Basel, Switzerland
caMac Site specific projects. caMac. Centre des Arts, Marnay sur-Seine, France
Glubos Window Projects. Brokenbrude Glubos, Basel, Switzerland
In the 90's. Mexican Contemporary Art. Mexican Institute of Culture, Washington D.C./New York
Everyday Life Objects. PAC, Post d'Art, Fribourg, Switzerland
Después del cuerpo. Galería unodosiete, Mexico City

1997
Creación en Movimiento. Septima Muestra de Becarios del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. (Itinerante), Museo de Arte Contemporaneo Carillo Gil. Pinoteca de Monterrey, Museo de Arte Contemporaneo Durango. Casa del Faldón Queretaro. Conservatorio /de Morelia, Mexico
XVII Encuentro Nacional de Arte Joven. Casa de la Cultura de Aguascalientes, Pinacoteca de Nvo. Leon, Museo de Arte Contemporáneo Carillo Gil, Mexico
III Bienal de Monterrey. Museo de Monterrey, Monterrey, Nvo. Leon
Coordenadas. Exposición inaugural de la Galeria unodosiete, Mexico
Intercambio. Festival de Instalaciones, Monterrey, Nvo. Leon, Mexico

1996
Expo-Arte Guadalajara 96. Feria de Arte Contemporaneo
A otro lugar, lejos de aqui, Parking lot of the World Trade Center, Guadalajara, Jalisco, Mexico
Enviromex. Installations, Espacio Independiente Art Deposit, Mexico
Visiones. Museo Universitario del Chopo, Mexico
4 x 15. Exhibition of experimental photography, Curare, Espacio Critico para las Artes, Mexico
Feria Universitaria Otoño 96. Arte Contemporaneo Universitario, Museo Universitario de Arte Contemporaneo, Mexico
2do Concurso de Instalación. Ex-Teresa Arte Alternativo, Mexico
XVI Encuentro Nacional de Arte Joven. Casa de la Cultura de Aguascalientes, Pinoteca de Nvo. Leon, Museo de Arte Contemporaneo Carrillo Gil, Mexico
Generación 70-75. Exposition of young artist organized by the Instituto Nacional de Bellas Artes (Traveled to ten other states) Mexico

1995-7
I Bienal del Juguete Arte Objeto. Museo de la Ciudad de Mexico, Museo Cuevas, Museo de Monterrey, and other areas of Europe and the United States

1995
II Festival 100 Artistas contra el SIDA.
Exposicion Arte/Objeto/Vida. Centro Cultural Hacienda, Mexico
Exposicion Aún queda mucho por decir. Ex-Teresa Arte Alternativo, Mexico
19 de Septiembre. Antigua Academia de San Carlos, Mexico
XV Encuentro Nacional de Arte Joven. Casa de la Cultura de Aguascalientes, Pinacoteca de Nvo. Leon, Museo de Arte Contemporaneo Carillo Gil, Mexico
Exposicion Homenaje a Francisco de Santiago. Ex-Templo de San Agustin, Zacatecas, Mexico
Festival del Centro Historico. Installation/Performance, Antigua Academia de San Carlos, Mexico

1994
La Feria del Rebelde. Espacio Alternativo La Panaderia, Mexico
Punto de cruces. Museo Luis Marquez Romay, Universidad del Claustro de Sor Juana, Mexico
Instalaciones Urbanas. Calles del Centro Historico, Mexico
Serpientes y Escaleras. Galeria Principal, Universidad del Claustro de Sor Juana, Mexico
Festival del Centro Histórico. Installation, Antigua Academia de San Carlos, Mexico

Prix

1996
2do Concurso de Instalacion. Ex-Teresa Arte Alternativo, Instituto Nacional de Bellas Artes, Mexico

1995
XV Encuentro Nacional de Arte Joven. Instituto Nacional de Bellas Artes, Pulsar, Instituto de Cultura de Aguascalientes, Aguascalientes, Ags., Mexico
Reconocimiento a la Creatividad Universitaria. Universidad Nacional Autonoma de Mexico, Mexico

Bourses

1999
Beca de Coinversiones y Fomento a Proyectos Culturales. Edicion de un libro y un video catalogo. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Mexico

1998
Grant for Residency in Basilea, Switzerland. Pro-Helvetia Foundation, Switzerland

1997-8
Beca del Programa Jovenes Creadores. Categoria Medios Alternativos, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Mexico

1997
Grant for Residency, Banff Centre for the Arts. Banff Centre for the Arts/FONCA, Alberta, Canada
Beca para Tesis en Proyecto de Investigacion. Programa de Investigacion de Nueva Tecnologias para el arte, Division de Estudios de Posgrado, Escuela Nacional de Artes Plasticas, U.N.A.M., Mexico

1995-6
Beca del Programa Jovenes Creadores. Categoria Medios Alternativos , Fondo Nacional para la Cultura y las Artes

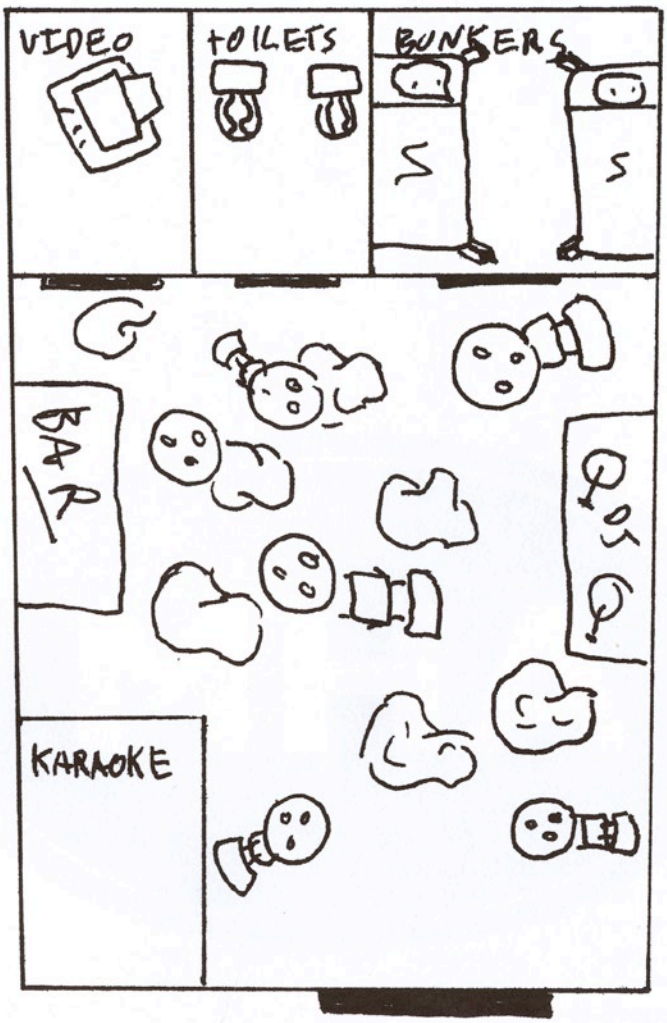
1995
Beca de Iniciacion Temprana a la Investigacion. Fundacion U.N.A.M., Mexico

1992-95
Beca del Programa de Alta Exigencia Academia. Division de Estudios de Posgrado, Escuela Nacional de Artes Plasticas, Universidad Nacional Autonoma de Mexico, Mexico



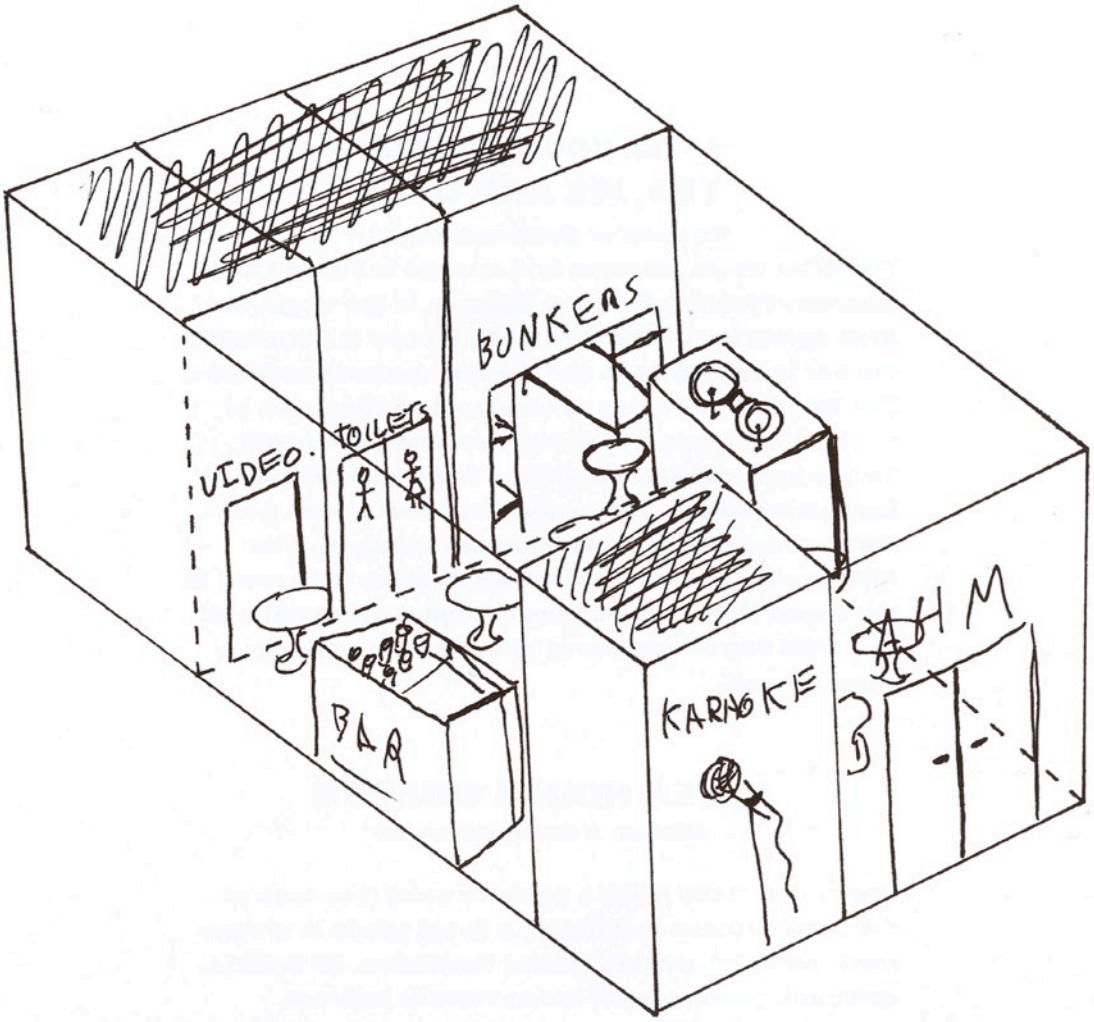
LIVERPOOL BIENNIAL INTERNATIONAL 04
Manchester: Cornerhouse, 2004
p.p. 217-220


AHM
after hours museum


VIDEO
TOILETS
BUNKERS
S
S
BAR
KARAOKE






BUNKERS
VIDEO
TOILETS
BAR
KARAOKE
ATM





AFTER HOURS MUSEUM

YES, WE ARE OPEN

Museum of Contemporary Art

The After Hours Museum first opened in Finland last summer. Probably the best Museum in the world, the AHM opens from 2 AM till 10 AM. Smoke is permitted, the bar is always open and it even has beds available. The Museum will move to Liverpool on the dates of the biennial (or part of them). For Liverpool, it will have a special karaoke service and it can be used for bachelors parties. The space can show pieces from the biennial artists as an information center. The AHM usually invites local artists to show their work in the space (video projections or digital presentations). The AHM has an archive of already done projects to show as well.

AFTER HOURS MUSEUM

Museum of Contemporary Art

The needs of the AHM: a place to exist (because of the beds, kitchen and fridge, a living space is always more suitable), printed matter (invitation, 20 t-shirts, postcard, posters, etc.) Connection to internet, computer with CD burner, a VCR, an audio system with CD player, a DVD player and monitor, beers and karaoke system. Two local artists to work as hosts. Two artists/hosts from Mexico. Ashtrays.

After Hours museum

GUSTAVO ARTIGAS

On the air

The Domino Effect

vs

The Rules of the Game

Simon says

On the air

Situation. Instructions, radios, model airplanes and audio of several air crashes. 1999/2000.

Instructions

1.- Go with the gallery personal and leave an ID. They will give you a headphone radio and a model airplane.
2.- Tune 90.1 FM Radio Disaster to listen to the recording of six found black boxes from seven air crashes.
3.- Make your airplane fly while listening to the sound. Be aware of other art works. Artists usually spend lots of time in build them.
4.- Take the equipment back to get your ID. Let other users play.

Project Description

«On the air» was presented as a series of instructions to follow during the opening of the Biennial. The instructions printed were in an info stand in front of the Foteteca de Cuba in the Plaza Vieja square. These instructions guided the audience to leave an ID with the info personal in order to get a portable headphone radio and a toy model airplane. After tuning the radio to 90.1 FM the users (mostly children) heard a special audio edition that I was transmitting through my Radio Pirate Station called for this occasion Radio Disaster. The program consisted of the original audio recordings of found black boxes from different air crashes.

The Domino Effect

May 6th, 2000. Holguin, Cuba

- Game: The piece consists in a domino contest. Because of the laws in Cuba, it is possible to drink in public spaces.
- Players: 4 Cuban artists and 4 Cuban prostitutes. At the end just three of the girls showed up. The last player was one of the organizers who, just by chance, was a very close friend from the rest of the girls.
- Dynamics: 4 tables one couple by each. One regular domino and two bottles of rum and two glasses per table.
- Rules: The normal domino regulations plus:
1.- The loser player has to drink half a glass of rum.
2.- The players has the option of quitting the game at any time. The player who can not drink more or play more is disqualified.
3.- The prize is a bottle of rum.
- Place: Main square. Holguin, Cuba.

The first two players in quitting were in more or less OK conditions. The rest (except for Dunieska, the winner) were in a really bad shape. During the contest one policeman ask for permission for participate but the dynamic is too advanced by that time. A couple of guys offered to have a game and the loser would take a complete bottle of rum in one shot. Maybe next time.

One piece hit the other till fall.

Three of the participant needed medical assistance. The art critics are ashamed because of the excess of the action. Players are still happy. By night they are all OK.
There is a reinforcement of the policemen around the square.

material magazine #5: Reduce to text. Francis Alÿs, Gustavo Artigas, Tehching Hsieh, Christian Jankowski. 2001. Zürich, Switzerland. Pp 37-38



ciudad MULTIPLE city

Arte>Panamá 2003

Arte urbano y ciudades globales:
una experiencia en contexto

Urban Art and Global Cities:
an Experiment in Context

Gerardo Mosquera & Adrienne Samos
Editors

Ciudad Multiple. Arte urbano y ciudades globales: una experiencia en contexto
ed. Gerardo Mosquera & Adrienne Samos.
Amsterdam: Kit Publishers, 2004 p.p. 100-107

ciudadMULTIPLEcity
Arte > Panamá 2003

Arte urbano y ciudades globales: una experiencia en contexto

Urban Art and Global Cities: an Experiment in Context

Gerardo Mosquera & Adrienne Samos
Editors / Editores

Orosmán de la Guardia
Diseñador / Designer

Alberto Gualde (textos/texts), Jonathan Harker (performances y concepto visual), Dominique Ratton (photography/fotografía)
Bisagras / Hinges

Cola Franzen (to English), Alberto Gualde (al español), Adrienne Samos (editing/ edición)
Traductores / Translators

Brooke Alfaro, Francis Alÿs & Rafael Ortega, Ghada Amer, Gustavo Araujo, Gustavo Artigas, art-way of thinking, Yoan Capote, Cildo Meireles, Juan Andrés Milanés, Jesús Palomino, Humberto Vélez, Gu Xiong
Artistas / Artists

Alberto Gualde, Jorge Francisco Liernur, Margot López, Carlos Monsiváis, Mónica Portillo, Cay Sophie Rabinowitz, Adrienne Samos, Armando Silva, Eduardo Tejeira Davis, Alvaro Uribe, Stephen Zacks, Ramón Zafrani
Autores / Authors

En la portada: Gustavo Artigas: Intervención en el Museo de Historia. Foto: Dito López.
On the cover: Gustavo Artigas: Intervention in the Museum of History. Photo: Dito López.

ISBN 90 6832 542 6
NUR 640
©2004 KIT Publishers, Amsterdam

publishers@kit.nl
www.kit.nl/publishers

Esta publicación ha sido posible gracias al generoso apoyo de la Fundación Hivos.
This publication has been made possible with the generous support of the Hivos Culture Fund.

www.hivos.nl

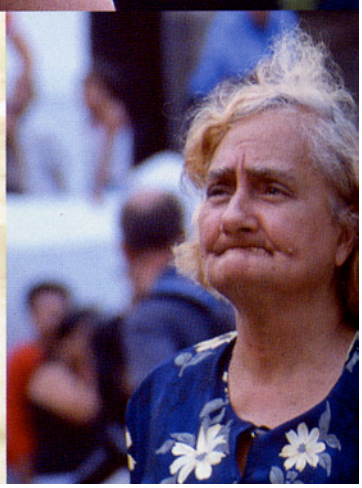
Intervención en el Museo de Historia | Intervention in the Museum of History

Gustavo Artigas

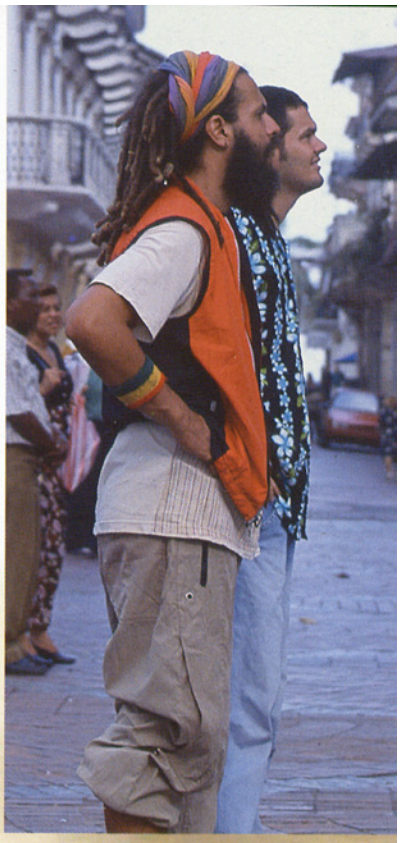
Desde el primer incendio del que se tuvo noticias y que se llevó cuarenta casas en 1539, los fuegos han sido un elemento capital a la hora de destruir y reconfigurar, de moldear y definir el paisaje urbano de la capital panameña. La lista es inmensa y espeluznante. Desde el fuego provocado por manos piratas que dejó en ruinas la antigua ciudad de Panamá en 1671, pasando por el de 1756, que redujo a la mitad los contornos de la nueva ciudad, hasta el que hace muy poco arrasó una manzana del populoso barrio de San Miguel.



Since the first recorded fire in 1539 that destroyed forty houses, flames have played a major role in destroying and reconfiguring, molding and defining the urban landscape of the Panamanian capital. The list is immense and horrifying. From the fire set by pirates that left the ancient city of Panama in ruins in 1671, to the one in 1756 that demolished half of the environs of the new city, up until the recent fire that leveled a block of the heavily populated district of San Miguel.












PRO POPU






PRO POPULO ET CIVI



GustavoArtigas
(México D.F., 1970) Fue curador del Museo de Arte Carrillo Gil, México D.F., y ha sido becario en Canadá, Suiza y Sudáfrica, entre otros países. Su destacada participación en bienales importantes del mundo ha establecido a Artigas como un artista emergente del mayor interés. Vive y trabaja en Ciudad de México.

(Mexico City, 1970) Ex-curator at the Museo de Arte Carrillo Gil, Mexico City, and artist-in-residence in several countries, including Canada, Switzerland and South Africa. His outstanding participation in important international biennials has signaled him as a most interesting emerging artist. Artigas lives and works in Mexico City.



Leyendo el inventario de incendios del Cuerpo de Bomberos de Panamá uno puede hacer un recorrido fascinante, más allá del sentido trágico de cada fuego. A través de cada escueto informe se pueden leer las coordenadas urbanísticas, las costumbres y el tejido social de distintas épocas: depósitos de películas, barracas de madera, antiguas casas de alquiler, augustas residencias, teatros populares, todos vencidos por el fuego.

Por eso denota excelente puntería el tema elegido por el mexicano Gustavo Artigas para dialogar con la capital panameña: el incendio simulado pero veraz de un edificio poseedor de gran significación histórica y relevancia simbólica, como el Palacio Municipal (que además alberga el desvencijado Museo de Historia, aunque casi nadie lo sepa). Con la complicidad de los bomberos y durante una apacible tarde sabatina, Artigas llenó de humo el palacio, despertando en los escasos transeúntes reacciones que en principio bordeaban la indiferencia. Todo cambió cuando, sumadas al humo, surgieron las primeras llamas del techo y entraron en acción los bomberos. Se formuló un microcosmos social en torno al fuego mentiroso: ancianas que

Beyond the tragic nature of each fire, one can make a fascinating journey by reading the inventory of the Panama City Fire Department. The plain factual reports show the urban coordinates, the customs and the social fabric of different eras: film storehouses, wooden barracks, ancient rental houses, majestic residences, popular theaters, all vanquished by flames.

For that reason the theme chosen by the Mexican artist Gustavo Artigas demonstrated an excellent marksmanship with which to start a dialogue with the Panamanian capital: the simulated but believable fire in a building of great historical significance and symbolic relevance: the Municipal Palace (which also houses the decrepit Museum of History, although hardly anybody knows it). On a peaceful Saturday afternoon and with the complicity of the Fire Department, Artigas filled the Palace with smoke. The reactions of the few passersby at first bordered on indifference. Everything changed when in addition to the smoke, the first flames appeared on the roof and firemen went into action. A social microcosmos formed around the bogus fire: old women wept, vendors of lottery tickets tried to do business in the

lloraban, vendedores de lotería buscando hacer negocio en medio de la inesperada aglomeración, teóricos de las probables causas del fuego, escépticos que aseguraban estar frente a un simulacro, personajes que medían las posibilidades destructivas del incendio como quien asiste a un evento deportivo, y meros espectadores apagados y calmosos. Artigas tuvo el incuestionable mérito de realizar una provocación capaz de suscitar diversas e inesperadas dinámicas sociales, realizando de paso un comentario sobre las relaciones entre memoria, ironía e historia.

Lo más curioso es que luego del "incendio" tuve la oportunidad de colarme en el edificio mientras los bomberos y organizadores evaluaban posibles daños. El palacio era una suma de espacios fantasmas, vacíos, tristes, en los que se acumulaban polvorientos muebles dentro de un orden absurdo. La Declaración de Independencia dormía en una habitación vacía y húmeda. Y aunque el fuego nunca penetró el recinto, el abandono burocrático, la endémica falta de recursos gubernamentales y el desinterés generalizado por conservar las huellas vivas de la historia, dejaban ver un espacio que parecía producto de una terrible catástrofe.

No sé si el artista tuvo la lucidez y el tiempo para prever todo esto o si apenas lo intuyó. De cualquier modo, y además de las dinámicas que supo formular, la obra de Artigas actuó como una metáfora incendiaria del paso demoledor, no de las catástrofes naturales, sino de una alarmante desidia burocrática, capaz de abandonar un edificio de gran significación histórica a los fantasmas húmedos y polvorientos de su propio deterioro.

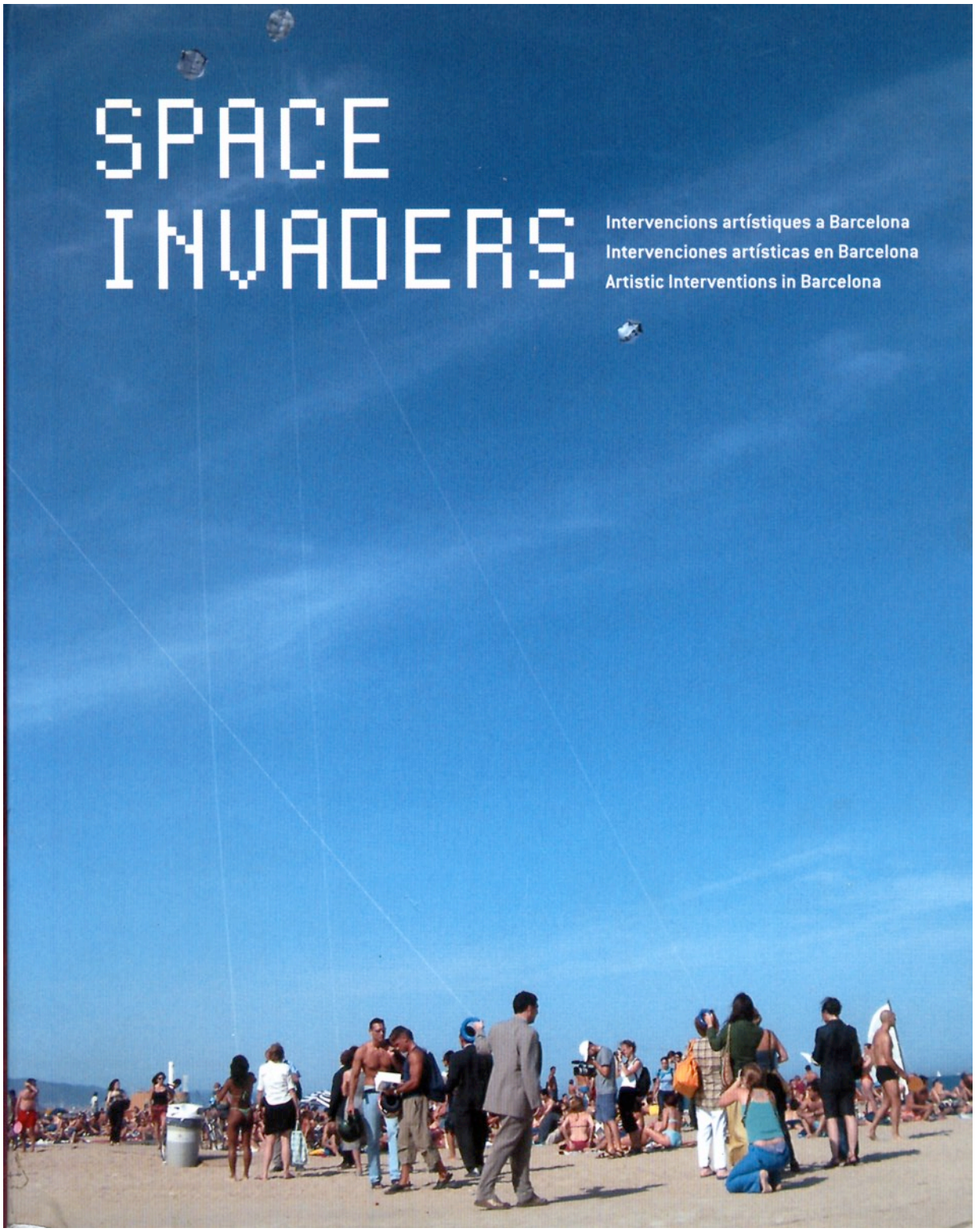
middle of the unexpected crowd, people offered theories as to the possible causes of the fire, skeptics were sure they were watching a simulated fire, others calculated the destructive possibilities of the fire, like people attending a sporting event, and mere onlookers watched, quiet and serene. Artigas had the unquestionable merit of carrying out a provocation that gave rise to diverse and unforeseen social dynamics, while also providing a commentary on the relationship between memory, irony, and history.

The most ironic aspect is that after the "fire," I had the opportunity to slip into the building while the firemen and organizers were evaluating possible damages. The Palace contained a collection of phantom spaces, empty and sad, with an accumulation of dusty pieces of furniture displayed in an absurd manner. The Declaration of Independence reposed in an empty, humid room. And although the fire never penetrated that corner, the bureaucratic neglect, the endemic lack of governmental resources and the generalized disinterest in conserving the living traces of history revealed a space that seemed to be the result of a terrible catastrophe.

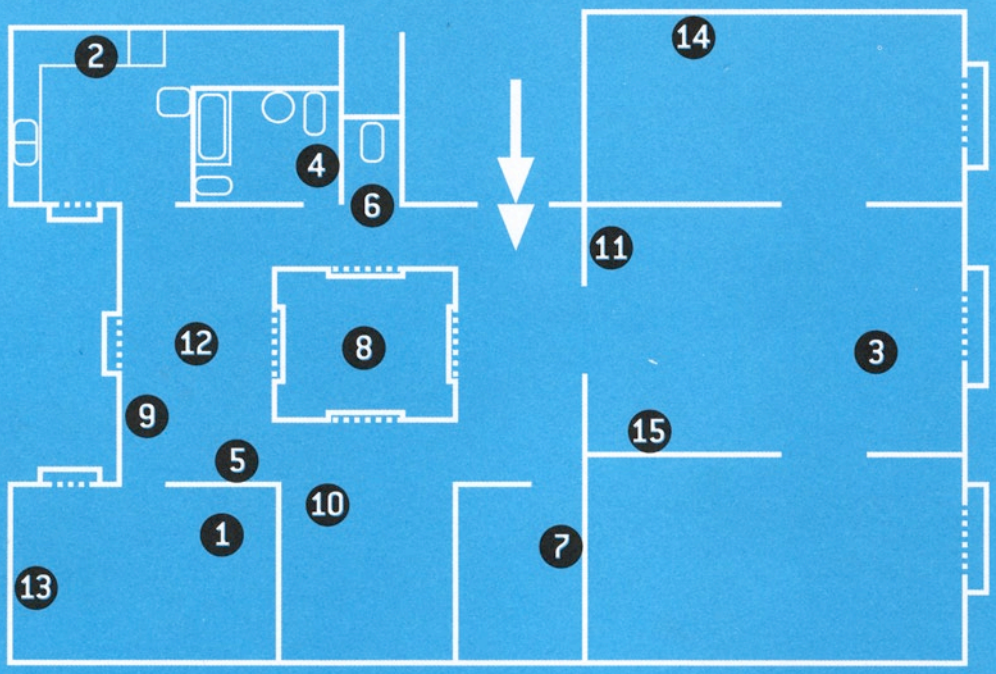
I do not know if Artigas had the insight and the time to foresee all this or if he barely sensed it. In any case, and in addition to the dynamics that he knew how to formulate, his work was like an incendiary metaphor of the destructive passage, not of natural catastrophes, but of an alarming bureaucratic negligence, capable of abandoning a building of great historical significance to the damp and dusty ghosts of its own deterioration.

Alberto Gualde





SPACE INVADERS: ARTISTIC INTERVENTIONS IN BARCELONA
Barcelona: 22A, 2004
p.p. 44-45, 62-63



1 > Maria Ångerman
Silent Pleasure, 2000
Vídeo d'animació

2 > Gustavo Artigas
Merde d'artiste, 2002
Vídeo

3 > Ángel Corral
Home Channel, 2002
Vídeo

4 > Ángel Corral
Sense títol, 2002
Roba brodada

5 > Alfredo Costa Monteiro
Ductile, 2002
Disc compacte amb enregistrament *in situ*

6 > Domènec
Glass Door, 2002
Vidre i marc de fusta

7 > Tono Framis
Sense títol, 2002
Plàstic ortopèdic

8 > Toni Giró
Joyful Communication Demo, 2002
Finestres, metacrilat, gots de plàstic i fil de niló

9 >Toni Giró
Joyful Communication Demo, 2002
Diapositiva en color i caixa de llum

10 > Art Larson
The Great Friends, 2002
Vídeo

11 > Gustavo Marrone
Sense títol, 2001
Tècnica mixta

12 > Patrick Mellet
Mon royaume, 1995-2000
Fusta, cartró, resina acrílica, pols de marbre i baies de saüc

13 > Carlos Ranc
Papel tapiz porno, 2002
Impressió sobre vinil adhesiu

14 > Carme Romero
Sense títol, 2002
Ordinador amb jocs de vídeo

15 > Francesc Ruiz
Yahoo Groups, 2002
Fotocòpies en color

PIS COMPARTIT

Maria Ångerman, Gustavo Artigas, Ángel Corral,
Alfredo Costa Monteiro, Domènec, Tono Framis,
Toni Giró, Art Larson, Gustavo Marrone, Patrick Mellet,
Carme Romero, Carlos Ranc, Francesc Ruiz

Curador / *Curador* / Curator: **Eduardo Pérez Soler**

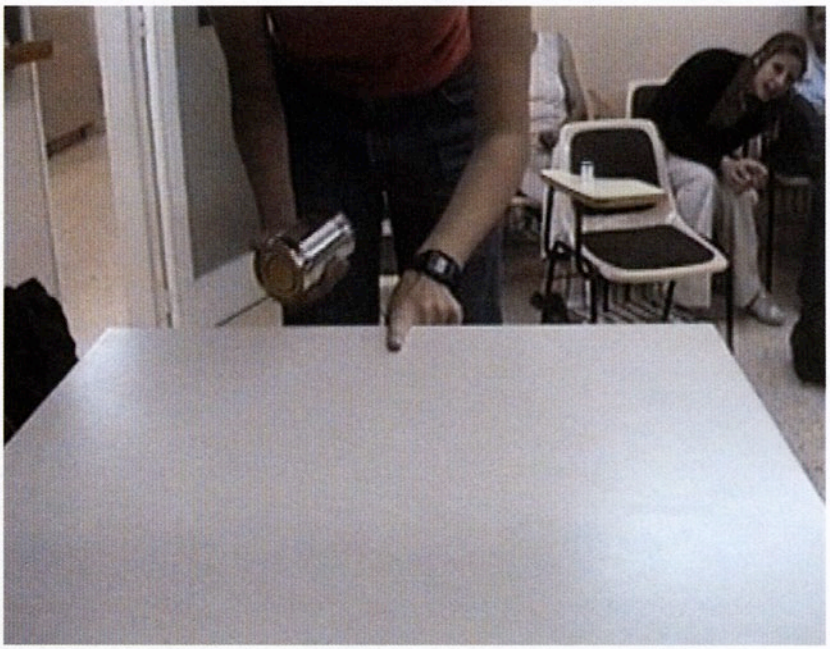
Exposició / *Exposición* / Exhibition:
Ferran, 6, 3º, 1ª. Barcelona > **05 · 10 · 2002** > **02 · 11 · 2002**

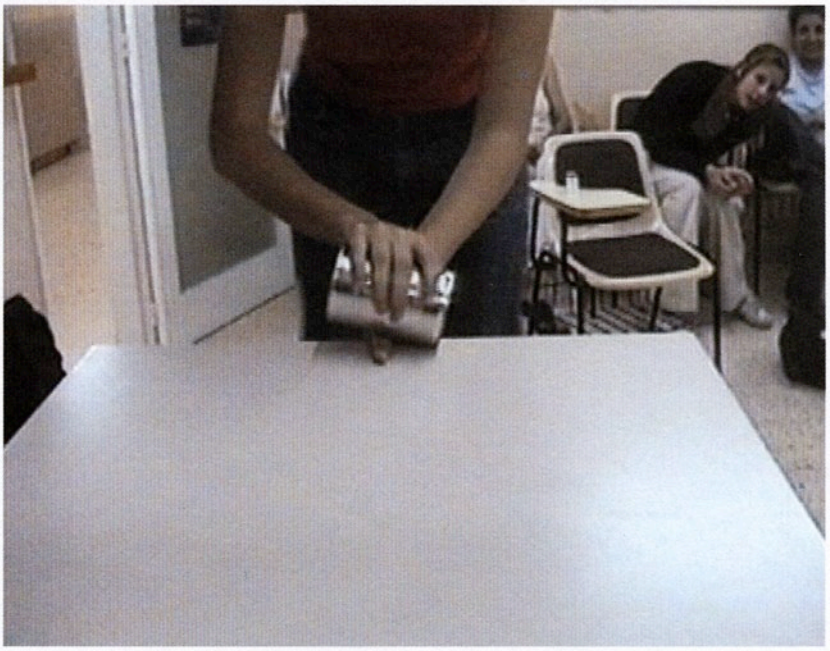
Durant un mes, 22a va compartir un pis cèntric de Barcelona amb tres noies que van veure com la seva vivenda es convertia en el marc d'exposició de diverses propostes relacionades amb el món domèstic. La mostra va aplegar una sèrie de vídeos, escultures i instal·lacions que reflexionaven sobre la frontera que separa els productes artístics dels objectes d'ús quotidià.

A lo largo de un mes, 22a compartió un céntrico piso de Barcelona con tres jóvenes mujeres, quienes vieron cómo su vivienda se convertía en el marco de exposición de diversas propuestas relacionadas con el mundo doméstico. La muestra reunió una serie vídeos, esculturas e instalaciones que reflexionaban acerca de la frontera que separa los productos artísticos de los objetos de uso cotidiano.

Over the course of a month, 22a shared a central Barcelona flat with three young women, who saw how their home was turned into the exhibition site for various proposals related to the domestic world. The show brought together a body of videos, sculptures and installations that reflected upon the frontier separating artistic production and objects in everyday use.


Gustavo Artigas





ZINGMAGAZINE: A CURATORIAL CROSSING, no. 19, Winter 2004



Gustavo Artigas *Intervention,* Museum of History Panama City, 2003











ARCO 05: FERIA INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORANEO *vol. 2*
Madrid: IFEMA, 2005
p.p. 650-651

650

Pabellón / Hall 7
Stand NT 07

Galería O

Masaryk # 49 mezzanine
Polanco, Ciudad de México. México
tel. 52 55 5272 8833
fax 52 55 5273 2475
origina@origina.com.mx
www.origina.com.mx

Director
Hilario Galguera

Artistas en ARCO'05 / Artists at ARCO'05
China Adams
Gustavo Artigas

Artistas de la galería / Gallery artists
China Adams, Artemio, Gustavo Artigas,
Athina Ioannou, Mauricio Limón, John Millei,
Joaquín Segura

La Galería se fundó recientemente por Grupo Gilardi, invitando como director a Hilario Galguera, quien trasladó a ésta su programa y experiencia.
The gallery was recently founded by Grupo Gilardi, inviting Hilario Galguera to act as its director; he brought with him his programming experience.



GUSTAVO ARTIGAS. Opening, 2004.
Impresión cromógena / Chromogenic print. Edición / Edition: 1/5. 140 x 180 cm.

Gustavo Artigas ⇆ Javier San Martín

Vive la résistance!, 2004

Acción. Escuela de Bellas Artes de Toulouse, Francia · Action, Toulouse School of Fine Arts, France
Competición de resistencia a descargas eléctricas, utilizando una caja de toques
Resistance to electric shocks contest, using a shock box

Galería dels Àngels, Barcelona, España · Spain

Un grupo de hombres ha unido sus manos formando un corro, pero no para formar un solo cuerpo y aumentar la fuerza del grupo con la solidaridad, sino para construir un desastre colectivo, para dejar fluir una fuerza destructiva que recorre sus cuerpos. Es *Vive la Résistance!* de Gustavo Artigas, que reproduce un brutal juego de ciertos bares mexicanos: el o los jugadores sujetan con la mano los dos polos de una batería eléctrica, tratando de mantener el mayor tiempo posible y la mayor intensidad de la corriente eléctrica que les recorre. *Vive la Résistance!* El grito heroico de los partisanos franceses contra la ocupación de las tropas alemanas, ha pasado de ser una actitud militante a un juego autodestructivo. Las mujeres, simples espectadoras, aplauden al que más resiste, al más *macho*. Artigas es un artista que vuelve una y otra vez sobre el tema de la catástrofe, el accidente y las situaciones de peligro. En 2000, durante la inauguración de la 7ª Bienal de La Habana, organizó *En el aire*, también una expresión de doble sentido, ya que la pieza trataba sobre desastres aéreos y la radio. A los espectadores-participantes se les entregaba una radio de auriculares y un pequeño avión de poliespán. Mientras lanzaban su avión al aire, hacia un choque seguro, sintonizaban la emisora 90.1 FM "Radio Desastre" en la que podían escuchar grabaciones de cajas negras recuperadas en distintos accidentes aéreos. En el festival *Ciudad Múltiple*, comisariado en marzo y abril de 2003 por Gerardo Mosquera en Panamá, el artista realizó *Intervención,*

A group of men have joined hands to make a circle. But not in order to form one body and increase the group's strength through solidarity, but instead to build a collective disaster, to allow a destructive force to flow through their bodies.
This is *Vive la Résistance!* (Long Live the Resistence!), by Gustavo Artigas. He has depicted a brutal game that is played in some Mexican bars: the player, or players, hold both poles of an electric battery, trying to hold them for as long as possible and increasing the strength of the electrical current running through them. *Vive la Résistance!* The heroic cry of the French partisans against the German occupation is no longer a militant stance, but a self-destructive game. Women, mere spectators, applaud whoever lasts or "resists" the longest, the most *macho* of them all.
Artigas is an artist who returns time and time again to the theme of catastrophes, accidents and dangerous situations. In 2000, during the opening of the 7th Havana Biennial, he organized *En el aire* (which translates as both "In the Air" and "On Air"), another *double entendre*, as the piece dealt with air disasters and the radio. Spectators-cum-participants are given a radio with earphones and a small polystyrene aeroplane. While they throw the plane up into the air, knowing it certain to crash, they tune into the radio station on 90.1 FM, *Radio Desastre* (Disaster Radio), where they can hear recordings from black boxes recovered from plane crashes. A the *Ciudad Multiple* festival, curated









donde simuló un incendio en un edificio de gran importancia histórica, haciendo de su intervención una fuerza apocalíptica en las antípodas de la "creatividad" artística. Sin embargo, todo lo que de metáfora tenían estas piezas, donde el desastre aéreo estaba representado por maquetas y grabaciones, y el incendio, aunque impactó en los habitantes de la ciudad, era solo humo, se ha convertido en real en *Vive la Résistance!*, en un juego verdaderamente *peligroso*, sin espacio para la metáfora. También, un cruel juego de sociedad.

Hannah Arendt escribió que "El progreso y la catástrofe forman el anverso y el reverso de la misma moneda". En palabras de Paul Virilio, sólo el invento del ferrocarril da lugar al descarrilamiento, como el del barco había dado lugar al del naufragio: cada avance técnico lleva en sí el germen de un retroceso. Pero mientras Virilio propone un "Musée des accidents" para estudiar, archivar y exhibir el azar

in March and April 2003 by Gerardo Mosquera in Panama, the artist produced *Intervención* (Intervention), in which he simulated a fire in an important historical building. His intervention was an apocalyptical force entirely contrary to artistic "creativity". However, all the metaphor of these pieces, in which air disasters were represented by models and recordings, and the fire, while it had an impact on the city's inhabitants, was only smoke, became real in *Vive la Résistance!*, a highly dangerous game with no room for metaphor. It is also a cruel society game.

Hannah Arendt wrote that "progress and catastrophe are two sides of the same coin". In Paul Virilio's words, to invent the train is to invent derailment; to invent the ship is to invent the shipwreck: every technological step forward is a potential step backwards. But whereas Virilio proposes a *Musée des accidents* in order to

que se repite inexorablemente y, en definitiva, para prevenirlo, Gustavo Artigas une su imaginario destructivo a la propia fuerza catastrófica de la sociedad tecno-científica, en una actitud extrema que retoma la vieja consigna: "Cuanto peor, mejor".

Aunque la estrategia artística de las acciones de Artigas consiste en preparar situaciones de carácter público en las que participa gente común, sus obras no dejan de mostrar referencias irónicas al arte. El perturbador corro de hombres que forman *Vive la Résistance!* se asemeja a un círculo de piedras de Richard Long que hubiera abandonado su lánguido naturismo y su difusa espiritualidad, para electrificarse, cargarse de energía revolucionaria, de pasión, riesgo y diversión extrema. Más alla del sesentayochista "La imaginación al poder", Artigas propone un extremo "El riesgo al poder". Por otra parte, *Vive la Résistance!* propone una versión colectiva, socializada y situada en la metrópoli contemporánea, de las acciones que el arte del cuerpo situaba en la esfera de la resistencia individual del artista, y por lo tanto cargadas de mayor o menor dosis de psicologismo y expresión del individuo.

Vive la Résistance! es como *Shot* de Chris Burden, pero donde la inmolación salvífica del artista ha sido llevada al terreno de un suicidio colectivo.

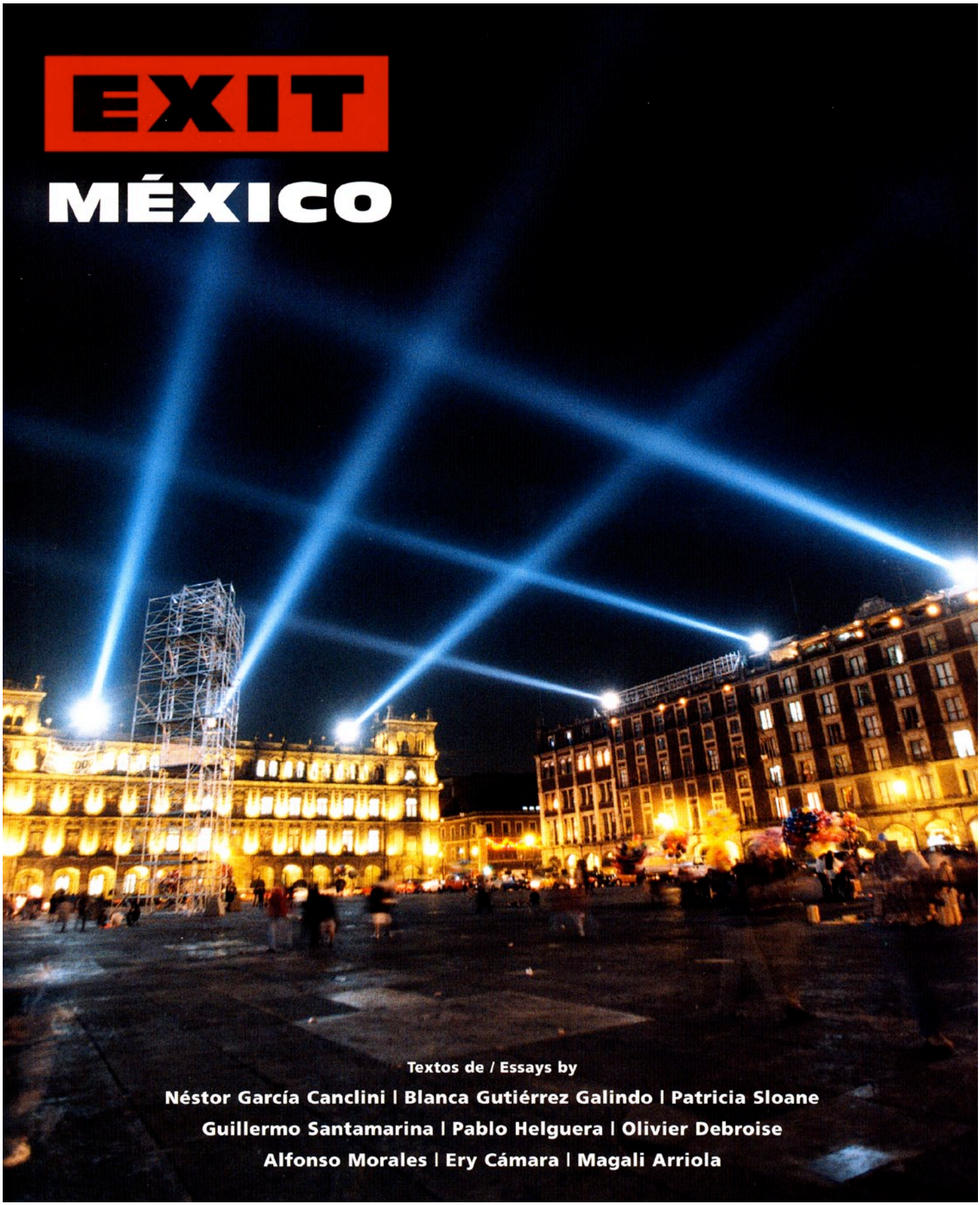
Gustavo Artigas nació en Ciudad de México en 1970. Realizó la Licenciatura de Artes Visuales, en la Universidad Nacional Autónoma de su ciudad natal. Además de instalaciones y fotografías, el trabajo de Artigas se centra en acciones de carácter público en las que reelabora la fascinación de la sociedad del espectáculo por la violencia y el accidente. Sus trabajos han podido verse en festivales internacionales como la Bienal de la Habana y la Bienal de Venecia, y en instituciones como el Museo de Arte Carrillo Gil de México, el P.S. 1 de Nueva York y el KunstWerke de Berlín y en la actualidad está considerado como una de las figuras más representativas de la generación de artistas mexicanos presente en la escena artística internacional.

study, file and display how accidents inexorably repeat themselves and, ultimately, to prevent them, Gustavo Artigas links his destructive imaginary world to the actual catastrophic power of techno-scientific society, in an extreme stance that takes up the old "worse is better" idea.

Although Artigas's artistic approach consists of preparing public situations in which ordinary people take part, his works still make ironic references to art. The disturbing circle of men in *Vive la Résistance!* seems like a circle of stones by Richard Long which has left its languid naturism and diffuse spirituality to become electrified, loaded with revolutionary energy, passion, risk and extreme entertainment. Going beyond the May '68 slogan "Power to the imagination!", Artigas presents us with the extreme "Power to risk-taking!"

Vive la Résistance! also presents a collective, socialized, contemporary metropolitan version of actions which, with body art, had belonged to the artist's own form of resistance and that were therefore loaded to a greater or lesser degree with phsychologism and individual expression. *Vive la Résistance!* is like Chris Burden's *Shot*, but in which the artist's salvation-inspired immolation has been transferred to the terrain of collective suicide.

Gustavo Artigas was born in Mexico City in 1970. He graduated in Visual Arts at the Mexico City National Autonomous University. Besides installations and photographs, Artigas's work focuses on public actions in which he re-construes society's fascination for spectacle, violence and accidents. His work has been seen at international festivals such as the Havana Biennial and the Venice Biennial, and at institutions including the Carrillo Gil Art Museum in Mexico, P.S. 1 in New York and KunstWerke in Berlin. He is currently considered one of the most representative figures of the generation of Mexican artists currently on the international art scene.



EXIT MEXICO
Madrid: EXIT, 2005
texts by Pablo Helguera and Ery Cámara p.p. 92-97, 160-164, 187

La generación XX y su doble encrucijada

Pablo Helguera

Hoy en día, el agrupar a una serie de artistas bajo el nombre de una tendencia es visto por éstos como un discreto intento de cuestionarles su individualidad. Casi cualquier insinuación de características colectivas de una generación artística está condenada a ser refutada. En parte, yo también prefiero hablar de artistas individuales, no de tendencias de grupo, por no derivar en definiciones que son más mercadotécnicas que filosóficas. Pero por otra parte es a veces útil jugar a inventar nombres para grupos de artistas que emergieron en cierto lugar, tiempo y circunstancia, aunque sólo sea para incitar una refutación que revele algo nuevo acerca de ese mismo grupo.

La generación XX -término que en este texto aplicaré a aquellos nacidos aproximadamente entre finales de los sesenta a mediados de los setenta en México- es el resultado de una serie de factores, algunos fortuitos, otros inducidos, otros económicos o políticos, que por alguna razón u otra la ha vuelto relevante en el medio internacional, y que parcialmente ha ayudado a suscitar una de estas sospechosas rachas de interés en el mundo del arte. Nutrida la aparición de ciertos coleccionistas, la presencia de artistas y críticos extranjeros en el país, la aparición de proyectos de coleccionismo como la colección de la Fundación Televisa al principio de los noventa y la Colección Jumex una década después, la generación XX tuvo oportunidades de lanzarse al mercado internacional de formas que simplemente generaciones anteriores a Gabriel Orozco realmente nunca tuvieron. Productos de la generación XX son las luchas de Carlos Amorales; las travesuras irreverentes de Miguel Calderón; la *Mejor Vida Corporation* de Minerva Cuevas, los policías sujetándose los testículos ante la cámara de Yoshua Okon, las *ricas y famosas* de Daniela Rossell, las presentaciones mortuorias de Teresa Margolles, y el *museo Salinas* de Vicente Razo. El museo XX debería de contener, sin duda alguna, el juego doble de basketball y soccer de Gustavo Artigas, las construcciones arquitectónico-alquímicas de Pedro Reyes, las esculturas de Eduardo Abaroa, los experimentos de *La Panadería* y *Temístocles 44*, los trabajos de Gabriel Kuri y las revistas *Poliester*, *Curare*, y *Casper*.

Los XX comenzaron siendo irónicos, a veces sarcásticos, cínicos, rara vez solemnes, pocas veces intelectuales. Sus construcciones post-conceptuales son a veces sofisticadas, a veces románticas, a veces sobrediseñadas y escurridizas, jugando con la ficción, con significados refugiados en la rebeldía o en el hermetismo.

La presunción más generalizada acerca de la obra de los XX es que ésta suele partir de fascinaciones, irritaciones y exasperaciones provocadas por vivir en la "gran urbe", el DF. Todos aquellos fenómenos extraños propios de la ciudad, sus rituales oscuros, sus personajes raros del centro de la ciudad, el kitsch de su cultura pop, las partes donde la cultura mexicana parece provenir de un intersticio de la otra dimensión, han sido alimento temático de estos artistas de acuerdo a esta lógica. Pero si bien esta interpretación es justificada hasta cierto punto,



Carlos Amorales. *Cartas de la baraja*, 2003. Cortesía Galería Enrique Guerrero, México DF

esta lectura ha degenerado en interpretaciones ingenuas y reduccionistas como las de Klaus Biesenbach en la exposición de arte mexicano en PS1. La exposición trataba de reducir la temática de la obra a un testimonio apocalíptico de una ciudad salvaje.

En realidad, la obra de los XX (y de los artistas en generaciones contiguas) se ha ido desarrollando en formas nada predecibles fuera de esa línea que se estableció más o menos a partir de varias exposiciones colectivas internacionales que han promovido esas lecturas. Los XX se caracterizan por haber comenzado temprano con una obra energética, a veces con humor y desafío adolescente, pero que a fuerza de exponerse más a otros ámbitos y a su natural evolución en términos formales y conceptuales, en sus mejores miembros ha adquirido una sutileza que va ya muy distante de las obras que se producían hace siete u ocho años.

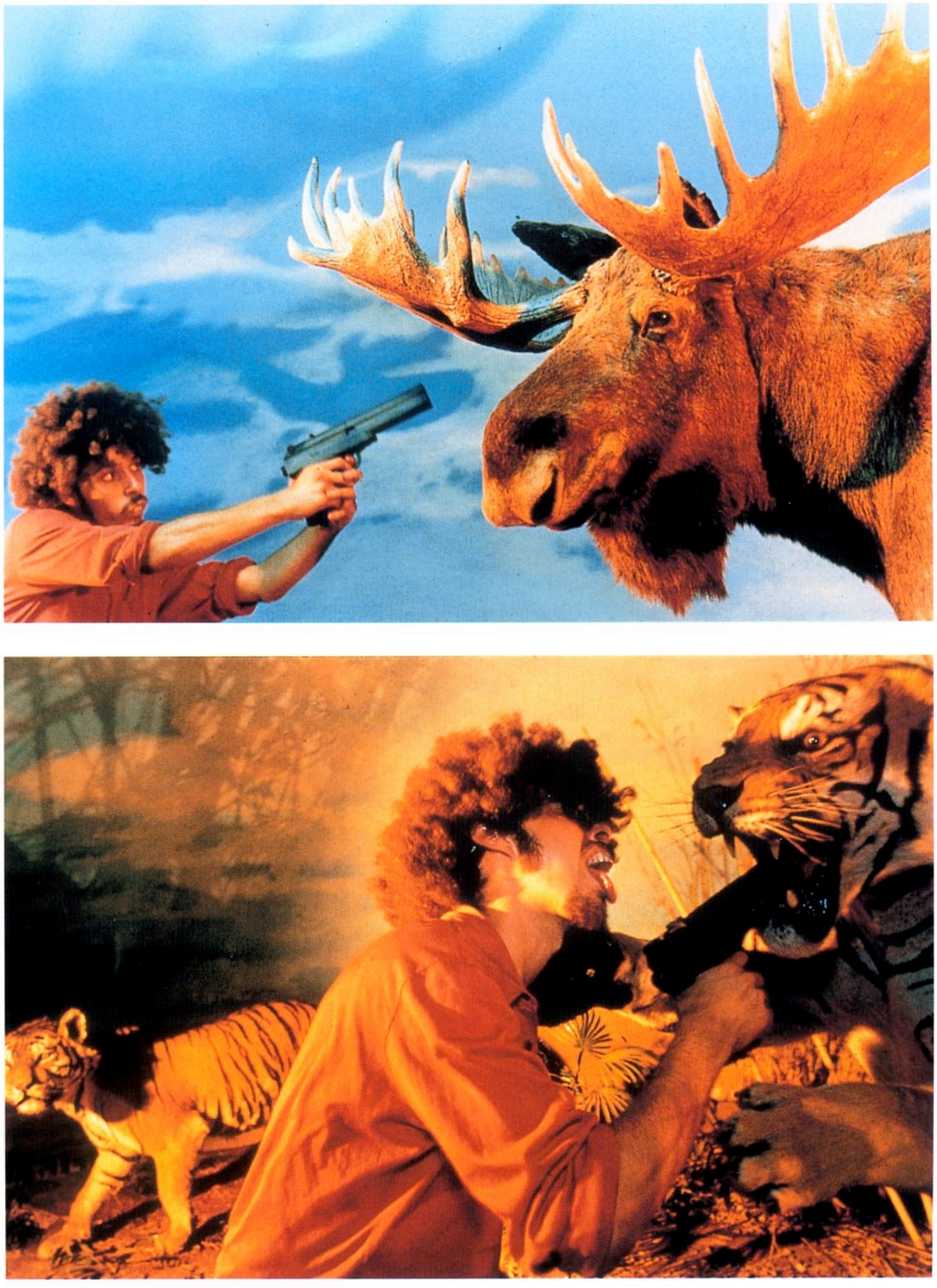
Para comenzar a entender al menos los parámetros básicos de esta generación es necesario considerar la época en que ésta se gestó: los noventa. La década de los noventa fue una de las más convulsionadas y transformadoras de la historia reciente de México. Comenzó hacia 1988, con la victoria electoral del presidente Carlos Salinas de Gortari -quien, según creemos con certeza casi todos los mexicanos, se consumó a través del fraude electoral (la noche de las elecciones, la comisión federal electoral anunció que el sistema se había "caído"; al día siguiente Salinas se había sido adjudicado el 51% de los votos). El moribundo Partido Revolucionario Institucional, PRI, impuso de esa manera a Salinas, un hombre joven, bajo y calvo, en apariencia insignificante, pero brillante miembro de la tecnocracia priísta quien casi de inmediato impresionó a Washington con una ambiciosa propuesta económica intercontinental que sonaba razonable -el tratado de libre comercio.

Sin embargo, el proyecto de aparente apertura económica del salinato benefició sobre todo a los que ya eran millonarios en México, y quienes sólo multiplicaron sus fortunas. La supuesta renovación económica del país dejó atrás, una vez más, a las realidades sociales del país. Estas se harían notar ruidosamente al final del sexenio de Salinas con varios eventos dramáticos en 1994 que sacudieron al país: la revolución zapatista en Chiapas y la aparición del Subcomandante Marcos; el asesinato del candidato presidencial Luis Donaldo Colosio en Tijuana, que sumergió al PRI en la mayor crisis de su historia; la ruptura entre la vieja guardia del PRI (los dinosaurios) y los nuevos priístas, y la caída del peso mexicano a finales del 94 que casi sumerge a México en una crisis sin salida. Salinas huyó a Irlanda bajo acusaciones de serios complots y crímenes políticos, mientras que su hermano fue a dar a la prisión. La segunda mitad de los noventa fue el resultado, y hasta cierto punto, el desenvolvimiento lógico, de esa primera mitad convulsionada: Ernesto Zedillo, el improvisado líder que llegó a la presidencia como reemplazo del difunto Colosio, y para domar la crisis mexicana ya desatada, consiguió sin embargo conducir elecciones democráticas en México y terminar finalmente con el largo dominio del PRI. Vicente Fox, el candidato del PAN -Partido de Acción Nacional-, llegaría eufóricamente a la presidencia con la promesa de un país finalmente democrático, pero con una agenda populista conservadora que, aunada a su inhabilidad e ingenuidad de mediación con los restantes partidos, hasta la fecha se ha caracterizado por ser un mandato débil.

El ambicioso proyecto económico del salinato se apoyó en parte en el arte y la cultura como vehículos de relaciones públicas, por lo que había que destinarles fondos económicos. Esto se dio a veces en forma de alianzas, como la que Salinas tuvo con el imperio de telecomunicaciones Televisa, y que resultó en proyectos como la exposición "México: Splendors of Thirty Centuries" en el Metropolitan Museum de Nueva York, en 1990. Otros eventos significativos fueron la inauguración al final de los años ochenta del Centro de Arte Contemporáneo de Televisa, y su iniciativa dirigida por Robert Littmann de coleccionar arte contemporáneo mexicano; la apertura del museo MARCO de Monterrey a principios de los noventa, y la presencia de la feria de arte de Guadalajara a lo largo de esa década. Fue en el marco de estos acontecimientos de los noventa donde surgió la generación XX.

La denominación "dos equis", es igual a la marca de la cerveza mexicana de exportación, pero la lógica del nombre proviene más allá de la noción de un producto de consumo internacional.

La primera equis corresponde a la "equis en la frente" -término inventado en un famoso ensayo por el escritor mexicano Alfonso Reyes. Reyes se refería a aquella marca de nacimiento cultural que los mexicanos llevamos inscrita de forma congénita. Reyes, uno de los pri-



Miguel Calderón. *8* y *9*, de la serie *Historia artificial*, 1995. Impresión cromogénica, 127 x 189.5 cm
Cortesía Colección Fundación Televisa, México DF

meros intelectuales trotamundos en el siglo veinte, se formó en Madrid y en París, y adquirió pronto un sentido de lo que significaba ser un creador mexicano en el extranjero. Siendo la época revolucionaria, para Reyes la "X" en la frente era aquella esencia cultural contenida en cada mente y espíritu mexicano, que nos definía en relación a Europa: una equis netamente mexicana, que simbolizaba la hibridización y el intercruce cultural (los españoles, al transcribir los nombre aztecas, escribían esta letra en cualquier sílaba que no podían pronunciar del náhuatl). Esta condición del mexicano en el exterior es, creo yo, una que ha sido particularmente sentida por mi generación. El escritor Rubén Gallo señala en su libro sobre los noventa en México que hay una reticencia inicial de la generación de artistas por hacer referencias directas a la cultura mexicana (una práctica común de los neomexicanistas de la generación anterior). Curiosamente, los XX han recibido ese comentario, que en cierta manera los conecta tanto a Reyes como a la generación de escritores mexicanos de los años veinte conocidos como "los contemporáneos", por hacer literatura que no parecía referenciar la realidad mexicana. En realidad, las referencias mexicanistas de los XX vienen de formas oblicuas: si no el símbolo de la virgen de Guadalupe, sí una imagen del metro del DF; si no un nopal, sí un pedazo de chicharrón en una vitrina. De manera que los elementos locales no están ausentes, pero son referentes mucho menos predecibles que los símbolos perennes de la mexicanidad y mucho más referencias urbanas que mitológicas.

La segunda equis es la global, la que se conoce generalmente como la *Generation X* en Estados Unidos: aquellas personas actualmente a finales de sus veintenas o sus treintenas, una generación oscilante entre la determinación y la desidia, entre el cinismo y la crítica, entre el humor y el pesimismo; entre el activismo y el anarquismo, entre el aburrimiento y la aventura; producto del triunfo de la cultura de masas, conscientes y conciliados con su condición consumista. Nacidos durante o casi inmediatamente después del 68, y habiendo vivido la peor época demagógica de México, no es de sorprenderse que la actitud política de los XX sea al menos de desconfianza - lo cual, creo, se traduce también en desconfianza de la realidad. No tomar las cosas demasiado en serio es un útil *modus operandi* para los XX, no tanto como credo sino como mecanismo de defensa ante una realidad social y política tan ingobernable. Por otra parte, la presencia de la cultura de masas y el uso de nuevos medios es también algo lógico. La XX fue la primera generación educada por Televisa; y la primera generación en desarrollarse a la par de la revolución informática y del internet. También hay algo muy importante que señalar, pero que casi no se dice en público, y es que la mayoría de los artistas de la generación XX son por lo general de clase media o alta, de las familias "educadas" de México, o que en muchos casos tuvieron la oportunidad de estudiar o vivir en el extranjero, ya fuese en Amsterdam, Nueva York, Los Angeles o Londres. Los XX, en suma, no son sólo producto mexicano, sino un producto híbrido de la modernidad cultural mexicana y el universo globalizante de las bienales de arte contemporáneo.

En términos de circunstancias definitorias de la generación, hay una particularmente importante que a regañadientes, tenemos que asumir los artistas XX. Ésta es el ser, para bien y para mal, el "acto siguiente" de Gabriel Orozco. Si bien muchos artistas XX no referencian o reconocen la obra de Orozco de forma directa o en el sentido estético (fuera de ciertos descendientes directos como Damián Ortega o Abraham Cruzvillegas), sin duda los XX nos hemos beneficiado de éste en la manera en que Orozco ayudó a generar una concienciación internacional del arte mexicano que abrió las puertas. Si Orozco fomentó esta apertura de manera consciente, sería por razones obvias: una, por el deseo de ver que su influencia como artista se transmitiera en la generación siguiente, y por otro lado, al apoyar estratégicamente a una generación más joven, posicionarse como un verdadero antecesor -opacando así cualquier tipo de competencia de sus congéneres mexicanos.

Tres desafíos principales han sido, creo yo, los que han experimentado los XX. El primero, y probablemente el más importante, es el problema de la autenticidad. El artista XX emerge, inevitablemente, en un mercado global que lo coloca en la incómoda postura de convertirse en un representante, si no en un reflejo, de cierta realidad mexicana de la que el mundo exterior está ávido de consumir (la X en la frente), mientras que por otra parte las propuestas producidas no pueden dejar de tener una resonancia actual (*gen X factor*). Niñas fresas de mal gusto, telenovelas, luchadores enmascarados, rituales

mortuorios de la violenta ciudad de México, imágenes de los taxis verdes del DF, son cosas que causan fascinación en Europa por ser extrañas y marginales, y la avidez con que son consumidas a veces genera la pregunta de si estas imágenes satisfacen inquietudes artísticas o etnográficas. Quizás el uso irónico de la cultura popular, el kitsch, la idiosincrasia urbana, es la manera de la generación XX de reconciliar estas dos encrucijadas culturales y generacionales.

Los XX, como sus contrapartidas en otros países, son hiperconscientes de su lugar en el mercado internacional. La autorreflexión se produce como la de un actor en el escenario que sabe que el público lo viene a examinar como en un concurso de originalidad étnica. La actuación de los XX es por esto, cuando mal hecha, llena de afectación; y cuando bien hecha, provocadora y reveladora de un mundo nuevo.

El segundo de los desafíos es la misma sobreexposición al mercado internacional. Como resultado de la leve moda del arte mexicano, muchos artistas XX -y los posteriores que continúan emergiendo ahora- caen presas del tiovivo infinito de las bienales y las ferias, de los viajes continuos a Amsterdam, Londres y Nueva York. La generación XX ha sido la primera en integrarse en la fiebre "festivalista" que genera más que una obra, un estilo de vida: vivir en hoteles y aeropuertos, planear una exposición en Canadá mientras se está en un hotel en Utrecht, mientras se regresa intermitentemente de un proyecto en Ljubljana, mientras se arregla un envío a Alemania... La carrera del artista contemporáneo, en su peor versión, se asemeja más bien a la de un proselitismo nomádico permanente por todo el mundo, un esfuerzo utópico de omnipresencia en todos los sitios donde se aparece la comunidad artística. En sus peores repercusiones, la obra de ciertos artistas que incurren en la fiebre festivalista es que la obra decae en la mera ocurrencia, en la solución formal donde el sustento conceptual es meramente anecdótico.

El tercer factor, que proviene parcialmente de los dos problemas anteriores, es el problema del público. ¿Cuál es exactamente el público al cual estos artistas se dirigen?

¿Quién es esta masa amorfa que ve estas obras en los mercados internacionales de ferias, y hasta qué punto la obra se produce en miras de la aceptación de estos públicos? Éste es un problema de identidad de origen como creador.

La dicotomía entre cultura local y la cultura pop global (esas dos equis generacionales) ha estado muy presente, creo yo, para los artistas XX al desarrollar su obra. Mientras para Reyes y Vasconcelos la equis en la frente en los años 20 era la manera de definirse nacionalmente, para la generación de artistas visuales de los noventa la necesidad de usar el arte con fines de nacionalistas va en contra del proceso globalizador y la *lingua franca* que caracteriza al medio internacional de las artes visuales: a fin de cuentas, los soportes intelectuales de los XX no suelen ser Octavio Paz o los muralistas, sino Mike Kelley y Félix Gonzalez-Torres. De ahí que la producción sea un comentario del postmodernismo pero generado desde el laboratorio mexicano.

El dilema que tiene que responder la generación XX -y creo que está en la frontera crucial de su madurez para resolverla- es cómo actualizar este intercruce generacional y cultural en este nuevo mundo globalizado y conectado, plagado de olas neoconservadoras y fundamentalistas religiosas, sumergido en una nueva serie de dilemas de identidad, lleno de incertidumbres y con necesidad de una respuesta crítica. Para los XX, como quizá hasta cierto punto para cualquier generación, la clave para preservar la relevancia de su mensaje radica en mantenerse con los pies en la tierra, y no dejarse domesticar por los caprichos del mercado del arte que convierte a las ideas en anécdotas y a sus obras en souvenirs.

Pablo Helguera *(Ciudad de México, 1971). Artista visual radicado en Nueva York. Ha presentado su obra en el MoMA, Nueva York; Museo de Arte Contemporáneo, Chicago, Royal College of Art, Londres; PS1, Nueva York; Brooklyn Museum, Nueva York; Shedhalle, Zurich, entre otros. Ha sido incluido en la VIII Bienal de La Habana, 2003. Ha sido co-director del Foro de Expertos de Arte Contemporáneo de ARCO, Madrid, desde 2003. Director del IV Simposio Internacional sobre Teoría del Arte Contemporáneo (SITAC), celebrado en México DF, en enero de 2005. De 1998 a 2005 ha sido Jefe de Programación Educativa del Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.*

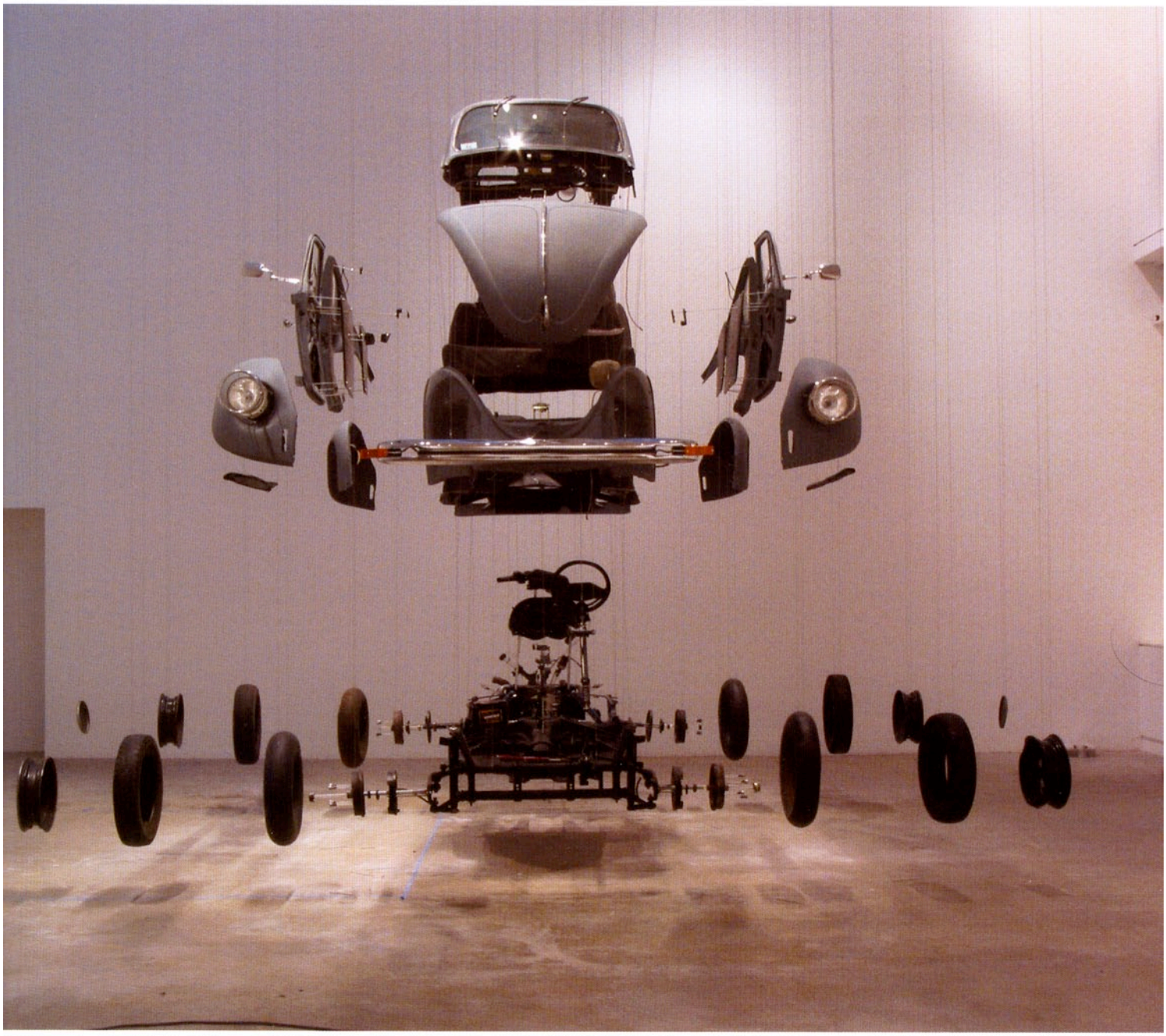
Artistas mexicanos en el escenario internacional

Ery Cámara

En los últimos años del siglo XX y en el principio de este milenio, el arte contemporáneo mexicano ha sido solicitado en distintos foros de exposición, colecciones particulares y de museos, además de suscitar críticas y ensayos favorables en los medios y publicaciones especializadas de arte. Muchos curadores han visitado México para establecer contactos con artistas, curadores, galerías y espacios alternativos para colaborar en proyectos de exposición en distintos lugares del mundo. Este éxito, por un lado, ha producido mucho material de consulta acerca de los artistas, los temas que abordan y cómo la inserción del país en la globalización puede reflejarse en la producción o los movimientos artísticos. Por el otro lado, hay que tomar en cuenta que la divulgación local de las propuestas más arriesgadas o heterodoxas se ha dado más en espacios alternativos a veces con pocos recursos, situación que limita sus posibilidades.

La realización de tantas exposiciones en distintos foros, algunos de mucho prestigio, ha favorecido la publicación de catálogos, monografías y libros con serias reflexiones de autores mexicanos y extranjeros, acerca de la producción artística contemporánea que se da en México. Estas publicaciones vienen a colmar el vacío, ya que en el país poco se ha publicado acerca de este arte. Pocos museos cuentan en sus acervos con autores contemporáneos, tampoco se enseña en las instituciones universitarias el arte contemporáneo mexicano. En este sentido se puede decir que el nomadismo de los artistas ha sido exitoso por el reconocimiento de su obra en el circuito internacional, las invitaciones a bienales, exposiciones individuales y colectivas en museos y galerías renombradas, además de muchas residencias que implican actividades complementarias. Basta revisar la trayectoria de Gabriel Orozco, Francis Alÿs, Damián Ortega, Santiago Sierra, Teresa Margolles, Abraham Cruzvillegas, Gustavo Artigas, Minerva Cuevas, Melanie Smith, Miguel Calderón, Gabriel Kuri, Carlos Amorales, Rubén Ortíz-Torres, Eduardo Abaroa, Rafael Lozano-Hemmer, Thomas Glassford, Miguel Ventura, Silvia Gruner, entre tantos que no puedo citar aquí, para evaluar el recorrido de estos últimos años.

Desde Documenta, las bienales de Venecia, São Paulo, La Habana, Estambul, Taipei, Kwangiu, las más prestigiadas ferias en las que están representados por galerías mexicanas o de otros países, en fin, todo esto da prueba de un posicionamiento nada desdeñable. La circulación de estas obras ha motivado el interés de muchas instituciones culturales en enfocar su atención sobre los cambios que transforman el país, o la ciudad del mismo nombre hasta el punto de convertir la capital en tema de exposición. El PS1 de Nueva York, el Kunst-werke de Berlín, el Museo de Arte de San Diego, el ICA de Boston y el festival MexArtes de Berlín, organizaron exposiciones temáticas en las que surgieron muchos cuestionamientos, entre los que resalta el problema de la representatividad. ¿Cómo las contradicciones o la complejidad de ciertos procesos sociales, económicos o políticos del país o de la ciudad se reflejan en las obras artísticas? ¿Cómo las dis-



Damián Ortega. *Cosmic Thing*, 2002. Wolkswagen *Beetle* 83', acero inoxidable, cable de metal y plexiglas, dimensiones variables
Cortesía kurimanzutto, México DF

tintas concepciones curatoriales pueden evitar el riesgo de aglutinar bajo un esquema reductivo, un imaginario tan heterogéneo? ¿No se corre el riesgo de homogeneización al recurrir tanto a la nacionalidad? Ninguna de las exposiciones mencionadas está exenta de estos riesgos y al presentarse en contextos que pueden contar o no con antecedentes o referencias sobre México o los artistas, las interpretaciones pueden ser muy divergentes.

El debate suscitado por las opiniones vertidas sobre estas exposiciones no hace más que incrementar la atención de los interesados en su desarrollo. No podemos esperarnos a un entusiasmo de parte de todos, ni detenernos en las lecturas reduccionistas de algunos comentaristas, los hechos favorecen muchas apreciaciones del fenómeno no como una moda sino, más bien como un derivado de la coyuntura global que exige una mayor diversificación de tratamientos y lenguajes artísticos. Es oportuno señalar aquí la persistencia de cierto público que espera ver en la obra de los artistas mexicanos, los símbolos patrios o algunos recuerdos de sus recorridos turísticos. Su frustración se agrava cuando curadores mexicanos se apartan de este tipo de representatividad. Otras críticas muy tendenciosas apuntan a la Ciudad de México como el mayor ejemplo de caos y de corrupción, de contrastes y de contradicciones. No creo que estas últimas lecturas sean de utilidad para guiar la apreciación el arte contemporáneo.

El arte contemporáneo realizado dentro o fuera de México por mexicanos o por extranjeros que han elegido este país como residencia, no se puede distinguir sólo por sellos de mexicanidad. No hace alarde de nacionalismo, es un arte que se abreva de la experiencia de sus creadores, quiénes, como ciudadanos del mundo, tienen sus propias opiniones que verter sobre los fenómenos globales o locales que observan dentro o fuera de su contexto. Con la movilidad y las comunicaciones que caracterizan nuestra época, aunque ninguno de los artistas niega la importancia de su nacionalidad, no es determinante ni prioritario en sus procesos creativos. Lejos de clichés y estereotipos que buscan los aficionados de lo "auténtico", sus obras son respuestas que evidencian su consciencia de los asuntos o problemas que comparten con el resto del mundo. Recogen en sus residencias temporales o en sus desplazamientos, experiencias que filtran, adaptan o reconfiguran al darles una interpretación original. No estamos hablando de un arte que pretenda ser portavoz de una ideología como sucedió con los artistas de la revolución, al contrario, es un arte que, si bien participa en el análisis y la crítica de procesos sociales diversos, se ha ganado un lugar bien merecido en el circuito internacional gracias a la perseverancia y la calidad artística de autores que han mantenido una sana distancia ante curadurías exotizantes que pretenden ser incluyentes.

La frecuencia y el incremento del número de artistas mexicanos en el escenario internacional resulta reconfortante. Esta presencia en distintos foros de exposición de arte contemporáneo en el mundo ha generado también comentarios diversos en la comunidad artística local. Algunos se refieren al fenómeno como un boom pasajero derivado de la necesidad de diversificación que requiere actualmente el mercado y, se preguntan qué pasará después. Otros lo atribuyen al cambio favorecido por la globalización y los avances tecnológicos que facilitan la comunicación y la movilidad. Estos argumentos resultan insuficientes al no considerar que este posicionamiento y esta visibilidad se deben ante todo al esfuerzo de los artistas, al de sus galeristas y sus promotores. No debemos olvidar la calidad del trabajo creativo que hay detrás de estas conquistas. La mayoría de los individuos aludidos aquí no partieron de la nada, tuvieron que definirse ante una situación adversa al desarrollo de su autonomía. Son artistas que se valen de sus estrategias para darse a conocer y, aún cuando en sus obras haya alusión a México, importa más el tratamiento artístico que la referencia. Es por esta razón que debemos tomar en cuenta que en su ejercicio creativo, su identidad está en constante redefinición sin la necesidad de diluirse en el terreno de lo internacional. Son artistas que toman la precaución de evitar una manipulación de su nacionalidad como pretexto para distorsionar la recepción de la obra. Muchos curadores o críticos sucumben en esta tramposa manía etnocéntrica, pero ilusoria es la actitud de querer confinar el talento de estos artistas en un exotismo o una etnología trasnochada. La persistencia de querer buscarles vínculos con un pasado remoto o reciente o con una idiosincrasia ha sido, en muchas ocasiones, una práctica de las instituciones de gobierno, aborta por el simple hecho de que no estamos hablando de un monolito ni de un conjunto homogéneo.

Desde la década de los noventa, algunos artistas empezaron a abrirse caminos en los foros internacionales



133 PERSONAS REMUNERADAS PARA TEÑIR SU PELO DE RUBIO. Arsenal. Venecia, Italia. Junio 2001
En la ciudad de Venecia trabajan como vendedores ambulantes ilegales una gran cantidad de inmigrantes de orígenes dispares. Senegaleses, bengalíes, chinos e incluso italianos del sur. Se les requirió para que consintiesen en ser teñidos de rubio por 120.000 liras, unos 60 $, siendo la única condición tener el cabello oscuro. La operación se realizó en masa en una sala cerrada del Arsenal, durante la inauguración de la Bienal de Venecia de ese año. A pesar de que se preveía teñir a 200 personas, sólo lo fueron 133 debido a que la llegada de inmigrantes se produjo en forma escalonada, sin que se pudiese establecer con precisión cuántas personas se encontraban ya dentro de la sala. Se decidió entonces cortar el ingreso calculando a ojo. Esto causó numerosos problemas en la puerta por el incesante flujo de personas que aún pretendían entrar.

133 PERSONS PAID TO HAVE THEIR HAIR DYED BLOND. Arsenale. Venice, Italy. June 2001
In the city of Venice there are a great number of illegal street vendors, most of them immigrants from different parts of the world: Senegalese, Bangladeshi, Chinese, and also Southern Italians. They were asked to agree to have their hair dyed blond and were paid 120,000 lire, some $60. The only condition being that their hair be naturally dark. The procedure was done in a collective manner behind the closed doors of a warehouse, situated in the Arsenale, during the opening of that year's Venice Biennial. Although the number of people originally scheduled to take part in this operation was 200, it was finally reduced to 133 due to the arrival of immigrants in a staggered way, making it difficult to calculate with precision how many people had already entered the hall. It was then decided to shut down the entrance and calculate the number by informal count. This caused numerous problems at the door, due to the never ending flow of people leaving or entering.

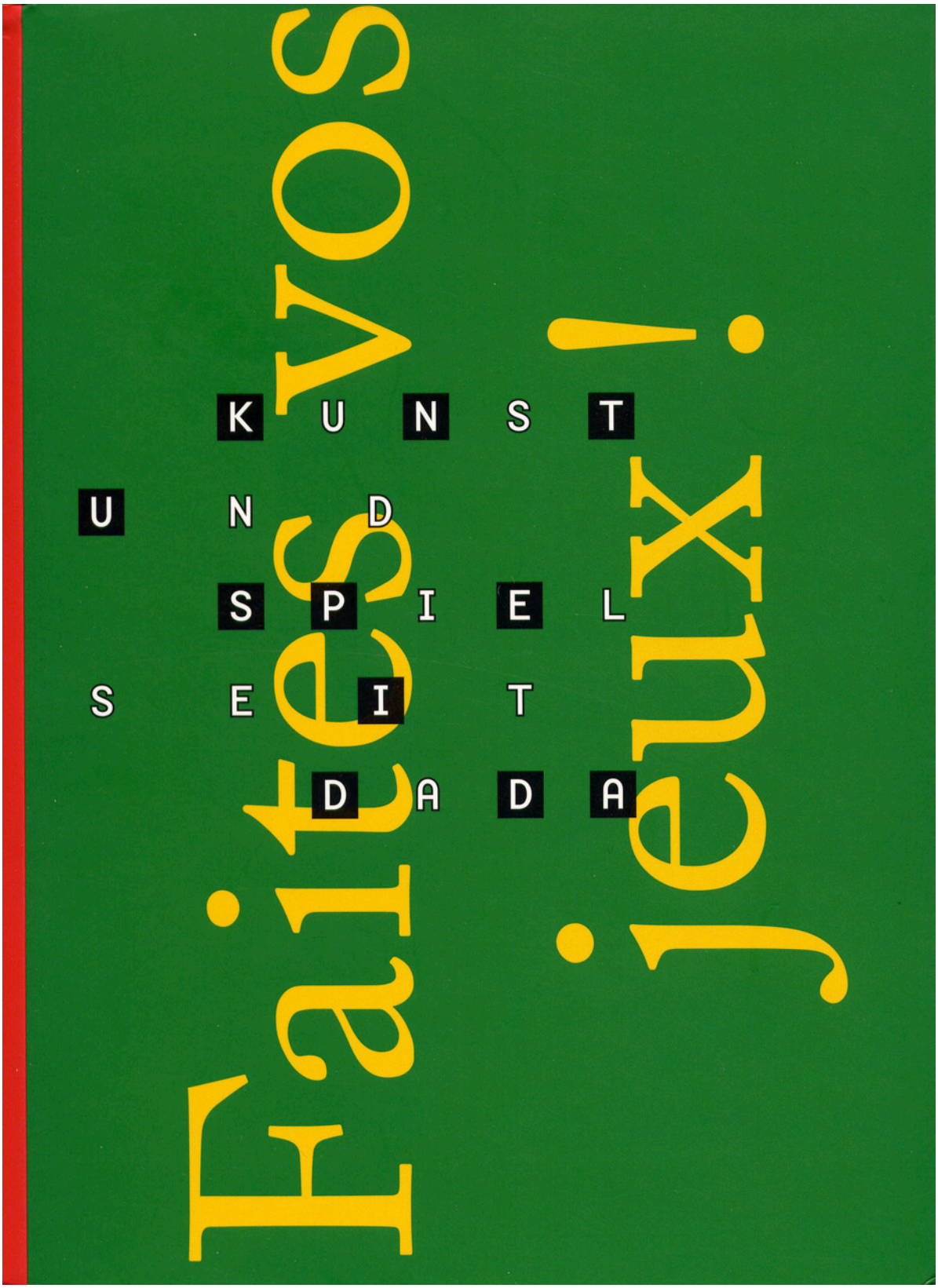
Santiago Sierra. *133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio*, XLIX Bienal de Venecia, 2001
Cortesía Galería Enrique Guerrero, México DF

y desde entonces, con mucha madurez, han consolidado su presencia en el ámbito internacional. Es prematuro pensar lo que pasará después, mientras tanto con los cambios políticos que afectaron a las instituciones culturales, el apoyo de algunos directores de museos a la promoción del arte contemporáneo sufrió un revés por las renuncias de la mayoría de ellos. Este fenómeno puede haber sido motivado por la incomodidad que ciertos funcionarios manifiestan ante las expresiones artísticas, al carecer de elementos para su óptima apreciación. Hoy día en México se puede decir que espacios independientes, galerías, iniciativas privadas y asociaciones civiles son los que se suman a curadores independientes y artistas para alimentar el debate en torno al arte contemporáneo mexicano. Para la mayoría de la población, la esfera intelectual incluida, es algo que les resulta ajeno, la prueba está en que las revistas sobre el tema han tenido una muy corta existencia ante esta indiferencia. El registro de lo que los artistas contemporáneos mexicanos realizan dentro o fuera queda mejor documentado fuera que aquí. Esto se debe a la falta de espacio en los medios para la crítica especializada y al escaso numero de críticos que abordan el tema. Por esta razón, considero la circulación del arte contemporáneo mexicano en el escenario internacional como una posibilidad de conocimiento para quien sepa apreciarlo sin prejuicio ni encasillamientos atrincherados en el origen, el territorio o la nación. Sobra decir que las obras trascienden estas fronteras y se mantienen en sintonía con el contexto que vivimos. El mundo tiende a convertirse en un gran laboratorio o en un taller para los artistas que no constriñen sus actividades ni su visión en un sólo sitio.

Ery Camara. *Museólogo, curador independiente radicado en México desde 1975. Ha trabajado en distintos museos de México y ha publicado en revistas de arte como* Curare, Poliéster, Atlántica, Lápiz, *entre otras, y ha sido dos veces director del Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC), organizado por el Patronato de Arte Contemporáneo, PAC. Es docente de museología en la Universidad Iberoamericana.*



Gustavo Artigas. *Emergency Exit*, 2002. Acción e intervención arquitectónica en el Museo de Arte Carrillo Gil, México DF
Cortesía Galería Nina Menocal, México DF



FAITES VOS JEUX! Art and game since dada
Hatje Cantz. Alemania, 2005 pp. 169-179

jeux !

Hans Arp
Gustavo Artigas
Hugo Ball
Hans Bellmer
Alighiero Boetti
Christian Boltanski
Monika Brandmeier
Marcel Broodthaers
John Cage
Alexander Calder
Lygia Clark
Marcel Duchamp
Öyvind Fahlström
Robert Filliou
Peter Fischli & David Weiss
Raoul Hausmann
Hannah Höch
Carsten Höller
Mike Kelley
Stan Laurel & Oliver Hardy
Zbigniew Libera
Axel Lieber
George Maciunas
René Magritte
Paul McCarthy
Bruno Munari
Meret Oppenheim
Tony Oursler
Takako Saito
Arnold Schönberg
Kurt Schwitters
Cindy Sherman
Roman Signer
Roland Stratmann
Jean Tinguely
und
kollektive Werke

KUNST UND SPIEL SEIT DADA
FAITES VOS JEUX !

10. Juni – 23. Oktober 2005
Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz
17. Dezember 2005 – 29. Januar 2006
Akademie der Künste, Berlin
12. Februar – 7. Mai 2006
Museum für Gegenwartskunst Siegen


NO TIRES
BASURA



Gustavo Artigas
The Rules of the Game / Die Regeln des Spiels, 2000–2001

Constanze von Marlin

Spiel und Ernst
Zum politischen Gehalt von Kunstspielen

Das Spiel als Regelwerk zu begreifen, um soziale, ökonomische, politische und historische Bedingungen sowie Ereignisse zu thematisieren, verbindet die für *Faites vos jeux !* ausgewählten Arbeiten der vier Künstler Gustavo Artigas, Monika Brandmeier, Öyvind Fahlström und Zbigniew Libera. Diese künstlerische Praxis basiert im Wesentlichen auf dem metaphorischen Potential des Spiels. Darin offenbart sich eine Reflexionsmöglichkeit, da aktuelle und historische Zusammenhänge auf eine bildhafte oder buchstäbliche Art und Weise ästhetisch behandelt werden können. Gleichzeitig ist das Spiel, wie Johan Huizinga formuliert, »… *nicht das ›gewöhnliche‹ oder das ›eigentliche‹ Leben.* Es ist vielmehr das Heraustreten aus ihm in eine zeitweilige Sphäre von Aktivität mit einer eigenen Tendenz.«[1] Mit dieser Eigenschaft durchbricht es den Realitätscharakter der Kunstwerke, ohne den Bezug auf ihre dokumentarischen Quellen und gesellschaftsrelevanten Inhalte zu verschleiern.

Öyvind Fahlströms beständiges Interesse an politischen Zusammenhängen veranlasste ihn seit 1970 weitgehend, alle bisher verwendeten Bildfragmente aus Comics und Zeitungen durch politische und wirtschaftliche Informationen, beispielsweise vom Welthandel, über Indochina oder die CIA, zu ersetzen. Dazu entwickelte er ein komplexes Farbsystem, das die verschiedenen Länder und Regionen repräsentiert; Ressourcen wie Geld und Leben wurden darin mittels Geldstücken und Herzen symbolisiert. Dieses System nutzte er z. B. für die Serie der *Monopoly*-Bilder (1970–71). Beim Gesellschaftsspiel Monopoly geht es darum, mit Hilfe von Würfeln, Spielgeld und Anteilscheinen Grundstücksspekulation zu simulieren, ein Immobilienmonopol aufzubauen und die Mitspieler in die Insolvenz zu treiben. Fahlström adaptierte die Grundelemente des Spiels für seine Kritik an kapitalistischen Systemen. Seine variablen, mittels magnetischer Elemente durch den Betrachter veränderbaren Bilder, implizieren die Möglichkeit einer permanenten »Korrektur« innerhalb der gegebenen Fakten. Jedes Stadium des Spiels ist sowohl als optisches Ergebnis in der einmaligen Konstellation der Elemente zu sehen als auch in seiner spezifischen inhaltlichen Aussage.

Analog zum Spiel, wo Taktik und Strategie vom Glück der gewürfelten Zahlen begleitet werden, gelten im Kalten Krieg oder für Operationen der CIA zwar bestimmte Faktoren und Regeln, doch letztendlich können Ungewissheit und Zufall nie ausgeschlossen werden. Mit der Kombination von visuellen Elementen und schriftsprachlichen Gebrauchsanweisungen bezieht sich Fahlström auf pädagogische Methoden des anschaulichen Lernens. Die Möglichkeiten des Betrachters, durch seine Handlung dem Bild eine temporär festgelegte, ästhetische Form zu geben, werden durch die Spielregeln von vornherein begrenzt. Die Spiel-Bilder von Fahlström besitzen also weniger eine Form als eine Struktur im Sinne eines Systems von »… Relationen zwischen ihren verschiedenen Ebenen (der semantischen, syntaktischen, physischen, emotiven; der Ebene der Themen und der Ebene der ideologischen Inhalte; der Ebene der strukturellen Beziehungen und der strukturierten Antwort des Rezipierenden; usw.).«[2] Fahlströms Anliegen war es, die Passivität des Betrachters aufzulösen. Zudem wollte er die *Monopoly*-Bilder als Multiples in hoher Auflage produzieren, um so eine Verbreitung über ein exklusives Kunstpublikum und Sammlertum hinaus zu erreichen. Darin spiegelt sich nicht nur der Gedanke einer Demokratisierung von Kunst mittels massenhafter Verfügbarkeit der Werke, sondern auch die Vorstellung eines erzieherischen Werts von Spielen, der sich im Akt des eigenen Handelns vollzieht. Kunst – nach der Auffassung von Fahlström – muss durch die Komplexität des Materials und der Medien immer auch eine Verbindung von Vergnügen und Verständnis herstellen. Spiele fungierten dabei als »realistische Modelle (nicht Beschreibungen) einer Lebensspanne, des Gleichgewichts des Kalten Kriegs oder des doppelt kodierten Mechanismus des Auslöserknopfes für die Bombe«.[3] Zusammenhänge von Politik, Krieg, Wirtschaft und Kultur werden in den *Monopoly*-Bildern oder *Kidnapping Kissinger* (1972) vereinfacht und in ein kreatives Spiel übersetzt, in dem der Betrachter als Spieler sich für eine Seite und eine Strategie entscheiden muss. Im Verlauf durchlebt jeder Spieler sein eigenes politisches Psychodrama.

Obwohl Zbigniew Libera in seiner Arbeit *Lego-KZ* aus dem Jahr 1996 ebenfalls von einer künstlerisch modifizierten Replik eines existierenden und weit verbreiteten Spiels ausgeht, könnte die Auswirkung auf das Rezeptions- bzw. Spielerverhalten kaum unterschiedlicher ausfallen.

In einer Auflage von drei Exemplaren produzierte Libera je sieben Boxen mit fiktiven Bausätzen und Figuren von LEGO System. Die Gestaltung der Boxen entspricht bis auf den Hinweis in der linken oberen Ecke »This work of Zbigniew Libera has been sponsored by LEGO« dem Original-Layout von LEGO-Verpackungen. Wie die beispielhaften Abbildungen auf den Deckeln der großen Boxen suggerieren, handelt es sich um Elemente eines Konzentrationslagers: Baracken, ein Gebäude, das mit drei großen Schornsteinen einem Krematorium ähnelt, ein Wachturm sowie Stacheldrahtzäune. Die dunklen Wolken im Hintergrund verstärken die Assoziation zu den realen Vernichtungslagern. Nicht zuletzt erinnert das Tor zum Gelände an die Eingangssituation des Vernichtungslagers Auschwitz. Die vier kleinen Boxen enthalten LEGO-Figuren, Skelette stellen die Gefangenen dar, ihre Wärter tragen schwarze Polizeiuniformen, Helme und Schlagstöcke. Abgebildet sind die Figuren in szenischen Darstellungen wie etwa medizinischen Versuchen oder Folterungen von Gefangenen. Von Libera ausgeführte minimale Veränderungen an den Gesichtern geben den jeweiligen Figuren einen emotionalen Ausdruck von Leid oder Überlegenheit. An diesem Punkt verlässt der Künstler die standardisierte Ebene des Spielzeugs, die in der Neutralität der Gesichtsausdrücke jegliche Zuschreibung von Charakteren offen lässt.

Liberas Konzentrationslager in Form eines Baukasten-Sets für Kinder greift nicht nur die Frage nach der Darstellbarkeit des Holocausts, sondern auch nach der Angemessenheit der Mittel auf. In der Unvereinbarkeit von Auschwitz als Symbol für den Massenmord und der Umsetzung in ein Kinderspielzeug liegt die Provokation des Kunstwerks. Verharmlosung, Kommerzialisierung und Serialisierung widersprechen der Unfassbarkeit, der Grenzenlosigkeit des Verbrechens. Das Kunstwerk insistiert nicht auf einer Ausstellbarkeit des Unvorstellbaren in einer modellhaften Form, wie es neuere Museumspraktiken in den letzten Jahren vorgeführt haben, die Miniaturisierungen und Modelle zur Darstellung des Holocausts verwendet haben.[4] Stattdessen werden allein die geschlossenen Schachteln in Vitrinen gezeigt. Als Spiel würde die Arbeit eigentlich die Ausführung des Vernichtungslagers en miniature erfordern, doch der Partizipationsgedanke ist bei *Lego-KZ* undenkbar. Die Möglichkeit, dass der Rezipient zum Spieler wird, suggeriert, dass Geschichte sich wiederholt, dass jeder ein potentieller Täter sein

kann. Diese konzeptuelle Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart in Form des Spiels deckt Genozid und Verbrechen gegen die Menschlichkeit als ein System auf, das durch Regeln und Normen sanktioniert wird. Fahlströms Ansatz steht der Konzeption Liberas konträr gegenüber. Denn der mit den *Monopoly*-Bildern formulierte pädagogische Anspruch einer Wissensvermittlung politischer, ökonomischer und sozialer Zusammenhänge basiert gerade auf der Ausführung, d. h. auch dem eigenen Durchleben des Spiels.

Nicht jedes Spiel ist mit einer solchen tatsächlichen oder potentiellen Beteiligung der Betrachter verbunden. Auf die Arbeit von Monika Brandmeier trifft die Eigenschaft des Spiels zu, eine freie Handlung zu sein, die an kein materielles Interesse geknüpft ist, sich innerhalb einer bestimmten Zeit und einem abgeschlossenen Raum vollzieht und nach Regeln abläuft, die durch die Künstlerin vorgegeben sind. In dem Videodiptychon *Mizpe Ramon* (1995) wird ein Spiel vor den Augen des Betrachters inszeniert. Das rechte der beiden parallel projizierten Bilder zeigt, wie ein irgendwo in einer noch im Bau befindlichen Siedlung aufgestelltes Zelt durch den Wind umgestoßen wird. In rund vierzig Szenen wiederholt sich dieser Vorgang an verschiedenen Orten. Das banale Geschehen gewinnt durch die zunehmend zwanghafte Wiederholung von Aufstellung und Scheitern, Behauptung und Niederlage an Spannung. Im Stehen und Fallen entwickelt das Zelt einen anthropomorphen Charakter: Wie es fällt, ob es gleich zur Seite kippt, vorher von Luft aufgebläht oder vom Wind einige Meter weiter getragen wird, tänzelt, strauchelt, für kurze Zeit dem Wind Widerstand leistet, verwandelt das Zelt in den tragischen Protagonisten eines Slapsticks. Der zweite Teil des Video-Diptychons zeigt das beinahe statische Bild einer urbanen Szenerie neu errichteter Häuser, in deren Mitte eine Straße im Vordergrund unvermittelt am Wüstenrand endet. Während der Dauer des Videos von 60 Minuten bewegt sich selten etwas, manchmal kommt ein Fahrradfahrer, ein Hund oder ein Bus ins Bild. Mit der Penetranz einer Überwachungskamera läuft hier Realzeit ab und spannt den Bogen zum politischen Hintergrund des Kunstwerks. Die Stadt Mizpe Ramon in Israel wurde Ende der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts als Militärstützpunkt in der Negev-Wüste gegründet. Mitte der neunziger Jahre erforderte die geplante Ansiedlung von Immigranten neue

städtebauliche Maßnahmen. In Erwartung der Menschen stehen die in serieller Bauweise gefertigten, einstöckigen Häuser noch unbewohnt da. Dem gegenüber stellt Brandmeier das Zelt als temporäre Unterkunft. Die Themen Behausung, Siedlung, Besetzung eines Territoriums werden in den beiden Teilen des Video-Diptychons auf unterschiedliche Weise aufgegriffen, so dass sie sich wechselseitig kommentieren. Siedeln und Landnahme sind Archetypen der nationalen Identität Israels. Die staatliche Siedlungspolitik ist deshalb von enormer Brisanz, mit weitreichenden politischen sowie gesellschaftlichen Folgen, und sie ist grundlegend für den Nahostkonflikt. Daneben stellt die Arbeit auch einen Bezug zu den Zeltlagern der nomadischen Beduinen her, die im Zuge der Sperrung weiter Teile der Negev-Wüste durch das israelische Militär ihres Lebensraums beraubt wurden.





Brandmeier nutzt die geografische Verortung ihrer Arbeit in Israel als Folie, um der Problematik, wer auf welchem Gebiet bauen und Zäune ziehen darf und damit Besitz- sowie Machtansprüche markiert, auf einer generellen Ebene nachzuspüren. Bei dem Zelt handelt es sich um ein im Kaufhaus zu erwerbendes Kinderspielzeug. Seiner Form nach ist es ein klischeehaftes Indianerzelt, dekoriert mit Abbildungen von Cowboys und Indianern. Subtil wird über die Spezifik des Zeltes auf ein anderes Beispiel der Landnahme verwiesen: die Vertreibung und Ermordung von Indianern im Zuge der Besiedelung von Nordamerika. In einigen Szenen des Videos besteht eine scheinbare Kontinuität zwischen den Abbildungen auf dem Indianerzelt und der umgebenden Wüstenlandschaft, wodurch die eindeutige geografische Verortung aufgebrochen wird. Zwischen den zufälligen Bewegungen des Zeltes und der regelgeleiteten Anordnung der Siedlung, zwischen dem Ernst der politischen Bedeutung und der Vorführung simpler Niederlagen eines Kinderzeltes liegt ein enormes Gefälle, aus dem die Arbeit ihre dramaturgische Spannung zieht. Was zunächst als unvereinbar erscheint, löst sich im Spiel auf, denn im Spiel ist immer auch der Ernst enthalten. Das Spiel ist immer etwas außerhalb des »gewöhnlichen Lebens« und fordert insofern gleichermaßen Hingabe wie auch Distanz.

Monika Brandmeier
Mitzpe Ramon, 1995,
Details

Die zweiteilige Videoarbeit *The Rules of the Game* (Die Regeln des Spiels, 2000–01) von Gustavo Artigas verbindet ebenfalls heitere, beinahe komödiantische Szenen im Spiel mit dem Ernst politischer Realität. Sie besteht aus zwei zusammenhängenden Teilen, die im Rahmen des binationalen Kunstprojekts *InSITE* an der Grenze von Mexiko und den Vereinigten Staaten entstanden sind. Die ursprünglich ortsspezifische Arbeit setzt sich performativ erweitert mit den geopolitischen und kulturellen Dynamiken der Grenzregion San Diego/Tijuana auseinander. Für den ersten Teil seines Projekts lud Artigas zwei mexikanische Fußballmannschaften und zwei Basketball-Teams aus San Diego ein. In der Sporthalle des Lázaro Cárdenas Gymnasiums in Tijuana trugen die vier Mannschaften gleichzeitig auf einem Spielfeld und lautstark unterstützt von ihren jeweiligen Fans ihre Wettkämpfe aus. Im Durcheinander der Ausübung beider Sportarten kam es zu teilweise komischen Zusammentreffen, wodurch deutlich wird, dass nicht der sportliche Aspekt im Vordergrund stand, sondern der kulturelle, politische. Dies zeigt sich überdies in der Wahl der Sportarten und der jeweiligen Nationalität der Spieler. Alle Fußballspieler kommen aus Mexiko, die Basketballmannschaften aus den USA und vertreten somit die jeweils populärsten Sportarten ihres Landes. Bewusst verzichtet Artigas darauf, einen Wettstreit unter den Nationen anzufachen, vielmehr geht es ihm darum, die Möglichkeit einer friedlichen Koexistenz ohne Konkurrenz vorzuführen.





Für den zweiten Teil seiner Arbeit ließ Artigas ein Spielfeld für Froton, eine mexikanische Version von Handball, direkt an der Grenzmauer errichten. Ort der Intervention war das Viertel Colonia Libertad am Rande Tijuanas, einem Ausgangspunkt für Grenzübertritte durch illegale Immigranten in die USA. Schon bald nahmen die Menschen aus der Nachbarschaft das Spielfeld in Besitz. Im Spieleifer flog der Ball gelegentlich über den Grenzzaun und musste zurückgeholt werden. Diese einfache Spielsituation verweist auf die komplexe politische und wirtschaftliche Lage. Räumlich-geografische Grenzen dienen der Unterscheidung zwischen innen und außen, zwischen eigen und fremd. Das Überschreiten der Grenze ist eine ihrer notwendigen Bedingungen, um überhaupt Realität zu werden,

Gustavo Artigas
The Rules of the Game /
Die Regeln des Spiels,
2000–2001, Details

denn ohne diesen Akt würde sich eine Grenzziehung – beispielsweise aufgrund von Macht- oder Wirtschaftsverhältnissen – erübrigen. Die Manifestierung der Staatsgrenze zwischen Mexiko und den Vereinigten Staaten durch die Mauer ist ein sichtbares Symbol zwischen Arm und Reich. Sie kann kaum die illegale Immigration oder den Drogenschmuggel verhindern. Dass sie politisch-ideologisch enorm aufgeladen und nicht nur ein »abstraktes« machtpolitisches Zeichen, sondern identifikatorisches Bild der Bedrohung durch das »Fremde« ist, verkörpert sich auch in der seit dem 4. April 2005 offiziell aktiven US-amerikanischen Bürgerwehr, die »ihre« Grenze schützen will. Die Überschreitung und Rückkehr des Balls in Artigas Video wird zur Metapher für das Schicksal vieler Mexikaner, die in Erwartung eines besseren Lebens versuchen, illegal in die USA einzuwandern.

Das Spiel dient in allen beschriebenen Kunstwerken als entscheidender Konstruktionsmechanismus personaler wie auch kollektiver Identitäten. Die Faszination und politische Bedeutung der Kunstwerke stehen wie das Spiel in Abhängigkeit vom Wissen, dass es sich »nur« um ein Spiel handelt, denn in diesem »also ob« liegen die Reflexionspotentiale begründet.

[1] Johan Huizinga: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* (1938), Reinbek bei Hamburg 2004, S. 16.
[2] Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk* (1968), Frankfurt/M 1998, S. 14f.
[3] Öyvind Fahlström: *Kümmere Dich um die Welt*, in: *Öyvind Fahlström – Die Installationen*, Ausst.-Kat. Gesellschaft für Aktuelle Kunst e. V., Bremen 1996, S. 34.
[4] Beispielhaft sei auf das Imperial War Museum in London verwiesen, das ein Modell des Vernichtungslagers Auschwitz II (Birkenau) mit allen Details der Anlage sowie Szenen ankommender Häftlinge präsentiert.

23. Dez. 2005 "FREITAG 51/52"



Gustavo Artigas vive la résistance, Videoinstallation 2004

Max Glauner

Mensch ärgere dich nicht!

VERSPRECHEN ■ ***Die sehenswerte Ausstellung »Faites vos jeux!« der Berliner Akademie der Künste untersucht den homo ludens vom Dadaismus bis in die Gegenwart***

Das Leben ist ein Spiel, dessen Spielregel Nr.1 lautet: Das ist kein Spiel, das ist todernst.
Alan Watts

Es gibt Ausstellungen, von denen man sich im Nachhinein fragt, warum nicht schon viel früher eine oder einer darauf kam, sie zu veranstalten. Die von Nike Bätzner kuratierte Ausstellung *Faites vos jeux! – Kunst und Spiel seit Dada* in der Berliner Akademie der Künste gehört zweifelsohne dazu.

Euphorisch versprach 1795 Friedrich Schiller seinem Leser, die Widersprüche von Individuum und Gesellschaft im Begriff des Spiels aufzuheben: »Um es endlich auf einmal herauszusagen,« schrieb er in seinem fünfzehnten Brief über die *Ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts*, »der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.« Im Spiel vereinige sich Pflicht und Neigung, Geist und Natur, Ethik und Ästhetik, hier eröffne sich ein »Reich der Freiheit«.

Anfang der siebziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts durfte man sich diesem Ideal recht nahe fühlen. In Landkommunen und partizipatorischen Aktionen wurden die letzten ohnehin schon brüchigen Grenzen bürgerlicher Lebens- und Kunstformen spielend eingerissen. So entwickelte der 1928 in São Paulo geborene Öyvind Fahlström, prominent in Bätzners Ausstellung vertreten, bis zu seinem Tod 1976 anarchische Bildwelten, überdimensionierte Brettspiele, wie *World Politics Monopoly* oder *Kidnapping Kissinger*, die den Betrachter zum Mitspielen und darüber hinaus zum aktiven Eingreifen in politische Prozesse aufforderten. Die Fluxuskünstler George Maciunas und Allan Kaprow erklärten in ihren Happenings jeden Anwesenden zum Teilnehmer. Das Publikum war abgeschafft. Der gewohnt kontrollierte und geregelte Rahmen des Lebens wie der Kunst war damit verlassen. Auch in den körperbetonten Arbeiten Lygia Clarks oder den Aktionen eines Robert Fillious war die Enthierarchisierung von Künstler, Werk und Betrachter und dessen Intervention als Teil des künstlerischen Prozesses so weit gediehen, dass Produzent und Rezipient, Kunst und Leben im Spiel aufgehoben schienen.

Doch Schillers Steilvorlage traf nicht nur die Kunst, sondern auch die Sehnsüchte eines breiten bürgerlichen Mittelfelds. Kein Wunder, dass das Spiel eine ungebrochene Konjunktur hat. Mehr denn je wird das Glücksversprechen der Gesellschaft vom ihm abhängig gemacht. Der entfesselte Neoliberalismus verlangt Einsatz und Risiko. Und auch wenn die Spaßgesellschaft politisch-programmatisch vorerst abgewirtschaftet scheint, führt sie ihr Unwesen zwischen Ego-Shootern und Gotcha-Schlachten, Lottomillionen und Fußballwette subkutan und zugleich unverschämt offen fort. Die US-Ökonomen Thomas Schelling und Robert Aumann erhielten für ihre Spieltheorie den Wirtschaftsnobelpreis 2005, und im Sommer widmete das Dresdner Hygienemuseum dem Phänomen »Spielen« eine eigene Ausstellung.

Wie Öyvind Fahlström nutzen Künstler heute einerseits das subversive Potential des Spiels. Sie halten den Betrachter auf Distanz. Der junge Mexikaner Gustavo Artigas oder die Berlinerin Monika Brandmeier – zwei weitere Künstler der Ausstellung – reagieren mit Videoarbeiten spielerisch auf Segregation und schiefe Machtverhältnisse. So lässt Artigas an der Grenze zwischen den USA und Mexiko ein Basketball-Turnier durchführen, Brandmeier ein Kinderzelt mit dem Wind durch eine israelische Siedlung in der Negev-Wüste tanzen. Andererseits findet man affirmative Positionen wie die von Feng Mengbo zu Computerspielwelten, die auf Überwältigung setzen, oder Pippilotti Rist, die unter dem Deckmäntelchen des subversiven Spiels Marktkonformes bietet.

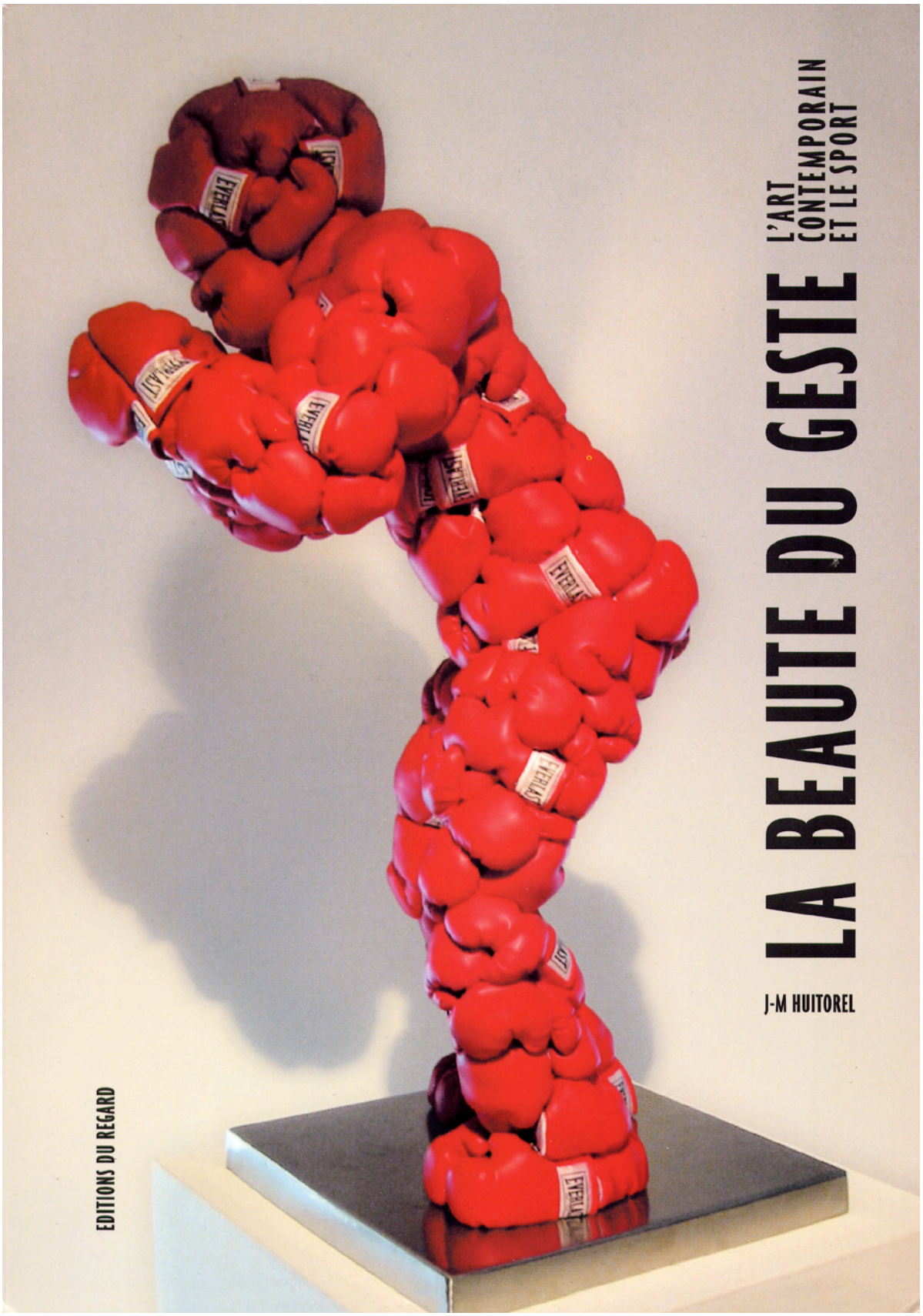
Es schien also längst an der Zeit, das prekäre Verhältnis von Spiel und Kunst in der Moderne bis in die Gegenwart genauer zu beleuchten. Dazu bietet *Faites vos jeux!* – weit davon entfernt enzyklopädischen Überblick geben zu wollen – nun Gelegenheit. Die Metapher vom Spiel mit dem Auge des Betrachters gilt seit der Antike als gängiger Topos der bildenden Kunst. Illusionismus und Repräsentation der einen Welt in der Sphäre einer Anderen, der Malerei, sind an bestimmte Spielregeln, die Regeln der Kunst gebunden, die sich zwischen Sein und Schein aufhalten und keinem diskursiven Wahrheitsbegriff unterworfen sind. War die künstlerische Produktion im 20. Jahrhundert von ihrer Repräsentationsfunktion entbunden, konnte sie sich auch als Spiel entfalten. Der Künstler, der Produzent, zeigte sich in verschiedenen Rollen, als Spieler, als Animator, sein Werk als Produkt des Spiels. Mit Marcel Duchamps *Monte Carlo Obligation* (1924) ist gleich zum Auftakt der Ausstellung der Künstler zitiert, mit dem sich parallel zum Dadaismus – Hugo Ball, Kurt Schwitters, Hans Arp und Hannah Höch sind hier präsentiert – einerseits das Spiel des Künstlers mit unterschiedlichen Rollen und andererseits das Kunstwerk als Spiel produktiv auffächert.

Von Duchamps weiblichem Alter Ego Rose Sélavy, mit dem er die Obligation signiert, führt ein direkter Weg zu den regressiven Selbstinszenierungen eines Paul McCarthy oder den performativen Maskenspielen einer Cindy Sherman. Duchamp öffnete hier jenseits von Theater und Vaudeville, Film und Sendeanstalt ein weites Reich der Selbstinszenierung und Selbstprüfung.

Eine Rolle des Künstlers ist die Figur des Spielers selbst, ob Duchamp als Schachmeister inszeniert oder Alexander Calder als Miniaturzirkus-Direktor, wie er sich rührend in einem Farbfilm aus dem Jahr 1961 zeigt. Das Spiel als produktives Prinzip schlägt sich bei beiden, der »Boîte en valise« bei dem einen, den monumentalen Mobiles bei dem anderen unmittelbar nieder. Duchamps Schachtelmuseen wie Calders noch so monumentale Skulpturen bewahren immer den Rest an Naivität, der dem Spielzeug eigen ist, Jean Tinguelys und des Künstlerpaars Fischli&Weiss autodestruktive Systeme die anarchische Negativität des Kinderspiels.

Doch spätestens mit den in der Ausstellung zahlreich präsentierten Schachspielen von Arnold Schönberg bis Takako Saito wird die Grenze zwischen Spiel und Kunst deutlich. Ließe man sich hier auf den Ernst des angebotenen Spiels ein, hielte man sich an seine vorgeblichen Regeln, wäre man schnell frustriert. »This is not a game« kritzelt Robert Filliou an Magritte erinnernd auf eine seiner 24 mit Klötzchen und Anweisungen wie zum Spiel bereiten Spanplatten. Ob Fillious Spielfeld, Maciunas zerknautschte Tischtennisplatte oder Carsten Höllers Liebesschaukeln, sie alle dementieren ihre Regeln und damit ihre Glücksversprechen, sobald man sich darauf einlassen wollte. Erst, wenn man ihren permanenten Regelverstoß und damit ihren außerspielerischen Überschuss begreift, wie er in der Arbeit von Roland Stratmann auf der Suche nach Mona Lisa direkt thematisiert wird, kommt man hinter ihr produktives Potential, ihre produktive Kraft. Der Rezipient, dem als bloßer Mitspieler die Reflexion auf sein eigenes Tun genommen wird, wird zum Komplizen und Konsumenten degradiert. Die Kunst als rein spielerisch-partizipatives Ereignis verstanden, verkauft sie an Eventkultur und Spektakel. Spätestens hier gilt für den Künstler und die Kunst: »Rien ne va plus!«

Faites vos jeux! – Kunst und Spiel seit Dada, bis 1. Januar 2006 in der Akademie der Künste, Berlin. Vom 12. Februar bis 7. Mai 2006 Museum für Gegenwartskunst Siegen, von Juni bis September 2006 Cobra Museum of Modern Art, Amsterdam. Katalog, Verlag Hatje Cantz, Stuttgart-Ostfildern 2005, 222 S., 34 €



Huitorel, Jean-Marc. **La Beaute du Geste. L'art contemporain et le sport**
Paris: Editions du Regard, 2005 p.p. 154-155, 176-181



Gustavo Artigas, *Geeta vs Sage*, 2001, photographie couleur, 70 x 100 cm. © Gustavo Artigas.

Deadweight : deux poufs sur lesquels sont inscrits le nom d'un boxeur, la date et la durée du combat (perdu). Au mur est accroché un panneau comprenant un texte extrait des journaux de l'époque qui relate le déroulement de l'affrontement. Le recours à ces objets du quotidien débouche ici sur une ellipse qui permet une large ouverture polysémique. La métaphore du corps mort et le symbole du KO (c'est-à-dire le point de vue du vaincu) s'opposent, au sein du même objet, à la mollesse sensuelle de l'abandon domestique.

Concernant les références à la boxe, signalons encore Paul Pfeiffer, dont il a déjà été question, l'artiste sud-africaine Tracey Rose, également Godfried Donkor et ses papiers peints où, sur fond de pages du *London Financial Times*, sont superposées des figures de boxeurs, du XVIIIe siècle à nos jours, confrontant ainsi l'esthétique de l'intérieur bourgeois et le monde un peu canaille et sulfureux de la boxe (*Financial Times Wallpaper*, 2001). Mentionnons encore *The Don KingDom*, sculptures de Satch Hoyt (2001) représentant un boxeur entièrement constitué de gants de boxe pour enfant. Et n'oublions pas, bien sûr, les chats boxeurs d'Alain Séchas ou encore cette fameuse affiche annonçant l'exposition des peintures d'Andy Warhol et de Jean-Michel Basquiat à la galerie Tony Shafrazy, les deux artistes montrés en boxeurs, l'exposition envisagée comme combat. [73]

Les exemples d'œuvres montrant des affrontements physiques sont innombrables, de la vidéo d'Aernout Mick qui, dans une cuisine, met en scène des papys en train d'échanger des coups (*Kitchen*, 1997) à Gustavo Artigas qui invite des amateurs à venir pratiquer le sport de leur choix dans un cadre proche de la performance (*From the VS series #4*, 2001) ou qui montre deux catcheuses dans un bar topless qui s'affrontent, nues donc, dans la boue (*Geeta vs Sage*, 2001).

Cameron Jamie a d'abord été fasciné par le catch, en particulier le catch professionnel mexicain, véritable culture nationale qui dépasse largement les strictes limites du sport. Puis il s'est intéressé à la lutte d'appartement, consistant en des combats dans des lieux privés, chambres ou salons, entre amateurs et sans règles du jeu. Cela touche au sport comme à la culture underground, à la lutte comme au jeu sexuel, éventuellement sadomasochiste ou fétichiste. « Ce que j'aime dans le catch », dit Jamie, « c'est qu'il ne s'agit pas d'un sport. C'est fondamentalement une forme de théâtre qui insulte votre intelligence. » [74] En 1996, Jamie réalise sa première série, intitulée *The New Life*, pour laquelle il a demandé à un imitateur de Michael Jackson de lutter contre lui. Lui-même est revêtu de la tenue du catcheur, caleçon blanc, masque spécialement réalisé, qui aurait dû être un portrait

ensuite confiés à un peintre en lettres afin qu'il les transfère sur toile. Trois peintures ont ainsi été réalisées, en 1990-91 l'une verte (jeu sur herbe), l'autre rose (jeu sur synthétique) et la troisième marron (jeu sur terre battue).

Quant à Crispin Jones, il est l'auteur d'une pièce qui justifierait cette hypothèse selon laquelle le sport pourrait fournir à l'art la matière d'un équivalent à ce qu'on appelait autrefois la peinture d'histoire. En 1996, il photographie dans un musée britannique l'un des ballons de foot qui servirent à des sections anglaises comme signal d'assaut, le ballon devant être jeté par-dessus les lignes ennemies, en 1916, lors de la bataille de la Somme. Un texte de témoignage de cet épisode historique est également exposé. La photographie du ballon redouble son statut de ready-made et fait de l'objet-souvenir l'élément d'une possible nouvelle peinture d'histoire.



As the gun-fire died away I saw an infantryman climb onto the parapet and into No Man's Land, beckoning others to follow. As he did so he kicked off a football; a good kick, the ball rose and travelled well towards the German line. That seemed to be the signal to attack

Crispin Jones, *Captain Nevill*, 1996, photographie et texte sur panneau. © Crispin Jones.

Les règles du jeu

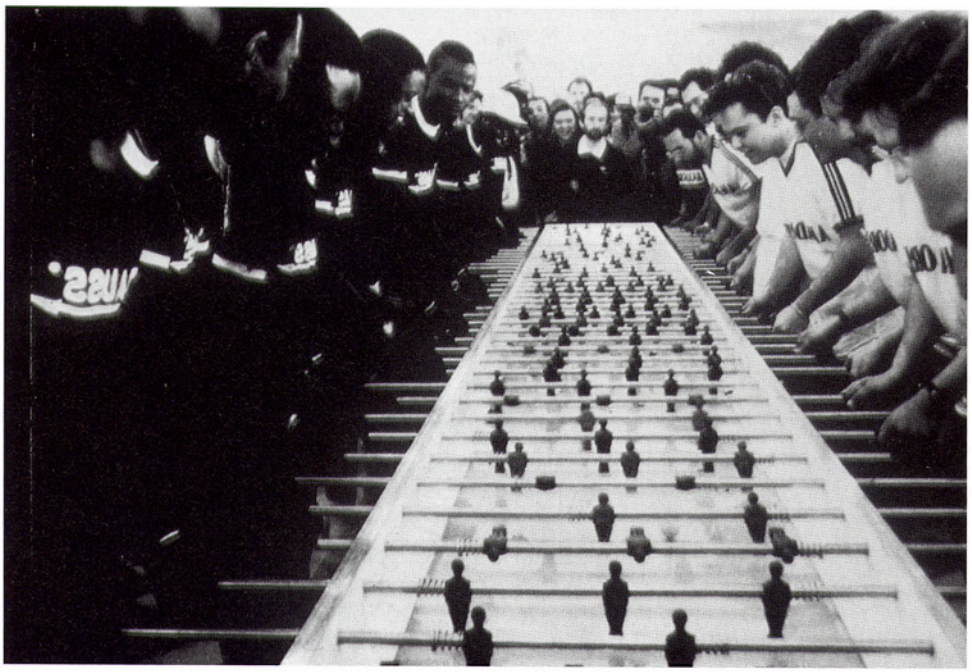
Affrontement sportif et jeu social, affrontement social et jeu sportif. L'interversion des termes ne suppose pas l'équivalence des significations, et les analogies, ici comme s'agissant de l'art et du sport, doivent être examinées avec prudence, voire circonspection. Les luttes sociales comme les conflits guerriers n'ont cependant jamais cessé de susciter et d'alimenter les formes les plus diverses de représentation. La littérature, le théâtre ou le cinéma en offrent d'innombrables exemples. On ne peut cependant pas considérer le sport comme

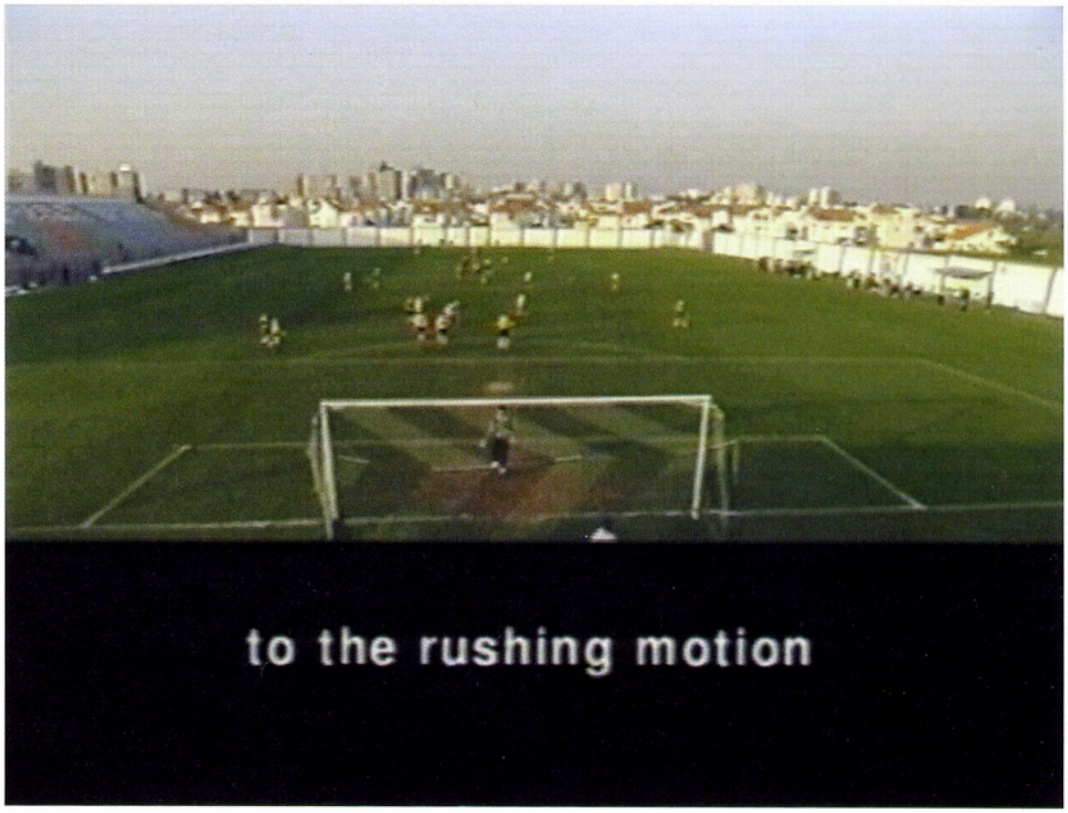
une représentation dans la mesure où toute intentionnalité en ce sens lui fait défaut. Et quand bien même les discours chauvins, nationalistes ou haineux portent certaines rencontres, le sport n'a au bout du compte d'autre objet que lui-même, son présent et ses incertitudes. En revanche, le sport devient matière à représentation quand l'art s'en empare, quand ce dernier s'en sert en tant que matériaux, couleurs, formes, structures, mouvements, sons ; quand le sport, pris en charge par les artistes, devient un médium. C'est par cette intercession très spécifique (l'art ne s'empare du sport qu'avec les moyens de l'art) que le sport peut entrer dans la composition d'un objet, physique ou mental, les deux le plus souvent, qui n'est ni un film, dans le sens traditionnel que le cinéma donne à ce terme, ni un roman, ni une pièce de théâtre, ni une chorégraphie, quand bien même il peut emprunter à tous ces domaines. C'est par là que le sport peut produire de l'art. Mais le sport tel que le présente l'art n'est pas exactement le sport que pratiquent les sportifs, pas toujours. Les jeux sportifs revisités par les artistes croisent le jeu social, endossent des formes et des significations inédites. Quand l'art affirme que le sort que l'on fait aux étrangers sans papiers est indigne, on s'en fiche un peu. Une analyse politique, mieux encore, une manifestation de rue s'avèrent plus efficaces en la matière et sans doute plus légitimes. Il n'empêche, l'art peut aussi signifier cette indignation-là, mais seulement avec les moyens de l'art. En cela, ce que disait Clement Greenberg de l'autoréférencialité de la peinture vaut largement encore aujourd'hui, dans un contexte où l'art emprunte aux domaines les plus exogènes. La difficulté est que les règles de cette spécificité sont pour le moins fluctuantes et qu'il convient, à chaque occurrence d'œuvre, de les redéfinir. Revenons à notre exemple des sans-papiers. Maurizio Cattelan, comme beaucoup d'autres, s'est sans doute ému de leur situation et peut-être, un jour, a-t-il manifesté sa révolte dans la rue, mais cela relève de sa vie privée de citoyen. Ce qui nous regarde, en revanche, c'est l'œuvre que l'artiste a conçue autour de cette question. On sait ce que doit le football européen (d'autres sports aussi, évidemment) aux joueurs africains. Pour ceux-là que l'on désire si fort, pas de problème de papiers. Cattelan va donc puiser dans le football le matériau de son travail. À cette fin, il va opter

pour une double médiatisation, une représentation à deux niveaux. Le football sera traité ici par le Baby-foot, qui en est une version modifiée, c'est-à-dire, au fond, une représentation. Mais ce sera un Baby-foot particulier, plus proche de son modèle, un Baby-foot à vingt-deux joueurs, onze de chaque côté, comme dans un vrai match de foot. Dans ce contexte, l'artiste a réuni une équipe entièrement constituée d'étrangers en situation irrégulière, des travailleurs sénégalais. Vêtus de maillots floqués du nom d'un sponsor imaginaire, Rauss, qui rappelle la sinistre injonction nazie, ils ont affronté, au Baby-foot, des équipes du championnat amateur italien. L'œuvre porte le nom du club ainsi formé : *A.C Forniture Sud*. Elle date de 1991. Ni football, ni Baby-foot, ni simple position politique, juste une œuvre d'art.

D'autres artistes, et souvent par le moyen de la vidéo, ont filmé des rencontres de foot ou de basket dont ils avaient auparavant modifié les règles ou les apparences. Ainsi Ingeborg Lüscher dans *Fusion* (2001) montre-t-elle un match de football où les joueurs, en costume cravate et chaussures de ville, s'affrontent comme des cadres de l'industrie ou du commerce peuvent le faire dans la vie que l'on dit réelle. Uri Tzaig, quant à lui, a estimé que, puisque les équipes se disputaient comme des chiffonniers pour la possession du ballon, le mieux était de

Maurizio Cattelan, *A.C Forniture Sud vs Cesena 2 to 47*, galleria d'Arte Moderna, Bologne, 1991.
Photographie : Masotti. Courtesy galerie Emmanuel Perrotin, Paris.





Uri Tzaig, *Universal Square*, 1996, vidéo. Courtesy galerie Erna Hécey, Bruxelles.

leur en fournir deux. Il a ainsi filmé un match de football (*Universal Square*, 1996) puis un match de basket (*Desert*, 1996) à deux ballons. La confusion extrême qui en résulte produit des objets visuels très étranges, preuve que dès que l'on change les règles du jeu, la machine, qu'elle soit sociale ou sportive, s'emballe. C'est aussi une question propre à l'art que celle des règles, le fondement de l'esthétique classique quant à leur respect, l'héroïsme de la modernité quant à leur transgression. *The Rules of the game* (2000-2001), tel est d'ailleurs le titre d'une pièce de Gustavo Artigas. Plutôt que de voir s'affronter les équipes de baseball de Tijuana (Mexique) et de San Diego (États-Unis), avec toute la rivalité, l'agressivité et le chauvinisme exacerbés que suppose un match entre deux cités aussi opposées, Artigas a conçu une rencontre très improbable. En effet, il a fusionné, sur le même parquet, deux matchs, l'un de basket entre deux équipes universitaires de San Diego et l'autre de football en salle entre deux équipes universitaires de Tijuana. Dans une première partie de l'œuvre, il avait fait construire un terrain

de handball dans une banlieue apocalyptique de Tijuana, tout près de la frontière. L'échange sportif se superpose ici au très problématique échange frontalier où il est de plus en plus dangereux de tenter de passer illégalement aux États-Unis. Une fois encore, et avec quel à-propos, le sport devient matière à concevoir des œuvres, dans ce cas à forte teneur politique, des œuvres spécifiques, inenvisageables autrement que par les moyens de l'art.

Légèrement

Si l'art, à travers le sport, aborde des questions qui touchent plus généralement à la réalité sociale et politique, il le fait d'une façon qui lui est propre. Non qu'il y aurait une manière « artistique » de traiter du politique, une « touch » immédiatement reconnaissable ; c'est plutôt que dans chaque projet, chaque objet, chaque attitude, l'artiste convoque des moyens qui, dût-il les inventer, n'appartiennent qu'à lui, dans leurs constituants mêmes ou dans les agencements auxquels il les soumet. S'agissant de questions aussi graves que celles de la violence, de l'exclusion ou du racisme, et auxquelles le sport sert souvent de révélateur et de miroir, l'art ne prétend ni apporter de réponses ni même adopter des attitudes univoques, précises, cohérentes et unanimes. La diversité des positions, ici comme ailleurs, ne fait que refléter la diversité du monde et les manières de s'y positionner. Aucune prétention à l'expertise car si l'art revendique sa spécificité, il ne s'est jamais reconnu de spécialisation. Et l'un des paravents les plus efficaces contre les dangers de la thèse et du message, contre les cuistreries de toutes sortes, contre l'esprit de sérieux, c'est sans doute l'ironie et la dérision, c'est sûrement l'humour, qui est peut-être le trait le plus commun aux œuvres que je viens d'évoquer, à d'autres aussi.

En 1999 paraît *La Chatouille de combat. Manuel pratique* [82], de l'artiste belge Jacques Charlier. Il s'agit, dessins à l'appui, de décrire les différentes façons de déstabiliser l'adversaire en... le chatouillant. L'ouvrage en lui-même est l'une de ces prises dans la mesure où il fait rire. Il pourrait constituer le paradigme de l'idée de légèreté qui surgit bien souvent au confluent de l'art et du sport.

Quand Pascal Rivet « fait » le Cantona, le Barthez, le Pantani ou la Mary Pierce, s'il porte un regard sur la réalité du sport, ce n'est pas le regard frontal et analytique du sociologue ni même du journaliste. En faisant rire, Pierrick Sorin dit, lui aussi, quelque chose du sport ; non pas une thèse mais une manière de représenter des morceaux d'existence. Dans le match de Baby-foot de Maurizio Cattelan, support d'une critique sans concession, il y a aussi le jeu ; et quand l'objet est exposé au Centre Pompidou [83], les visiteurs ne se privent pas d'y jouer. Les drôles de matchs que filment Uri Tzaig ou Gustavo Artigas, les objets que confectionnent Priscilla Monge, Laurent Perbos, Philippe Ramette ou Richard Fauguet contiennent eux également leur part d'humour. Quand Pierre Joseph et Philippe Parreno inventent un nouveau sport, le *Snaking*, plus idiot encore que ceux auxquels on avait droit jusque-là, ils s'amusent, nous amusent et désignent une réalité qui excède largement le seul terrain du sport. Et que dire des chats d'Alain Séchas, du logo Nike de Guillaume Poulain, de la très tonique bonne humeur de Roderick Buchanan, des interventions de Stéphane Bérard ou de Gianni Motti et même des projets de l'Atelier Van Lieshout, que je vais évoquer dans le prochain chapitre ?

Il ne s'agit pas ici de prendre position pour ou contre le sport, d'en étudier l'histoire et la sociologie, d'en faire la chronique du jour, mais plutôt de le considérer comme cette part du monde difficilement négligeable aujourd'hui, une part de soi éventuellement, ce tout bois dont l'art sait si bien faire feu.



Pierre Joseph et Philippe Parreno, *Snaking*, 1992, vidéo, 3' 17, réalisation : Olivier Venturi. Courtesy Air de Paris, Paris.

›072

la revista

SEMANA DEL 11 AL 17 DE JULIO DE 2005

PERIODISMO EN ZONA LIBRE

El científico ACOSADO

David Graham ha padecido el embate de los laboratorios farmacéuticos de EU, por denunciar los peligros de la 'milagrosa' pastilla Vioxx

UN desodorante sexista



Un reporte funk: ¿qué hacer ante la indiferencia oficial y una campaña publicitaria ofensiva y denigrante?

Precio al público $20.00
GRATIS con tu diario de los lunes

Así viven LOS 31 PERIODISTAS REHENES del gobernador de Oaxaca



López, María Luisa. TENSION Y AZAR: JUEGO DE VIDA. la revista num. 072. 11 de julio de 2005. México, D.F. Pp. 40-41



//1.

TENSIÓN Y AZAR: JUEGO DE VIDA

POR MARÍA LUISA LÓPEZ

En su mente no hay límites. Y para transformar una idea en realidad solamente hay que llevarla a cabo: ya sea jugar con su identidad a través de uno, dos o diez dobles que leen una de sus conferencias en España, o convocar en una misma cancha de juego tijuanense a basquetbolistas estadunidenses y futbolistas mexicanos que cruzan constantemente cualquier tipo de reglas o fronteras.

Divertido y bastante violento: el equipo de futbol americano Borregos Salvajes del Tecnológico de Monterrey, con uniforme diseñado para la ocasión, se coloca en dos grupos a cada lado de un muro que se encargan de derribar. No sucede en un campo de juego sino en la Galería O-Itatti, que con esta acción abre sus puertas.

Seductor para algunos. En un bar de Johannesburgo, dos mujeres protagonizan una lucha en lodo de terracota. Cuando concluya el encuentro, el material será horneado y presentado como un registro en cerámica en una galería.

La trayectoria de Gustavo Artigas (ciudad de México, 1970) –que incluye su participación en diversas residencias y encuentros internacionales, como la Bienal de Venecia– se ha caracterizado por el desarrollo de obras en las que se relacionan los conceptos de desastre, tensión social y la miseria humana como dinámicas de juego, formas de espectáculos y plataformas de orden lúdico. Se trata también, de alejarse de la solemnidad.

El deporte (incluso extremo) ocupa un espacio dentro de su propuesta desde hace varios años. El tema se ha convertido en sinónimo de oportunidad para establecer a través del arte paralelismos con roles colectivos o individuales en las sociedades contemporáneas.

"Busco resaltar el análisis de la condición humana desde estos esquemas y formas de participación. El deporte, como una parte del juego, me permite plantear formas de relación que guían a los participantes e incluso sugieren algunas rutas de lectura y asimilación a los espectadores de las mismas", indica Artigas.

La construcción formal de los trabajos de Artigas se encamina hacia formas reconocibles para el común de las personas, para un grupo amplio aunque no masivo. El deporte lo es.

"Así, participante y espectador logran adentrarse en otras cuestiones de orden social y artístico, como el papel de la violencia en la construcción de nuestras relaciones, la forma en que los grupos sociales necesitan gastos excesivos en sus celebraciones (*La noción de gasto*, de Georges Bataille), o simplemente del magnetismo de cuestiones de riesgo y desastre ante las posibilidades de ciertos espectáculos".

El azar juega un papel fundamental en las propuestas de Artigas, ya que los resultados se obtienen mientras las piezas se desarrollan; antes sólo existen suposiciones.

"Es cierto, es más simple entender juegos o deportes, aunque de manera similar al arte, también implica un cierto nivel de compromiso y atención. De esta manera, el público se va adentrando de una manera más simple, no superficial. Por una parte, es una herramienta de seducción por medio de la cual logro un equilibrio crítico en la obra. Por otra, me ayuda a que la gente se inmiscuya y relacione de una manera más directa con la obra en diferentes niveles".

Interesado en continuar desarrollando este tipo de proyectos –además de trabajar a partir de accidentes, simulacros y fenómenos de destrucción de baja estadística–, Artigas participa actualmente en una exposición sobre arte y juego en el Kunstmuseum de Liechtenstein, con obra que comparte espacio con la de creadores como Marcel Duchamp, John Cage y el colectivo Fluxus.



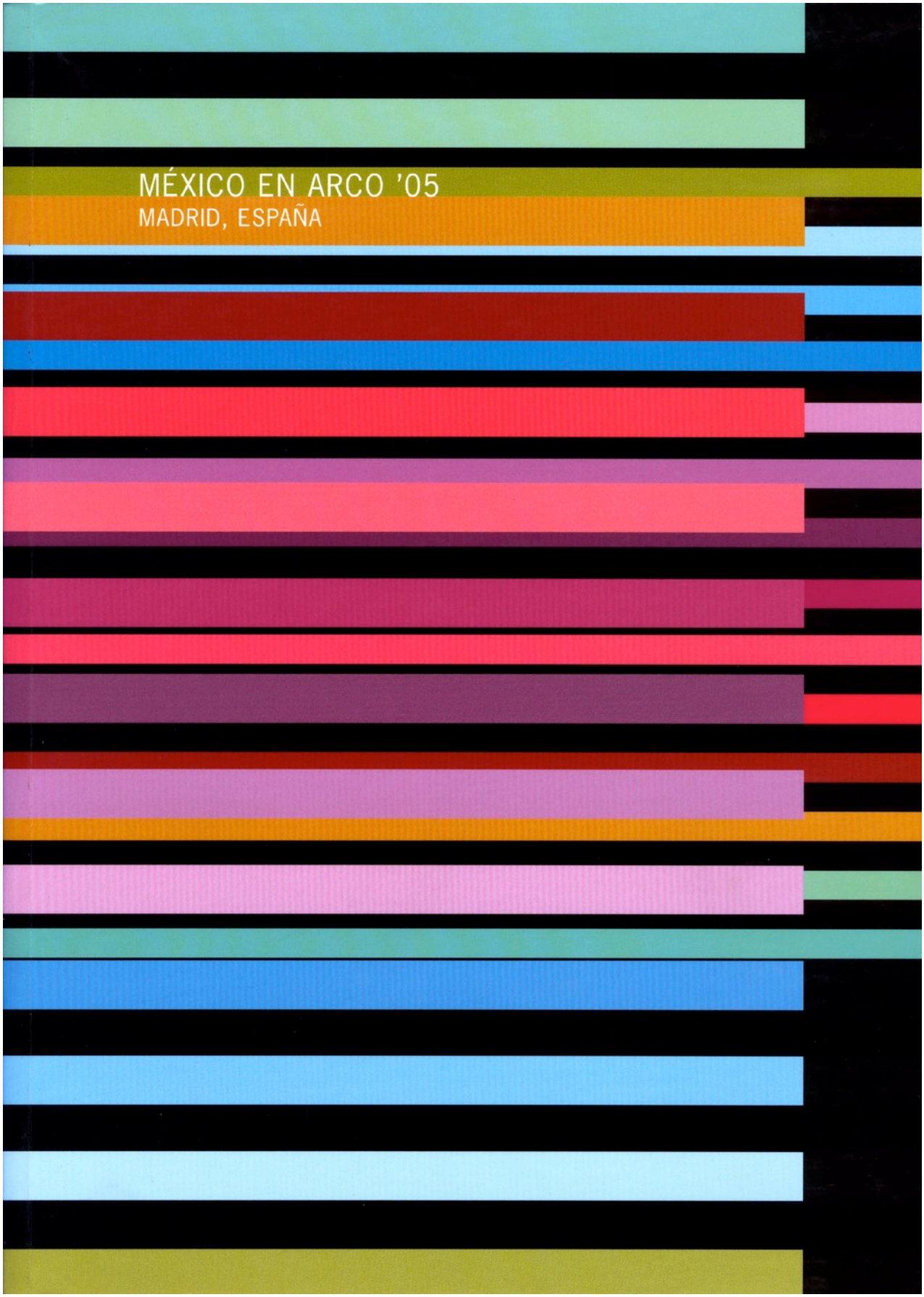
//2.

//1. *Geeta vs. Sage*//Johannesburgo, Sudáfrica, 2001 **//2. *The rules of game***// Tijuana, Baja California, 2000-2001 **//3. Opening**//Galería O-Itatti, 2004// Imágenes: Cortesía Gustavo Artigas.

3.





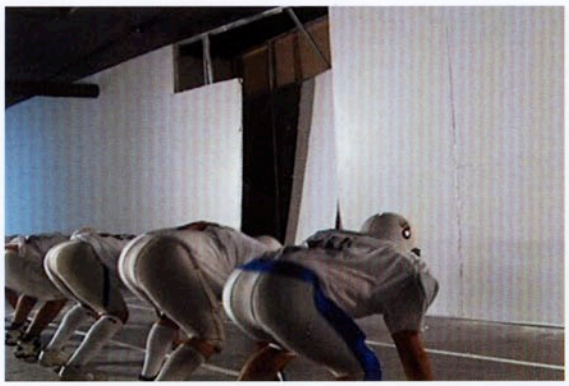


MEXICO EN ARCO '05 Madrid: TURNER / CONACULTA, 2005
p.p. 60-61, 136-137

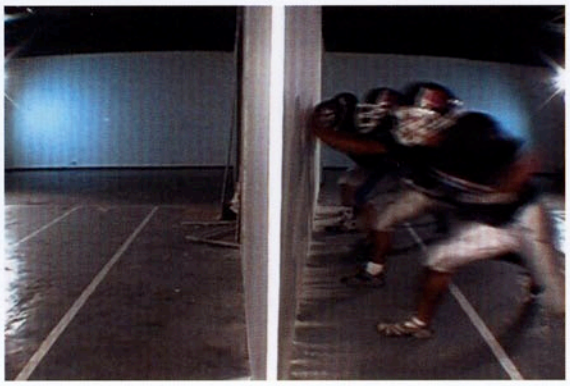
O-ITATTI

Ildefonso Aguilar Bueno
Hilario Galguera
Directores

Masaryk 49
Colonia Polanco
11570, Distrito Federal
Tel. (+5255) 5250 9535
Fax (+5255) 5250 9510
info@itatti.com
www.origina.com.mx





La galería se especializa en la promoción y exhibición de artistas del *mainstream* contemporáneo con el apoyo del proyecto editorial de la revista *O*.

The gallery specializes in the promotion and exhibition of mainstream contemporary art by supporting a project through the platform provided by the magazine *O*.

GUSTAVO ARTIGAS
Opening
2004
Video DVD
4' 39"

VICTOR ZAMUDIO TAYLOR
Curador

JUSTO SIERRA
Velador del proyecto

CHINA ADAMS
GUSTAVO ARTIGAS

ALFREDO GARCÍA REVUELTA

Stand
7NT-07













DECLARACIONES. VIDEOARTE DE MÉXICO

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Salón de Actos
10, 12, 17, 18 y 19 de febrero, 19:00 h
13 de febrero, 13:00 h

La soledad, el sentirse y el saberse solo, desprendido del mundo y ajeno a sí mismo, separado de sí, no es característica exclusiva del mexicano. Todos los hombres, en algún momento de su vida, se sienten solos; y más: todos los hombres están solos. Vivir es separarnos del que fuimos para internarnos en el que vamos a ser, futuro extraño siempre. La soledad es el fondo último de la condición humana. El hombre es el único ser que se siente solo y el único que es búsqueda de otro. Su naturaleza —si se puede hablar de naturaleza al referirse al hombre, el ser que, precisamente, se ha inventado a sí mismo al decirle "no" a la naturaleza— consiste en un aspirar a realizarse en otro. El hombre es nostalgia y búsqueda de comunicación. Por eso cada vez que se siente a sí mismo se siente como carencia de otro, como soledad.

OCTAVIO PAZ, *El laberinto de la soledad*, 1950

El laberinto de la soledad *no es un tratado de sicología o de sociología. Es una confesión o mejor una declaración. Una declaración de amor [...]. Todos llevamos dentro un desconocido [...] este libro mío sobre México (y los otros con tema parecido) son lo que yo soy, también lo que no soy y no quiero ser y quisiera ser: el desconocido que me habita, [es] una tentativa por desenterrarme, y verme, y, viéndome, ver el rostro de mi país.*

OCTAVIO PAZ

Declaraciones es una exposición de videoarte que propone enfocar la mirada de sus receptores en una represa donde la energía inmanente a la marcha de la voluntad —personal— y el tanteo de libertades encuentran su impuesto en el complejo flujo de la realidad y el destino ineluctable de un país: México.
Una colección de obras en sintonía con lo que ha sido denominado "cultura identitaria": ese fenómeno que se pronuncia desde gestos viscerales, en acción intermitente de la memoria, con formas dinámicas de lenguaje común, y en construcción, deconstrucción y destitución de signos emblemáticos, en efecto, con signos de atavismo, o rebeldía recurrente, circulantes por un grandioso imaginario. Este fenómeno, particularmente inyectado por los desmayos de urbanidad posmoderna —en el reflejo nostálgico de identidades singulares, hacia iconos populares, tradiciones y valores, que irremediablemente lava el impacto beligerante de la cultura global, o con la supuesta muerte de las ideologías revolucionarias, bajo el peso de una condición globalizadora neocapitalista— y por la inevitable influencia del supermodernismo, caracterizado por una tecnología subordinante, y paralelo a advenimientos sociales y floraciones estéticas uniformantes, esas que cien años atrás hubieran resultado impensables, irrelevantes, o simplemente perversas y terribles. Paralelamente a su portentosa diseminación en un conocimiento colectivo (global), como a su dinámica y veloz producción de elementos distintivos, o a la influencia que impacta en las nociones de "beneficio" y "unidad democrática" que millones de seres humanos asumen, el recurso alternativo de las "otras identidades" —asociadas a un espíritu crítico, iconoclasta—, acredita opción y diferencia: un sistema de asociaciones cognitivas y, sobre todo, de impulsos saludables que nutren dialécticamente el acervo humano universal. Paradójicamente, frente a ese apasionado sistema de evolución de valores estéticos y prerrogativas grupales o generacionales que transitan por la superficie de ciudades mexicanas, no es difícil descubrir una frontera que confirma sistemas coercitivos, control, desinformación, alianzas dispersantes, esterilidad y, en otro ángulo contradictorio, ostensibles grados de incomunicación e infelicidad. Es en ese otro vértice donde cae el peso de un individualismo inapelable, egoísmo, la intriga de un relegamiento, o alineación, grandiosamente vertida hoy día con cuotas muy asimiladas: adultos disfuncionales, cuadros viciosos, sujetos violentos, asociaciones truculentas y llana soledad.
Declaraciones, tropel de manifestaciones audiovisuales desde una realidad donde la seguridad social o la certeza de un futuro favorable parecen evaporarse totalmente para las jóvenes generaciones. Programa de videoarte que intenta tocar el espíritu de la diferencia, de la insubordinación y el repudio al condicionamiento uniformante, acorde a estructuras singulares propias del arte *performance* y la experimentación audiovisual que, al mismo tiempo, pronuncia puntos de identificación generacional: quejas, demandas, complicidades, goces, hitos y venas reflexivas que discurren en la definición positiva de la individualidad. Y también, un canal para acercarse al vasto panorama de la experiencia inútil que es el arte contemporáneo nacional..., o el estímulo terapéutico en los órganos internos que permite el reconocimiento de los grados de la capacidad crítica y confrontativa de una población que muchos suponen dormida.

GUILLERMO SANTAMARINA

Guillermo Santamarina
Curador

Mauricio Limón
Asistente

Rafael García Horrillo
Coordinación (MNCARS)

Ana Knobel Szuchmacher
Asistente (MNCARS)

Eduardo Abaroa
Gabriel Acevedo-Velarde
Mauricio Alejo
María Alos
Marco Arce
Marcela Armas
Artemio
Gustavo Artigas
Greg Berger
Georgina Bringas
Marco Calderón
Miguel Calderón
Canito
Hugo Cervantes
Humberto Duque
Iván Edeza
Mónica Espinosa
Andrea Ferreyra
Fernando Frías
Gabriela Galván
Ilián González
Ricardo Harispuru
Elías Herrera Zacarías
Javier Hinojosa
Timothy Jaeger
Paulina Lasa
Morelos León Celis
Mauricio Limón
Love + It
Marcela y Gina
Teresa Margolles
Jorge Méndez Blake
Milochomil
Esteban de la Monja
Miguel Monroy
Jorge Nava Cuevas
Txema Novelo
Yoshua Okon
Renato Ornelas
Fernando Ortega
Juan Carlos Pérez
Alejandro Pintado
Ale de la Puente
Claudia Ramírez
Vicente Razo
Moisés Regla Demaree
Ricardo Rendón
Pedro Reyes
Gabriela Rodríguez
Xavier Rodríguez
Rodrigo Santos
Joaquín Segura
Santiago Sierra
Melanie Smith
Laureana Toledo / Enrique Rangel
Emanuel Tovar
Mario de la Vega





Irie, Ichiro (2005) **Gustavo Artigas** in RiM, no. 7, 2005
p.p. 34-39

Interview with GUSTAVO ARTIGAS

By Ichiro Irie

Opposite page:
Spontaneous Combustion (2002), opening intervention

Bottom:
Opening (2004)



The day I met Gustavo Artigas, I clearly remember, was in the fall of 2001. I had just arrived in Mexico, and Hilario Galguera, director of the presently non-existant Ace Mexico, introduced me to him as one of the (or was it *the*) best Mexican artist of his generation. I had heard of Artigas from before, because of his participation in INSITE and was quite amazed at being able to meet him and Teresa Margolles at the same time. Curiously, my french-gay-photographer-former model housemate at the time was raving about how good looking he was, and I remember him saying, "too bad he's straight."

Speaking of superficial appearance, I've been in the same room, same house (his house), and/or sitting at the same table as him on several occasions in the three years since I've been here, and he's always been an easy going, mild mannered and very private person. I had, since the first issue of **RiM**, always wanted to include an article about Artigas, but I really never knew how to approach the subject of his work. I read a text Jennifer Teets wrote about him, and was begging her to let me publish it, but she ended up having it in Origina magazine instead. Perhaps I would have done the same... Damn!

Anyways, I thought the only best way I could do anything interesting about Artigas, which could cover some elements that haven't been exhaustively discussed before was using an interview format, to pick his brain and find out in more detail, and in first person, about his crative process. I don't know if you'd think if I've succeeded, but I, for one, feel like I know a little more about Gustavo Artigas and his work.

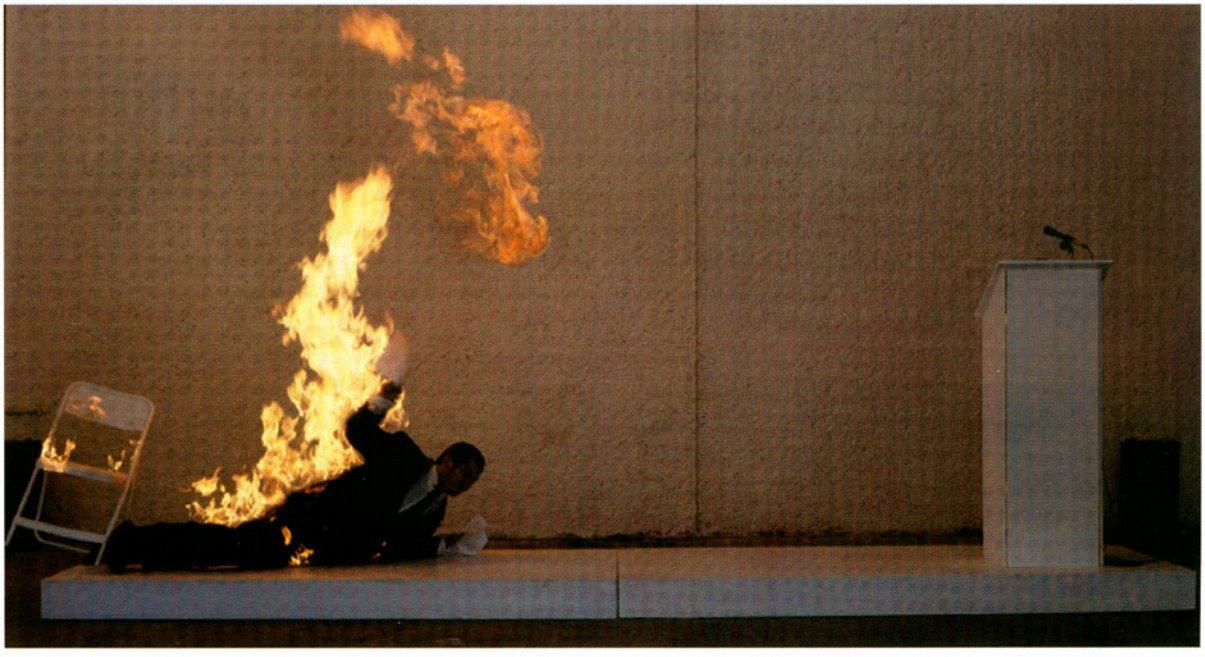
Everyone in the world including in Mexico loves to gossip. I've heard good and bad about almost every artist, but I honestly have never heard anything really bad about you as an artist or as a person. I think you are Mexico's least hated artist. Why do you think that is?

Well, this is a very difficult question for me to answer. I suppose somebody else should answer it. If what you say is true, then it might just be a conspiracy...

Earlier in your career you worked with more kinetic sculpture and then moved on to actions. What made you make this transition?

I started doing installation work back in 1994, when I was in the middle of my BFA studies. In order to cover all my expenses, I worked at Ex-Teresa as Production and Installation Manager. There, I not only had the chance to work on my own stuff but also the opportunity to work with other artists directly in the process of materializing their ideas. This was a good laboratory and helped me to enter the art scene in Mexico. So I started showing. All these previous art works were somehow tied to the concept of 'action': something was happening with these pieces, they were mechanisms related to language and some other signifiers and elements. They helped me to understand some of my works' levels: complexity, space, timing and spectator response, and they helped me to start my career. I got some grants and prizes because of these pieces, which allowed me to work full time since a very early stage. At that point, I started noticing that they were very specific material and even thematic restrictions to this kind of work. Even a kind of repetition without good feedback –from myself and the processes. After taking a small break from art production –when I decided to work as a curator at Museo Carrillo Gil in 1998– I took a step further in my work by making the action directly in real life and involving social elements in it. And it worked well, even better than in the beginning since other issues were incorporated in the work –like risk, social behavior and game relationships. This took me to a more complex agenda where I could develop works beyond spatiality or language only. I quit the job as curator at the beginning of 2000 and I turned back to art production full time again. The job at the museum helped me to make some contacts and to understand the ways things work in institutions. I think it's good to take a break every three or four years to be able to see things from a distance and with a critical approach. Then you have a better overview of the lines that are worthwhile following and the opportunity to switch to other perspectives and angles to keep the thing –the 'art thing'– a little bit alive. My work is closely related to games and it is always standard in games to have some time out to plan the strategies that will follow.

I believe it is also very tricky for young artists who nowadays think it is *just so easy* to get to this kind of international platform without solid work –they won't. In general, this attention is part of a normal motion of fashion in the international art world but if it happens to be there, it is definitely something to take advantage of.

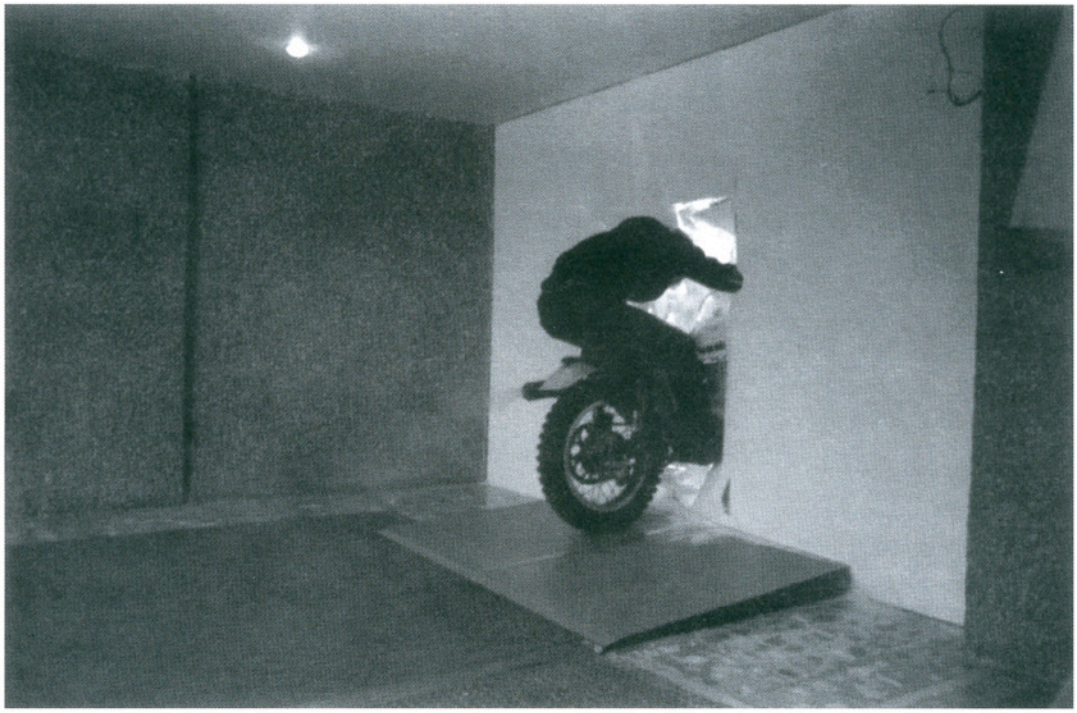


Could you describe to me a little bit more your early development as artist?

As a teenager I was in a rock band and we started to get some professional gigs. We also worked in some theatre productions and scenery design. We used to play here and there. After some differences we split up and I started studying art at San Carlos Art Academy. There, I was trained in photography, sculpture, painting and installation work. I started working and showing around 1994 as I have told you before. The first works included some experiments in public spaces and some in the gallery setting. Of course, at the beginning I had, like any other student, a kind of instructional and trial and error period for a while. After that, I developed the first part of my art work with these kinetic sculptures and sound installations. These pieces dealt with the limits of language, the impossibility of translation and misunderstanding. I was deeply researching 'the total spectacle' concept, Opera, multidisciplinary and multimedia stuff. What I liked about these concepts was that in practice, they never really get to a full level of totality. They never actually succeed. This made me learn about the 'epic failure' which I enjoyed the most. I started traveling with my work in 1997, first to Canada and then to places like Switzerland, South Africa, Cuba, U.S. and Finland. Ever since then, I have been involved in residency projects and shows around the world. Travel is always a challenge and to work in other countries is a bigger challenge, which I like as part of my processes. They allow you to make human networks and work within them. As in games, they let you try different courts in different places with different players. Lots of fun and lots of tension.

Duchamp loved Chess. I consider him the classic art strategist. How important is the word "strategy" in the context of your work and your career.

To have a strategy is very important, but not of most importance. First you have to know the game, its rules, the ways of breaking them or the ways of adding more rules –mainstream relationships, academic criteria, art market, cultural politics and underground dynamics. This of course, includes all of the forms of the board or court you are playing on. A nice thing about this game called 'art' is that you can play in different boards or courts at the same time. After that, it is good to know (or maybe guess) the possibilities and capacities of your players (the works you are making). And only then is when you can start creating and using your strategies. One should keep in mind that the game is always changing. So the strategies keep changing too: sometimes one of your players is not getting good attention so you have to create a better spot for it, or change positions or do new formations. Sometimes players are not ready or the court is inappropriate for them, so you need to know timing to let them run in the best conditions possible. Anyway, once they are free in the field they will make strange moves that they had not practiced or you did not know they had and that is nice about this. Nothing is for sure, like in any other sport.



Emergency Exit (2002), architectonic intervention

I see context playing a major role in how your work is read by the public. Another reason I mention Duchamp is because I perceive a Duchampian strategy that manifests itself in much of your work. Danto downplays the role of

aesthetics in the work of Duchamp. How important is aesthetics for you and in your work?

One of the most important elements because we still begin the discussion of art as art. Art still has and always will have aesthetic values to it. Aesthetics are a tool. A seduction tool to be used. Soft as a hammer.

Many artists here seem to belong to a camp. The Orozco camp, the Temistocles camp, the Panaderìa camp, the C. Medina camp. You don't seem to fit in any particular camp. Why do you think that is, and is there any artist or group of artist you feel aligned to here in Mexico?

No, I'm not part of any group. I believe in team work but that can be done in different stages of the work's process. I prefer to handle things directly myself.

Nobody makes things only by him/herself. But of course, you can have more or less interaction with other people in the developing of the work. Mine always needs tons of people in order to actually happen, but by contrast I prefer not to add myself to any group. There are no compromises but with my own work. I think that is already a big responsibility. And of course that doesn't mean that I cannot work with other artists or discuss with them or be involved in other projects. It's just a way of working. Distance helps me a lot. Somehow I move faster alone.

The author of your catalog text refers to your work as being fundamentally pessimistic. I don't agree entirely with this commentary seeing that your work seems to be a rather hopeful means of escape from the world by using games as a vehicle which mimics the world at the same time evading it. Any comments?

Well in that particular point I disagree too, there is always a balance in the work between the violence or brutality of some points and the absurdity and playfulness of others. I have tried to develop a kind of system in which horrible things can be treated in a game situation and vice versa. Other views of this same system consists in real events and simulacra, others in competition or relations and human comedy/drama and inevitability.



Emergency Exit (2002), architectonic intervention

Much of your work has a certain degree of political subtext. How would you describe your own political inclination? Do you feel art in general has the capacity for political change or responsibility toward politics?

I like politics as part of human relations. I believe in the possibility of making comments about it or to seeing it in a different perspective (in an aesthetic way).

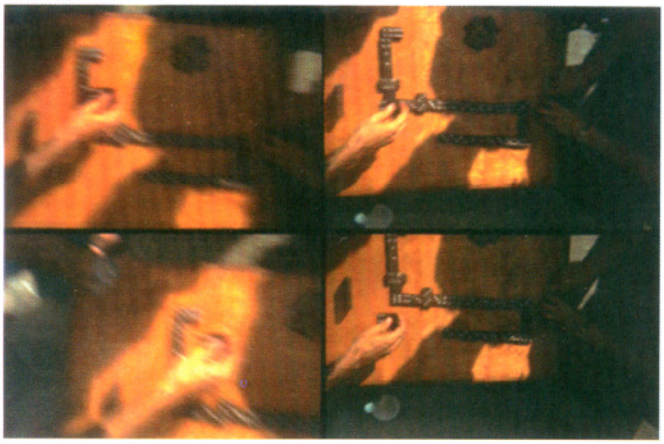
About the possibility of change: No. I think art doesn't change these things, at least not directly. It can make comments about things and show points but change can only be done with direct action and participation. I decided a long time ago that the best for me was to try to be an artist. Activism is something else. For artists, art generally comes first.

Jennifer Teets talks heavily about Bataille and games in reference to your work. What do you feel is at stake when you create games in the context of art. In other words, to



The Domino Effect (2000), event









Art still has and always will have aesthetic values to it. Aesthetics are a tool. A seduction tool to be used. Soft as a hammer.



Vive la resistance! (2004)

what ends do you create these games, with what objectives. In particular "rules of the game" "domino effect" and your most recent American football piece.

They have different objectives but I will try to explain at least some. The relations of disasters and games gives me a big space to work with on different levels –social response, interaction, risk, tension, spectacle. Another objective is to develop a catalogue of possibilities where I can appreciate the human condition –the social drama and comedy depending on the point of view.

To finish this answer, two quotes:

- To make fun of philosophy is to make philosophy as Pascal said.
- To laugh is to think as Bataille has pointed out.

For me, what is fundamental to your work, as you and others have mentioned, is this idea of risk, or a great big accident just ready to happen. I believe it is your ability to manage the random in potentially dangerous situations that attracts many of your followers, including myself. Which brings to the forefront the idea of spectacle in your work. But where and how do we draw the line between "discussing spectacle" and just "spectacle". For example, besides context, what for you is the qualitative difference between your work, and something like "Jackass: The Movie", the number one film in the U.S. during the time of its release. By the way, I'm a big fan of this movie.

Well, I like temperature in the works. High if possible, so risk is another element of having temperature at work. I try to work with complex systems that give the work many more elements than just the spectacle. They might be similar formally but they are not the same. They have other implications and rhythms, other sources and displays, other fields of discussion and background elements.

And I love Jackass too!

It is interesting that most performance artists appear in their work. Including Duplex you rarely appear in your own work. Why not?

I do have some work with planned appearance. But in general I prefer not to appear because I think that the image of the artist usually blocks the vision of the work –in performance art it has been very noticeable. Art is not about ourselves (as artists directly), it is something beyond autobiography and I like to think about it that way.

Who are your favorite Mexican contemporary artists? Who are your favorite artists? Who have influenced you the most?

In mixed order (pyramidal but without hierachy):

- Fluxus
- Duchamp
- Charles Fort
- David Lynch
- Tercerunquinto
- George Bataille
- Marx (Brothers)
- Teresa Margolles
- David Wilson
- Jameson Hicks
- Gordon Matta-Clark
- Jonathan Hernandez

How do you account for the attention Mexico has received internationally recently? What do you think is to become?

It has helped show the activity of the city. To reinforce the support for artists already in the mainstream. To help a few more entering the scene. But I believe it is also very tricky for young artists who nowadays think it is *just so easy* to get to this kind of international platform without solid work –they won't. In general, this attention is part of a normal motion of fashion in the international art world but if it happens to be there, it is definitely something to take advantage of. It can stay just as a phenomena if it is not supported by a good critical and curatorial structure from the inside. It will be great to have the same recognition with institutions, critical and theoretical platforms. The government has given a lot of economical support, but a stronger basis is needed. Structures that can stand (as the work of the artists) in other contexts, giving new lines of approach to a contemporary vision. At the end it has been the work of the artists that has created all this attention. If there are not good structures behind, this will end very fast, it might even end with the work of these artists.

What projects do you have that's new or in development?

A project for UNAM in Mexico in the summer, a project with the SAPS for September in Mexico too, a group show in Lichtenstein and Berlin about games in art, a residency in Bern, another in Helsinki and the publication of a catalogue.

What is the ideal context to show your work. Biennials, galleries, public spaces, museums, Mexico, Europe, U.S.?

There are different stages of the work and different kinds of work. First comes the production of the work which involves planning, visiting, researching and developing. During that, the issue of the right place to present the piece resolves itself depending on its own needs: a public space or an art space. After that, the work (as document) goes in different directions: it can be shown in galleries, museums, video rooms... etc.

Finally, you are expecting a child soon. Has fatherhood affected your work as an artist. What is his/her name going to be? Gustavo?

Well it hasn't affected the work directly yet. But other spheres of my life are deeply affected which is great. My complicity with Maria, my wife, is quite bigger. My view of time has completely changed, and I have another chance to re-learn and a chance to think a little bit through somebody else. Of course there are a lot of surprises and encounters with the unknown. More games to play and more rules to break by me and by him. His name is Camilo and he will arrive in May or June.



Anstoss 03: Rundlederwelten Special Issue
ed. Dorothea Strauss & Christoph Doswald
Berlin: Martin Gropius Bau, 2005 p.p. 68-71

Gustavo Artigas

***1970 in Mexico City, lives and works in Mexico DF**

2

Die Spielregeln

Im Dezember 1891 stellt der kanadische Professor James Naismith seiner Klasse in der Turnhalle von Springfield, Massachusetts seine noch namenlose Erfindung vor: ein Spiel, das man im Laufe der Zeit als «Basketball» kennen würde. Nach der ersten Veranstaltung waren die ersten dreizehn Regeln für das Spiel, die an der Wand der Turnhalle aufgehängt worden waren, gestohlen. **JAMESON HICKS, GESCHICHTE DES SPORTS**

[Auszeit]

Die Begrifflichkeit und Formen von Sport und Spielen sind zum Teil abgeleitet von militärischer Nomenklatur (wichtige Beispiele sind der Gebrauch der Hierarchie einer Monarchie im Schach und bei Spielkarten oder die kriegerische Vergangenheit des Fußballs beim italienischen «calcio»). Nachdem man sich ursprünglich einen Konflikt vorgestellt hatte, wurden Spiele anders präsentiert: als Vorführung von Geschicklichkeit, als Beziehungsmetaphern oder als Schnittstellen, die uns erlauben, Verbindungen mit anderen herzustellen, Verbindungen, die von Natur aus stets komplex sind. *Die Spielregeln* ist ein Kunstprojekt, das über die Struktur der Beziehungen nachdenkt, die sich zwischen Tijuana und San Diego entwickelt haben und sich durch die Ausübung der je eigenen Spiele und Sportarten artikulieren.

Die Spielregeln ist ein Projekt in zwei Teilen: Der erste Teil besteht aus der Einrichtung eines Frontón-Spielfeldes in Colonia Libertad, Tijuana, das direkt am Grenzzaun liegt. Der zweite Teil ist ein Sportereignis an der Lázaro-Cárdenas-Oberschule in Tijuana am 13. Oktober 2000.

[Regeln]

Der erste Teil des Projekts (das Frontón-Feld) verweist auf die Möglichkeit, in einem von einer Mauer geteilten Land Spiele zu spielen. Der Grenzzaun wird eine Oberfläche, auf der gespielt wird. Durch die Übertreibung der Ausmaße der Mauer und durch die dadurch aufgeworfene Frage, wie wir mit diesem geteilten Territorium umgehen, ist dieses Projekt ein kritischer Kommentar zur Grenzsituation.

The Rules of the Game

In December 1891, Canadian professor James Naismith presents in his gymnasium class, Springfield, Massachusetts, his yet-to-be-named invention: A game that in time would be known as basketball. After the first session, the initial 13 rules that regulated the game, and which had been hung on the walls of the gymnasium, were stolen. **JAMESON HICKS, HISTORY OF SPORTS**

[Time Out]

The terminology and forms of sports and games are derived, in part, from military nomenclature (relevant examples include the use of the hierarchy of the monarchy in chess and with playing cards or the belligerent past of soccer at the Italian calcio*). After this initial vision of conflict, games have been presented as demonstration of skill, metaphors of relationships, or interfaces that allow us to establish links with others, links that are by nature always complex.* The Rules of the Game *is an artistic project which reflects on the structure of relationships established between the communities of Tijuana/San Diego, articulated through the use of their own games and sports.*

The Rules of the Game *is a project in two parts: The first part consists of the implementation of a frontón ball court in Colonia Libertad, Tijuana, positioned by the border fence. The second part is a sports event at the high school Lázaro Cárdenas in Tijuana on October 13, 2000.*

SOLO EXHIBITIONS (SEL.) ➤➤ Gustavo Artigas, Kanal 20 Gallery, Kunsten Festival des Arts, Bruxelles, 2003 ✻ Gustavo Artigas, CERCA Series, Museum of Contemporary Art, San Diego, 2004 ✻ Opening, Galería O, Mexico City, 2004 ✻ Ovation, Sala de Arte Público Siqueiros, Mexico City, 2005 ✻ **GROUP EXHIBITIONS (SEL.)** ➤➤ Printemps de Septembre, Les Jacobins, Toulouse, 2003 ✻ Prague Biennale 1, National Gallery, Praha, 2003 ✻ Liverpool Biennial, Liverpool, 2004 ✻ Don't Call It Performance, Museo del Barrio, New York, 2004 ✻ Faites vos jeux!, Art and Game Since Dada, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz / Akademie der Künste, Berlin, 2005 ✻ Declaraciones, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2005

[Taktik]

Der zweite Teil von *Die Spielregeln* ist darauf angelegt, eine direkte Beziehung zwischen den beiden Städten zu stiften. Jede Stadt spielt ein vertrautes Spiel. Die Frage ist: Was geschieht, wenn sie sich dabei denselben Raum teilen müssen?

Für diesen Teil von *Die Spielregeln* wurden zwei Basketball-Teams vom San Diego Boys and Girls Club aus San Diego eingeladen, gegeneinander zu spielen. Gleichzeitig spielen zwei Fußball-Teams aus Tijuana gegeneinander, eins von der Lázaro-Cárdenas-Oberschule und eins von CETYS. Die zwei Spiele werden zur selben Zeit und am selben Ort stattfinden, auf einem eigens eingerichteten Feld an der Lázaro-Cárdenas-Oberschule in Tijuana.

[Worum es geht]

Wenn wir an das Zitat am Anfang dieses Textes zurückdenken, finden wir uns eingetaucht in die neuen Spiele, die wir jeden Tag spielen. Flexibilität und ein offener Geist werden gebraucht, um nach den Regeln zu spielen, die wir täglich neu schreiben. Außerdem besteht immer die Möglichkeit, dass die Regeln am Ende des Spieles wieder verlorengegangen sind.

[Regulations]

The first part of the project (the frontón court) refers to the possibility of playing games in a land divided by a wall. The border fence becomes a surface on which to play. This project is a critical comment on this border situation, through the exaggeration of the scale of the wall and through the questions it raises regarding the way we approach this separated territory.

[Strategies]

The second part of The Rules of the Game *is designed to set-up a direct relationship between these two communities. Each community is playing a familiar game. The question is—what happens when they have to share the same space? We are faced with the problem of sharing space.*

For this part of The Rules of the Game two basketball teams from San Diego have been invited from the San Diego Boys and Girls Club to play against each other. At the same time, two soccer teams from Tijuana, one from Lázaro Cárdenas high school and one from CETYS, are playing against each other. The two games will take place at the same time, in the same space, on a specially adapted court at Lázaro Cárdenas high school in Tijuana.

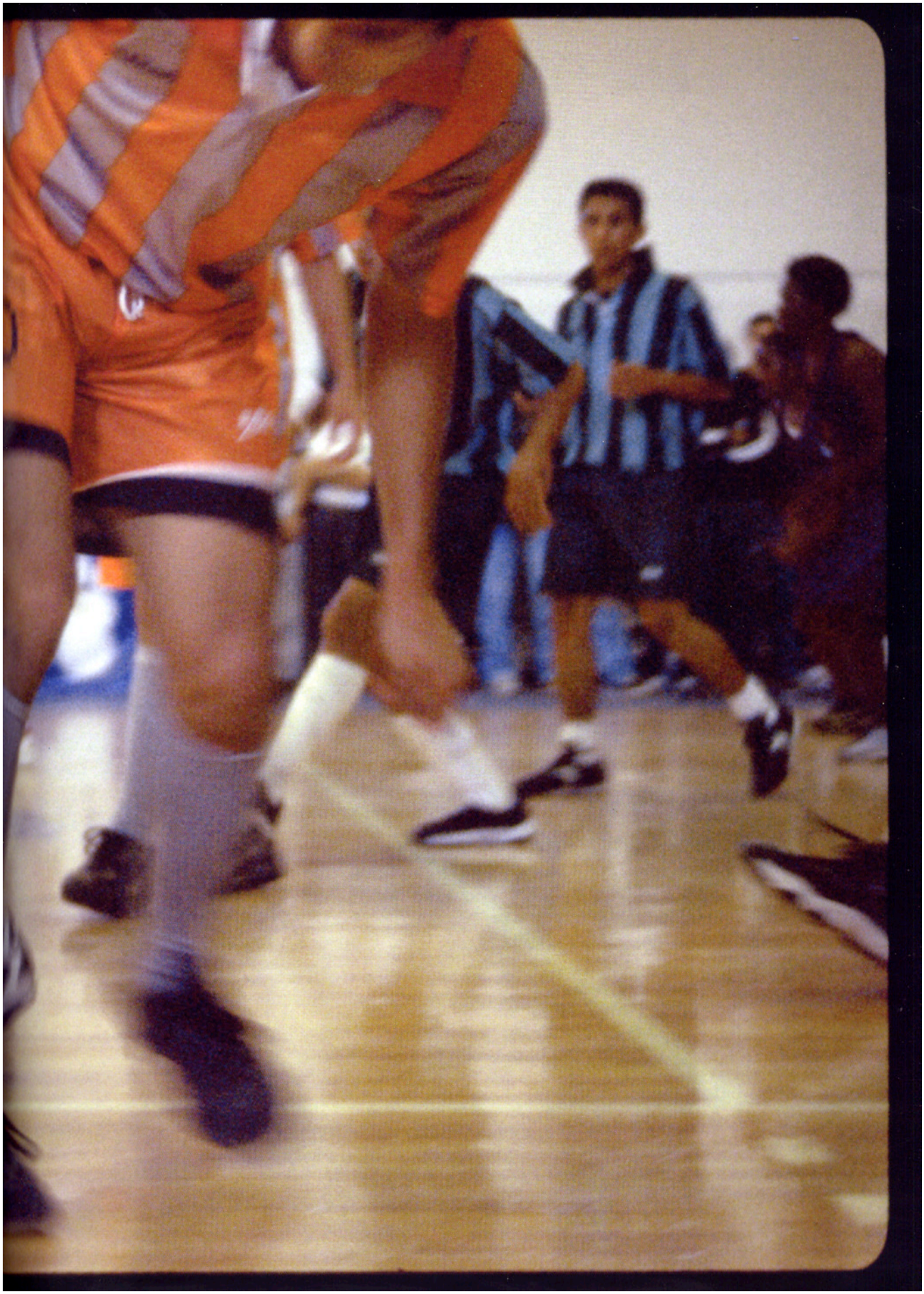
[What's at stake]

Going back to the quote at the beginning of this text, we find ourselves immersed in the new games we play each day. Flexibility and an open mind are needed to play the rules that we rewrite daily. Furthermore, there is always the possibility that by the end of the game the rules will be lost again.

GUSTAVO ARTIGAS

Nächste Seite / next page:
THE RULES OF THE GAME 2000–2001
DVD VIDEO, 11', VIDEOINSTALLATION
Galería Hilario Galguera, Mexico City





Ich schaukle, also bin ich

„Faites vos jeux!" – eine Ausstellung über Kunst und Spiel in der Berliner Akademie der Künste

VON NICOLA KUHN

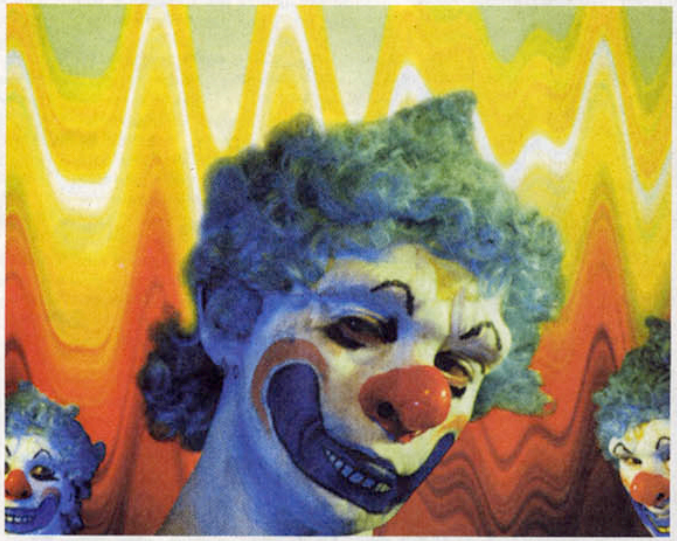
Die Studenten, die sich im Kreis stehend an den Händen halten, krümmen sich immer wieder anfallsartig vor Lachen. Ein Spiel, doch komisch ist es nicht. Denn Strom wird durch ihre Hände gejagt. Wer vor Schmerz loslässt und damit den Kreislauf unterbricht, scheidet aus, wie bei der Reise nach Jerusalem. „Vive la Résistance!" nennt der mexikanische Künstler Gustavo Artigas hintersinnig seine Videoinstallation. Am Ende musste er selbst das Spiel beenden, denn seine Probanden wollten lachend vor Schmerz einfach nicht aufhören. Artigas ist der jüngste Teilnehmer der Ausstellung „Faites vos jeux! Kunst und Spiel seit Dada" in der Berliner Akademie der Künste. Sie reizt zwar da und dort zur Heiterkeit, doch leichtfertig ist sie nicht. Dazu nehmen die Künstler die Sache viel zu ernst. Die Spaßgesellschaft mag daddeln, den Gameboy traktieren oder sich bei „Big Brother" amüsieren. Der wahre *homo ludens* aber lässt nicht locker. Immer hat er die Regeln im Sinn, die er lustvoll überschreitet, um im gleichen Moment neue aufzustellen.

Gespielt wird, seit es Menschen gibt. Das hat erst jüngst das Deutsche Hygienemuseum in Dresden mit einer großen Ausstellung dargestellt. Als Motiv für Künstler aber wurde das Spiel erst mit dem Beginn der Moderne attraktiv, als das Bollwerk Akademie und schließlich die gesamte bürgerliche Kultur nach der Erfahrung des Ersten Weltkrieges zu bröckeln begannen. Spielerisch, zugleich mit der Zerstörungslust des Kindes begannen zunächst die Dadaisten, das bislang gültige Weltbild auseinander zu nehmen: In seinen Lautgedichten intonierte Kurt Schwitters nur noch Satzfragmente, Silbenkaskaden (seine „Ur-Sonate" ist in einer Sound-Station zu hören), Hans Arp komponierte seine Bilder nach dem Zufallsprinzip, indem er Papierfetzen durcheinander schüttelte und dann fixierte.

ANZEIGE

EINSTEIN FORUM

Zum Abschluss des Einsteinjahres 2005
Einstein and the Zionist Idea in the 21st Century
Internationaler Workshop
Teilnehmer: Shlomo Avineri, Politikwissenschaftler; Menachem Brinker, Literaturwissenschaftler; Ruth Gavison, Menschenrechtsexpertin; Hanoch Gutfreund, Physiker; Diana Pinto, Schriftstellerin; Waled Salem, NGO-Berater; David Shulman, Religionswissenschaftler; A. B. Yehoshua, Schriftsteller
Dienstag, 22. November, 13 bis 19 Uhr
Einstein Forum, Am Neuen Markt 7, 14467 Potsdam
Tel.: 03 31/27 17 80, E-Mail: einsteinforum@einsteinforum.de
Mit Unterstützung des Bundesministeriums für Bildung und Forschung



Wenn das Lachen vergeht. *Fotografie von Cindy Sherman (2004).* *Foto: © Sprüth/Magers*

Und noch ein Drittes brachten die Dadaisten neben den gewitzten Grenzüberschreitungen und dem Gattungsmix ins kunstvolle Jeu – die Maskerade, das Rollenspiel. Dazu gehören Hugo Balls Auftritte im Cabaret Voltaire mit kubistischem Kostüm und Marcel Duchamps Mimikry als Rose Sélavy. Von dem großen Schachspieler stammt auch der verrückteste Ausstellungsbeitrag: die Monte-Carlo-Obligation von 1924. Der intelligente Pfiffikus, dessen badeschaumverschmiertes Konterfei im Zentrum der Aktie prangt, versprach den Anteilskäufern den todsicheren Tipp mit zwanzig Prozent Dividende, nachdem er hunderttausend Ergebnisse im Roulette ausgewertet hatte. Allerdings verließ ihn bald die Lust am Spiel, die Aktie wurde nur zwanzigmal aufgelegt, ihren wahren Wert taxiert heute der Kunsthandel.

Neben den Dadaisten trieben vor allem die Surrealisten ihre Spielchen mit der Kunst. Bis heute gilt „Le cadavre exquis" nicht nur bei Kindern als beliebter Zeitvertreib. Doch nie mehr waren die reihum auf gefaltetem Papier gezeichneten Figuren so schaurig-schön, nie mehr mit solchem Ernst erdacht. Der Zufall gebar auf diese Weise glubschäugige Köpfe mit streichholzdünnen Bäuchen und Spinnenbeinen, und trotzdem signierten die Künstler selbstbewusst jeweils ihren eigenen Beitrag zum Gemeinschaftswerk.

Was auf den ersten Blick wie ein Kinderspiel erscheint, erweist sich im nächsten Moment als schmerzhafte Tiefenbohrung der Seele. Auf grausame Weise berichten davon die verzerrten, zerbrochenen Puppen Hans Bellmers. Vierzig Jahre später greift der junge Christian Boltanski erneut auf dieses Medium zurück und erfindet ähnlich wie Bellmer sein Alter Ego: „Le petit Christian", eine Stabpuppe mit einem Struwwelkopf wie er. Noch in den Neunzigern schlüpft der amerikanische Bildhauer und Performer Paul McCarthy ins überdimensionale Pinocchio-Kostüm und lebt verkleidet seine Aggressionen mit kindlicher Anarchie gegen sich und seine Umwelt aus.

Das Rollenspiel erlaubt den Identitätswechsel oder zumindest die Delegation geheimster Wünsche an eine andere Figur. Ähnlich schafft sich das Gesellschaftsspiel seinen eigenen Kosmos, eine Nebenwelt mit versteckten Hinweisen zur Realität. Wie schlimm es damals um das wahre Leben stand, verraten noch heute Öyvind Fahlströms Monopoly von 1970, bei dem Großmächte um die Ressourcen kleiner Länder schachern, oder sein Weltkarten-Puzzle von 1973, das in Comic-Manier die Krisenorte rund um den Globus zeigt. Von rauschhaften Glücksgefühlen beim Spiel wollte der schwedische Politkünstler offensichtlich nichts wissen. Carsten Höller hingegen, der *homo ludens* der zeitgenössischen Kunst, katapultiert seine Teilnehmer sofort in neue Zustände. Nur traut sich keiner mitzuspielen. Höllers Liebesschaukeln hängen schlaff von der Decke, geschweige denn, dass sich jemand das bereitliegende Phänyläthylamin als Stimulans zu spritzen wagt.

Von solch gewagten Spielchen waren die Fluxus-Künstler in den Sechzigerjahren himmelweit entfernt. Sie wollten tatsächlich wieder wie die Kinder sein. Takako Saitos Fluxus-Einkaufsläden kann man sich nähern wie Puppenstuben. Jeder darf sich hier bedienen, darf Schubläden öffnen und von George Maciunas, John Cage, Emmett Williams oder Yoko Ono winzige Kunstobjekte erwerben.

Den heutigen Spiele-Künstler dagegen ist es mit dem Spielen offenbar bitter ernst. Einen Aufschrei provozierte Mitte der Neunzigerjahre der polnische Künstler Zbigniew Libera mit seinem Konzentrationslager aus Lego-Steinen. In der Ausstellung „Faites vos jeux!" stehen seine Lego-Kartons mit Bauanleitung, die dem dänischen Originalverpackungen perfekt nachempfunden sind. Anders als bei dem grausamen Spiel „Vive la résistance!" des jungen Gustavo Artigas ist das zweifellos aberwitzig, nur nicht zum Lachen. Rien ne va plus!

— Akademie der Künste, Hanseatenweg 10, bis 1. Januar, Di–So 11–20 Uhr, Katalog (Hatje Cantz Verlag) 25 €, im Buchhandel 34 €.

KURZ & KRITISCH

KLASSIK

Kaskaden am Ohr

„Am liebsten spielt er Mozart und Tennis", so Musikwissenschaftler Heinrich Lindlar über Benjamin Britten. Dass die Angelsachsen „Music and Match" weniger streng trennen als die Deutschen, nimmt beim **Berliner Sinfonie-Orchester** im **Konzerthaus** vergnügliche Klanggestalt an. Im Klavierkonzert D-Dur sieht Mozart durch die Brille Strawinskys dem 25-jährigen Britten über die Schulter, wenn es um spielerische Transparenz und federleicht beherrschtes Handwerk, aber auch Parodie geht. Der Solist Steven Osborne ist in seinem Element, zeigt sich kraftmeiernden Oktavkaskaden wie glitzerndem Girlandenwerk gewachsen und führt den ständigen Puls bald hämmernder, bald boshaft pickender Repetitionen präzise aus. Der überbordenden Virtuosität immer eine Prise augenzwinkernde Distanz hinzuzufügen, ist die Stärke dieses jungen und doch reifen Pianisten. Martin Brabbyns hält das Orchester in schöner Balance, ob im sinnlich leuchtenden Walzer oder im fetzig grellfarbigen Marsch. Mit leichter Hand steuert Brabbyns auch durch Mozarts Divertimento D-Dur KV 136, formt in feinsinniger Phrasierung schwingende Melodiebögen. Doch warum darf Tschaikowskys „Pathétique" von dieser geistvollen Schlankheit nicht profitieren? Da dräut das Schicksal mit wuchtigen Pauken und markerschütternden, nicht immer sauberen Trompeten, herzt und schmerzt es bei den Streichern, als befänden wir uns noch in Brittens Parodie. Leider ist alles bitter ernst gemeint und zeigt gerade an „schönen Stellen": Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist es nur ein kleiner Schritt. ISABEL HERZFELD

* * *

LITERATUR

Jugend im Sinn

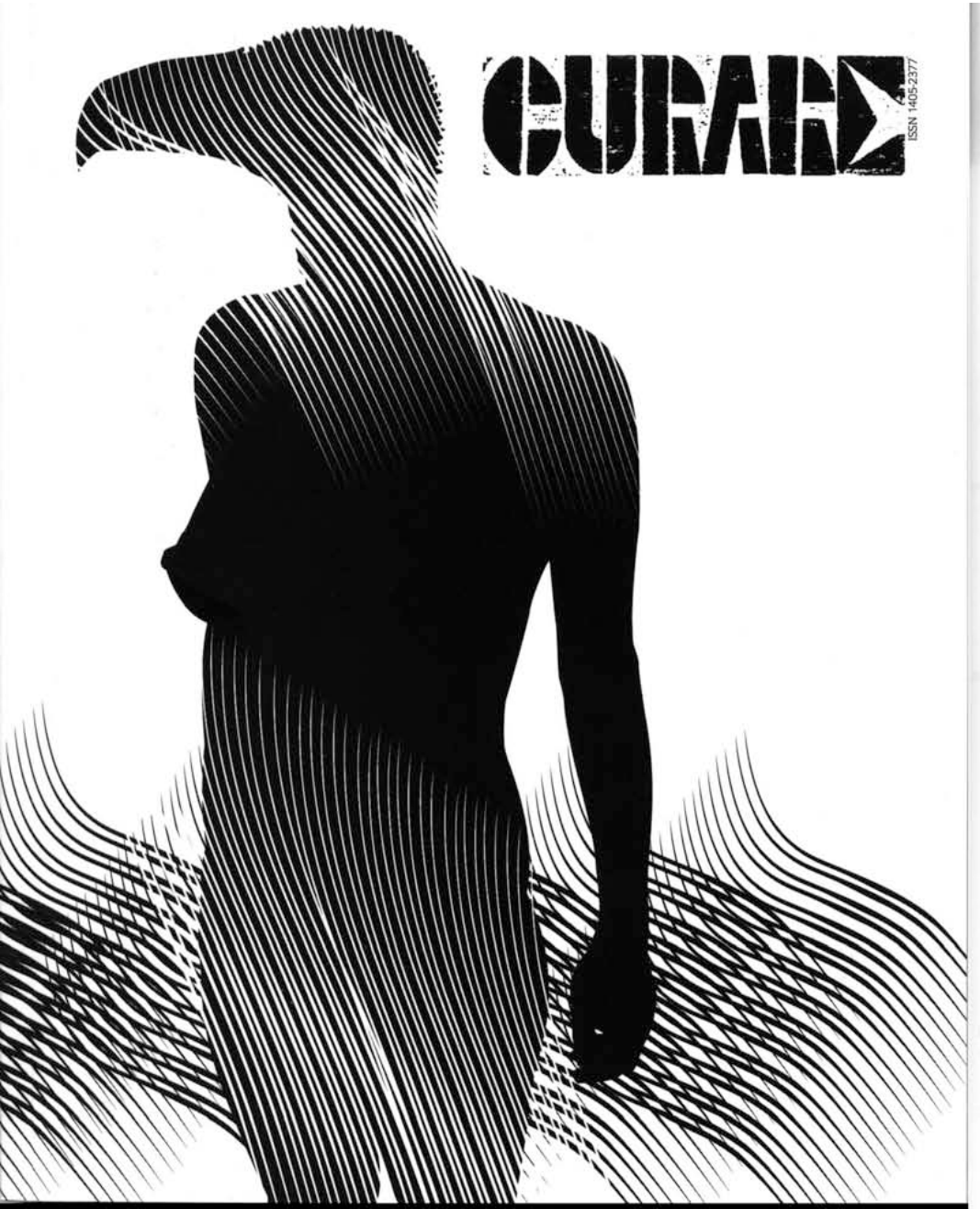
So jung und schon so müde von Erinnerungen! Die zehn Autoren, die in einem **Slam** zum Thema „Ich erinnere mich an mich" im Studio des **Maxim Gorki Theaters** lesen, sind kaum älter als Mitte 20. Doch ein schweres Ach! durchweht den Abend: Die Vergangenheit ist ein Teddy, der dich ohne Augen anstarrt. Die meist verwinkelten Geschichten entstanden für einen Wettbewerb, zu dem das bislang nur im Netz präsente Hamburger **Freistil-Magazin für Sprache und Dichtung** einlud. Die „Shortest Storys" sollten inspiriert sein von dem am Gorki gespielten Stück „Wann wird es endlich wieder so, wie es nie war?" von Joachim Meyerhoff. Doch auch wenn die Jury – zwei Schauspieler und der Dramaturg der Aufführung – in den Texten allenthalben Bezüge zur Vorlage ausmachen, sind die Kurzgeschichten sehr persönliche Erinnerungen an Kindheit, westdeutsche Kleinbürgeridyllen, die erste Liebe und den ersten Sex. Beatrice Graefs Text, von Jury und Publikum auf Platz eins gewählt, durchbricht das Schema aus Wehmut und Trotz. Sie erzählt eine dynamische On-the-Road-Geschichte, die mit Klischees vom wilden Leben spielt. Bevor sie kichernd aus der Rolle fällt, seufzt sie mit rauer Stimme und Schlafzimmerblick: „Mein Gott, was waren wir jung damals!" – und wirkt damit wie eine Parodie auf die literarischen Fräuleinwunder der letzten Jahre. Ihre Geschichte wird im Freistil-Magazin abgedruckt, dessen erste Ausgabe im Januar erscheint und dessen im Gorki verteilte Nullnummer eine unterhaltsame, anspruchsvolle Lektüre verspricht. DANIEL VÖLZKE

* * *

TANZ

Klotz am Bein

Sie tanzen nicht barfuß und nicht in Spitzenschuhen: Für ihre Produktion **aKabi** hat **Aydin Teker** vier Tänzer in schwarze Schuhe mit monströsen Plateausohlen gesteckt. Die Choreografin aus Istanbul eröffnet die Tanzreihe von **spielzeiteuropa** im **Haus der Berliner Festspiele**. Teker ist eine der wichtigsten Vertreterinnen des zeitgenössischen Tanzes in ihrer Heimat. Sie entwirft Stücke, indem sie ein Problem ersinnt, dem die Tänzer sich dann stellen müssen. Diesmal sind es die Killersohlen, die an orthopädische Schuhe erinnern. Sie sind der Klotz am Bein, erschweren jegliche Bewegung, zwingen zu ungewohnten Schritten und werfen die Tänzer aus der Bahn. Diese loten unentwegt ihre Grenzen aus, bewegen sich am Rande der Balance. Auf dem massiven Sockel wirkt das Spiel der nackten Glieder umso filigraner. Die Tänzer kämpfen gegen die drückende Last und passen sich der wuchtigen Körperprothese an. So entstehen groteske Anatomien, bizarre Skulpturen, doch gegen Ende des 60-minütigen Stücks hat Teker ihr Thema formal ausgereizt. Zurück bleibt ein Staunen, mit welchen Zurüstungen wir unserer Wege gehen. SANDRA LUZINA



CURARE
ISSN 1405-2377

Revista CURARE No. 26. CURARE Magazine No. 26. July, 2006.
Teets, Jennifer, Chemical Misunderstanding, Entrevista con Gustavo Artigas.
Interview with Gustavo Artigas.

Chemical misunderstanding

Una entrevista con Gustavo Artigas

Jennifer Teets

Hace algunos años escribí un texto sobre la obra de Gustavo Artigas revisando para ello algunos postulados de Bataille: la diferencia entre lo que es y no un juego, el juego como una actividad libre y cómo los juegos demuestran lo intolerable. En ese tiempo, la obra más apreciada de Artigas, *Las reglas del juego* (2000-2001), realizada en la edición inSite 2000, había alcanzado su cúspide. Para aquellos que no están familiarizados con esta obra, Artigas estructuró dos intervenciones. En la primera, construyó una cancha de juego de frontón para la gente de la región, justo en la barda que divide México y Estados Unidos en la zona de Ti-juana, sacando a relucir el tema del rebote de las tendencias migratorias en los territorios de Tijuana y San Diego. En la segunda presentación, el artista invitó a dos equipos de basquetbol de nivel preparatoria de San Diego y a dos equipos de futbol soccer de Tijuana, también de preparatoria, a jugar en la misma cancha al mismo tiempo.

Artigas había alcanzado su intención: cuestionar los límites sociales y políticos por medio de la unión o dislocación del grupo. En ese entonces, en mi opinión, Artigas intentaba moldear sus obras en episodios. Juegos yuxtapuestos con gestos performativos y, en más de una ocasión, se asumió una posición política hacia el espectáculo. Hoy veo que sus intenciones tienden a transformarse en una complejidad de interrelaciones. Su obra mira hacia los juegos, los desastres, los espectáculos, los accidentes, como si fueran especulaciones de la locura o tal vez, de lo terrible. Con el conmovedor aire de obras tempranas, los recientes simulacros de Artigas han logrado señalar la vulnerabilidad y vitalidad de los espectadores confrontados con una suerte de torbellino del espectáculo público. En la siguiente conversación, intento subrayar algunas de estas ideas,





extendiéndome hacia otras esferas, por ejemplo, hacia sus nociones sobre la teoría y el espacio institucional.

Jennifer Teets: Curiosamente, en los últimos años he presenciado una gran cantidad de obras artísticas que conscientemente se relacionan formalmente con teoría y crítica, como si éstas últimas fueran progenitoras de la creación artística. Para mí, es un dilema crucial dónde entraría el proceso mental analítico inconsciente en la producción artística, no tanto como soporte "divino", sino como un factor real. Hay muchos críticos que reflexionan sobre tu trabajo haciendo alusiones a Bourriaud (historia y contexto social como soportes maleables) o Virilio (la inmoderada cantidad de accidentes). Supongo que éstas son dos dudas: ¿cuál es tu relación con la crítica? y ¿cómo afecta la crítica a tu trabajo?

Gustavo Artigas: Creo en diferencias fundamentales en los procesos creativos artísticos y de otras disciplinas como ciencia o filosofía. Aunque existen autores que los unen (Lluis Racionero o Christa Sommerer / Laurent Mignonneau, por ejemplo). Hay diferencias que hacen de cada disciplina un cuerpo de conocimiento o visión del mundo distintos. Comparables pero nunca iguales. Un error frecuente de artistas jóvenes y no tan jóvenes, es un exceso de fe —porque es una creencia—, en el trabajo anterior de investigación, en el apoyo en otras disciplinas para la realización de una pieza. Esto pareciera un malentendido de algunos de los procesos del arte conceptual de los sesenta y parte de los setenta. Este grupo de creadores cree en la necesidad imperativa de enunciados filosóficos o científicos para la realización de una obra. Esto lleva a que muchas de las piezas producidas no sean más que, en el mejor de los casos, ilustraciones de dichos enunciados. Por desgracia casi todas son malas caricaturas. Es un grave riesgo. No se puede negar la necesidad de información en varios niveles de acuerdo a la obra, no solo antes de ser producida sino después de ser presentada, pues hay transformaciones importantes en su proceso de vida.

Pero en lo personal me acerco más a ideas como las de Harold Bloom respecto al proceso creativo: los artistas crean

Páginas 68 y 69:
Gustavo Artigas,
Emergency Exit / Salida de emergencia, México, 2002.





obras, no secuencias o series de trabajo. Las secuencias son algo necesario para los críticos pues se sienten desvalidos (en un sentido de nueva configuración) al encontrarse —como cualquier otro espectador—, ante el resultado efectivo de un proceso creativo. La diferencia es que los críticos deben verbalizar esta experiencia con fines de comunicación. Por eso la comparación y búsqueda incesante de antecedentes como métodos de explicación. Estas formas son siempre necesarias para una parte didáctica y de difusión inicial del trabajo artístico visual, pero es siempre ambigua y dudosa cuando se da en el análisis de esquemas de aportación y límites de una pieza. Cuando se logran, las obras relevantes son como explosiones que iluminan a su alrededor por una fracción de segundo. Pero no son fácilmente localizables ni clasificables. Sí, son comparables —como el arte con otras disciplinas—, pero es un parentesco, no una igualdad. Por eso es fácil hablar de las cualidades de una buena obra. Pero es realmente imposible explicar porqué y cómo se ha creado. Se justifica pero no se explica. Y creo que estas supuestas explicaciones son también innecesarias. Al menos lo son para mí.

Mis procesos de trabajo se acercan más a esa línea de pensamiento (sin justificarse en ellas). Los procesos de investigación y acopio de información preceden a la búsqueda de estructuras y nuevas configuraciones. Pero no a ilustrarlas. El arte contemporáneo tiene su propia esfera de aportación y no necesita de las otras disciplinas para justificarse aunque sí para dialogar. Y como decía antes, ese proceso no acaba con la presentación de la obra sino que sigue en la forma en que se va leyendo a través de un periodo de tiempo posterior. Siempre caben malos entendidos y nuevas lecturas, los cuales siempre le suman un elemento humano, social (incluida su parte política) y de contexto que da a las obras el carácter múltiple y de suma de estratos. Cabiendo siempre las aportaciones, transformaciones y los malos entendidos (*misunderstandings*).

JT: Pensando en los desastres y los accidentes, hay varios proyectos que podemos mencionar: *En el aire / On the Air*, presentada en



la séptima Bienal de la Habana, en el año 2000, o la intervención presentada en el Museo de Arte Carrillo Gil, *Emergency Exit / Salida de emergencia*, en 2002. Si aceptamos la validez del pensamiento de Virilio con tu obra, podemos mirar a su crédito la tesis fundamental de Valéry: que la conciencia existe sólo para los accidentes. Virilio sugiere que esto puede deberse a un desquiciado amor por la abstrusiva cantidad de accidentes que condonamos y promovemos. Comencemos hablando sobre los fundamentos o ideas del desastre en tu obra. Posteriormente me gustaría comentar piezas como tu intervención *Sin título*, en el Museo de Historia de Panamá, y otras como *Vive la Résistance!*, realizada en Francia.

GA: El accidente es un factor evidente pero inesperado de cambio. Desde ese punto de vista la transformación y reconfiguración de elementos se da como una adición y no tanto como un acto de voluntad. Siempre hay en mí un placer por este tipo de cambios. Por su energía y la sorpresa en la nueva disposición de ciertos elementos. (Aclaro, en accidentes o desastres naturales, ambos fuera de una escala de voluntad humana. Sobre el terrorismo ya hablaremos en otra ocasión.) Y es por ese elemento épico de liberación de energía, pero a la vez antiheróico en cuanto a su recepción, que es uno de los factores desde los cuales desenvuelvo una parte de mi producción.

Páginas 70 y 71
Gustavo Artigas,
Vive la Résistance!,
Francia, 2004.



Las piezas *On the Air / En el aire y Emergency Exit / Salida de emergencia*, van ligadas a cuestiones de catástrofe y juego por un lado, y de expectación y morbo por otro. Una, por medio de audios de desastres aéreos (errores humanos y técnicos) y, otra, ante un evento de riesgo y destrucción con carácter de espectáculo. Sirvan estos comentarios como introducción para la última parte de tu pregunta sobre piezas más recientes y menos conocidas.

La intervención *Sin título*, realizada en la ciudad de Panamá, es el resultado de un proceso interesante de investigación en el sitio, relectura en sitio de eventos históricos, una buena producción y sobre todo una ardua labor de negociación. El espacio físico donde la pieza se desarrolla es al mismo tiempo el espacio que alberga al Museo de Historia de la ciudad de Panamá y la Cámara de Representantes del Gobierno. Sobra decir que el aspecto de negociación llevó una buena parte de este desarrollo.

Pero la dirección de la pieza está basada en un juego de tiempos históricos y sociales. La exposición dentro de la cual se desarrolló esta pieza, se presentaba como parte de la celebración de los 100 años de la República de Panamá. Desde ese aspecto, las críticas historiográficas locales hacían hincapié en señalar una forma un tanto artificial sobre la construcción de la nación panameña, con base en los intereses del Canal de Panamá. Además






de esta volatilidad de la visión panameña de identidad, históricamente el barrio del casco antiguo, donde se ubica el museo intervenido, había sido destruido en varias ocasiones por incendios.

El juego de tiempos dados por la pieza en cuanto a la expectación (evento sorpresa), impacto de sitio (rumor expandido) y el evento mediático (referencia del suceso en medios informativos) le dan a la pieza ciertas bases para ligarse a mi producción anterior pero, al mismo tiempo, ofrece líneas, además de los aspectos formales obvios de comentario a la institución museística y su posible impacto en el medio social.

Sobre *Vive la Résistance!*

Este evento, como otros de mis proyectos, es una translación de sentido, partiendo del uso de un juego callejero mexicano que usa la llamada "caja de toques" para medir la resistencia física de el (o los) participantes ante descargas eléctricas. Sin ser un elemento folklórico este juego toca características de identidad propia del mexicano (y de otras identidades): machismo competitivo, expectación ante el dolor, morbo y sobre todo placer ante el dolor de otro. Estas características son trasladadas a un espacio urbano de Francia, en donde un grupo de estudiantes de arte son invitados a desarrollar una de estas competencias. El título del proyecto hace una alusión directa a un pasado histórico combativo, al lema utilizado por la resistencia durante la invasión nazi. El proyecto es presentado en una Francia contemporánea donde el arribo de un sistema conservador de derecha hace pensar en una parte inoperante de la izquierda en ese país, y en una clara, y verbalizada, apatía de grupos más jóvenes a las negociaciones políticas. Mis piezas no son de ninguna manera lecciones y tal vez ni siquiera comentarios sobre situaciones específicas, sino muestras de posibilidad de acción, mi acción, en ese contexto específico. Claro, todo dentro de estructuras de significado específicas y siempre con un carácter de azar en ellas. Los participantes de esta pieza resultaron realmente resistentes al ser declarados ganadores cinco de los diez participantes originales, por haber estado conectados a la máquina por más de 80 minutos seguidos.

Formalmente la pieza juega con contrastes de placer y dolor, y con una ambigua camaradería dada por la dinámica planteada, que es evidente en los comentarios de los participantes durante el desarrollo de la pieza.

JT: El crítico español Javier San Martín dice en un texto recientemente publicado que tú "unes tu imaginario destructivo al actual y catastrófico poder tecno-científico social, en un extremo que hace renacer la vieja idea de 'peor es mejor'". ¿Estás de acuerdo con esto? ¿En qué sentido?

GA: Este texto acaba de ser publicado y me parece realizado en un nivel de interlocución interesante. Sus alusiones son acertadas y la parte que mencionas es muy personal (como casi toda crítica). Siempre he pensado en la obra que reseña (*Vive la Résistance!*) como una reflexión del hombre contra la máquina, cuando la máquina esconde la voluntad de otro hombre. Por lo tanto me parece correcta su observación, al igual que la mayoría de sus comentarios en el texto. Hay que entender que un crítico toma una obra para desarrollar, primero, un acto de pensamiento y de secuencia para, después, verbalizarlo y tratar de localizarlo (criticarlo en el sentido kantiano de encontrar los límites) por lo tanto, es válido llevar a ciertos puntos la pieza, aunque no sean del todo sus intenciones iniciales. Uno entra al juego de interpretación al presentar la obra como abierta. Y yo acepto su respuesta.

Retomando mi respuesta a tu primera pregunta, el tiempo de vida de la obra va sumando significados y lecturas de contexto. Y sí creo que esta pieza también es un comentario sobre el uso de la tecnología ante el tedio. En sentidos individuales y grupales.

JT: ¿Cómo ha evolucionado tu acercamiento estratégico? Algunas obras parecen más

Páginas 72 y 73:
Gustavo Artigas,
Sin título, Panamá, 2003.

escenográficas mientras otras aún requieren del arreglo de grupos humanos. ¿Podrías ampliar esto?

GA: He buscado la ampliación de los efectos aunque las causas de origen siguen siendo las mismas. Y estas causas son entre otras, el desarrollo de proyectos donde se analizan ciertos aspectos del impacto de la acción, de grupo e individual, en el mismo medio social. Siempre presentados con una estructura inicial que se lleva al punto del azar. Claro, está presentado dentro de un marco de arte contemporáneo —en sus ideas e intenciones, no forzosamente en su primer espacio físico—, donde aspectos formales de composición, circularidad, dislocación, puntos de intensidad, reflejos y traslaciones se presentan, desarrollan y posteriormente se analizan. De manera paralela, los aspectos de juego, tensión, espectáculo, desastre o miseria pueden presentarse como un pretexto y punto de partida pero de ninguna manera son un imperativo o un programa a cumplir de manera forzosa, de lo contrario, el trabajo perdería frescura y yo la posibilidad de jugar con el azar y la diversión y/o tensión que este tipo de trabajos implican.

JT: Eso es curioso... ¿Cómo se ha desarrollado el azar en tu obra?

GA: Busco sorpresas en varios niveles, desde el aspecto formal de la presentación hasta su desenlace. En los niveles iniciales tengo cierto control, con la parte final y su devenir tengo muy poco que ver. Desde el punto de vista formal, este planteamiento me permite jugar también con prejuicios y ciertas ideas creadas sobre el



Páginas 74 y 75:
Gustavo Artigas,
On the Air / En el aire,
Cuba, 2000.

deber ser de la obra. En lo que tú ves como dos tipos de obra —las de relación de grupos y las de efecto especial o simulacro—, el factor de reacción y azar humano sigue manteniéndose. El uso de efectos especiales —propios del cine—, o la edición de video, pueden verse como algo escenográfico (más bien lo vería como técnico en el sentido estético) pero son leídos así de manera posterior al hecho de la pieza. Al presentarse el primer espectador o participante no sabe esto y ese impacto me permite seguir desarrollando propuestas en direcciones distintas mas no contradictorias. Es interesante llegar a ese espacio de tiempo donde ninguno de los participantes o espectadores, e incluso





yo mismo, sabemos hacia dónde se dirigirá la obra. A mi juicio, es uno de sus máximos valores.

JT: Cuando reflexiono sobre tu trabajo, constantemente me encuentro con la noción de temperatura, ¿cuál sería tu definición de temperatura y cómo es reforzada?

GA: No tengo una definición de temperatura. Tengo una serie de parámetros que me acercan a lo que creo que es temperatura en la obra: que mantenga elementos fácilmente identificables (seducción) llevados a contextos en los que se conviertan en construcciones más complejas; que encierren ciertas sorpresas, dadas algunas veces por el azar y otras por su construcción o planteamiento inicial; que no sean aburridas o flojas; que presenten niveles de riesgo en distintos estratos y que mantengan nivel de cambio, apertura y aportación después de ser desarrolladas y presentadas. Estas ideas son parámetros de carácter personal, pero que de alguna manera delinean la forma en que abordo los procesos de trabajo que me llevan a desarrollar mis proyectos.

JT: Sigamos hablando sobre proyectos que se han dirigido fuera de la participación en espacios externos y su posterior presentación en museos y espacios históricos, a proyectos que se conforman de un espíritu más efímero: El After Hours

Museum y el *Satanic Horoscope*. Muchos espectadores no conocen estos proyectos ni su materialización. Háblanos de ellos.

GA: El proyecto After Hours Museum nace de la residencia que realicé en Finlandia para la realización de la pieza *Liisa vs. Susse* dentro de la exposición K03. Durante ese periodo, el Soyhth Karelia Art Museum me hospedó en una pequeña casa dentro del complejo de dos museos, el Käsityömuseo, dedicado a diseño y artesanía y el Lottamuseo, dedicado a la vida de una enfermera finlandesa. Me pareció natural conjuntar dentro de ese espacio, un museo más, pero con características específicas que le permitieran ser (y hacer) un comentario sobre la institución del museo desde sus bases.

JT: Algunos han cuestionado tu crítica a los espacios museísticos porque los habitas por medio de acciones, algunas presentadas en forma de exhibiciones o espacios usados temporalmente, como en el caso de *Emergency Exit / Salida de emergencia* (2002). ¿Es esta una reflexión frívola para ti o te gusta establecer contradicciones en atmósferas institucionales y en sus contextos?

GA: Creo que tu alusión es al texto que presentaba la pieza *Salida de emergencia* en el museo Carrillo Gil. Esta pieza comienza con esa visión, no frívola, sino superficial. Habría que entender que el fin de ese texto es su introducción a un público en general.

Museos, instituciones y relaciones humanas son posibles materiales a ser usados en la obra. No solamente receptáculos o espacios de exposición. El secreto de su uso es el conocimiento de sus capacidades y sus límites. Por eso, dicho en términos puramente formales, las posibilidades de su uso dependen de aquél que los utiliza y de sus métodos. Las obras no solo contienen la información de contextos en los que son realizadas, sino que van sumando lo que pasa alrededor de ellas a través del tiempo, además de las intenciones de quien vuelve a presentarlas, a releerlas o a revisitarlas.

Una reflexión constante en el arte es el lugar del artista en el contexto social, y el de la institución museística, en un contexto cultural más general. De alguna manera mi obra hace una suerte de planteamientos al respecto (acciones e intenciones en realidad), jugando con la confluencia de estos contextos o críticas. Pero esto es una parte del sistema con sus propias convenciones, que no reglas. Sería tremendamente naif el pensar en la desaparición de los museos, las galerías o los curadores (aunque en ciertos casos es una idea muy tentadora). Éstas son instancias necesarias en los equipos o grupos de trabajo de la cultural visual. A ellas se suman otro tipo de instancias o lugares de desarrollo y reflexión, como lo que hago al trasladar algunos de los eventos a otros contextos. Pero el marco de discusión no cambia: el marco de acción del arte contemporáneo.

Me gustaría ampliar algunos puntos sobre el After Hours Museum:

Des-estructura

Lo que busca el AHM es ser un espacio donde de entrada se invierten las reglas de funcionamiento normal de un museo. El público en general considera que los museos poseen cierta frialdad de mausoleo y una distancia nada cálida en los espacios. A pesar de no concordar del todo con esta visión, me pareció un punto interesante a desarrollar, de ahí que el AHM sea el único museo en el mundo que está abierto a horas no hábiles, puede servir de espacio para dormir y se puede fumar, comer y tomar en él de manera libre. Creo que para poder tener una visión más clara de esto puedo citar la misión y texto de presentación y necesidades del museo, el texto está en inglés pues así fue y ha sido desarrollado:

AFTER HOURS MUSEUM
YES, WE ARE OPEN!
Museum of Contemporary Art
The After Hours Museum first opened in Finland on the summer of 2003. Probably the best Museum in the world, the AHM opens from 1 AM till 9 AM. Smoke is permitted, the bar is always open and it even has beds available. The AHM usually invites local artists to show their work in the space (video projections or digital presentations). The AHM has an archive of already done projects to show as well.

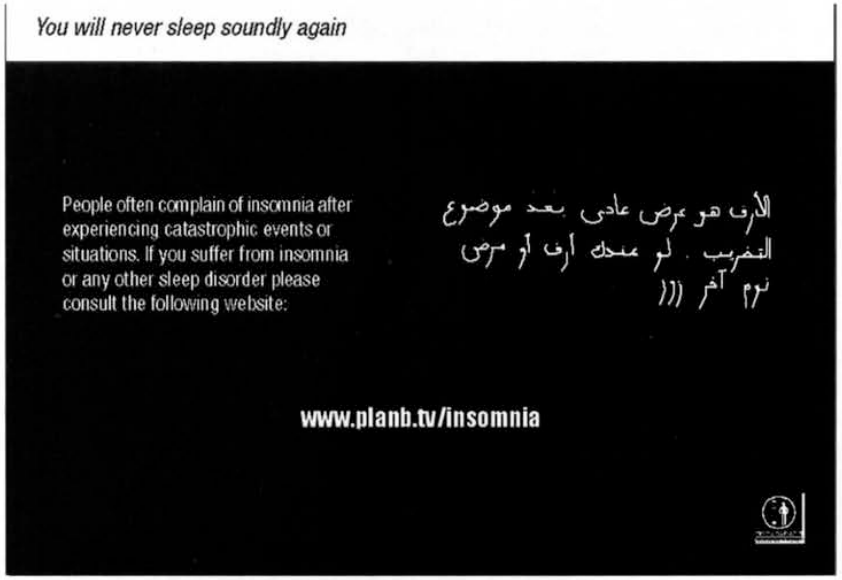
AFTER HOURS MUSEUM
Museum of Contemporary Art
The needs of the AHM: A place to exist (because of the beds, kitchen and fridge, a living space is always more suitable), printed matter (invitation, 20 t-shirts, postcard, posters, etc.) Connection to internet, computer with CD burner, a VCR, an audio system with CD player, a DVD player and monitor, beers and karaoke system. Two local artists to work as hosts. Two artists/hosts from Mexico. Ashtrays.

De manera general el AHM es un espacio, no de discusión, pero sí de charla. Una charla que puede estar generada por las obras presentadas, pero esto no es relevante, la mayoría de las veces las obras, si es que son visibles en el AHM, son un simple pretexto de reunión. En realidad es la tolerancia y los límites de la convivencia social por medio de una institución, los que se ven desarrollados en este proyecto.

Me preguntabas también sobre el proyecto *Satanic Horoscope*. Este es un proyecto para correo electrónico, una extensión de otras realizaciones como el proyecto *Insomnia Postcard for New York* en el cual una postal con la frase "Nunca volverán a dormir tranquilos", escrita en árabe, invitaba a visitar un sitio en internet donde se hacían recomendaciones sobre soluciones a desórdenes del sueño. A una escala más personal, el proceso del *Satanic Horoscope* busca hacer evidente de una manera muy simple algunos de los espacios de creencia del usuario, espectador o interlocutor, por medio del uso de la estructura del horóscopo.

Steal System / Gift System

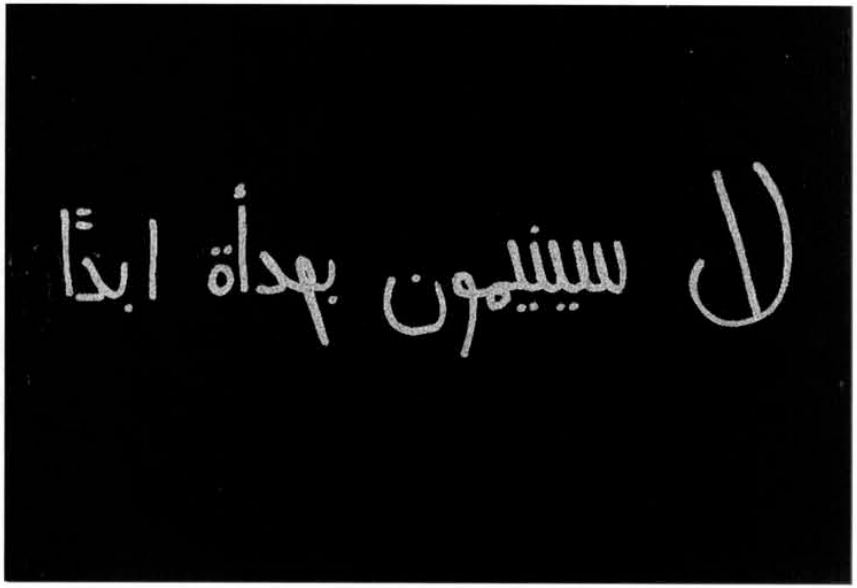
El sistema es simple: robar, o digamos tomar prestada sin autorización y con fines de apropiación, la imagen principal del portal de internet de Microsoft: www.msn.com, la cual cuenta con un texto simple en letras de color blanco en la parte baja, y enmarcarla con un recuadro negro con detalles satánicos para posteriormente enviarla a



una lista seleccionada de amistades o interesados. Obviamente las combinaciones son aleatorias pero los resultados son realmente sorprendentes en cuanto a su aplicación diaria, según comentan algunos de los receptores. Desde el primer trimestre de 2006 este servicio estará disponible en el sitio www.gustavoartigas.com. Tomando en cuenta que la imagen titular mencionada siempre lleva texto, los juegos de asociación son múltiples. Algunos consideran a Bill Gates y Microsoft como el diablo y el infierno en la informática, para mí es un simple juego de asociación y creencia posible, el horóscopo diario puede ser intercambiable siempre, es la sugestión y su relación con la visión que uno tiene de sí mismo y de su expectativa ante el futuro. El horóscopo, al igual que casi toda la crítica de arte puede ser intercambiable siempre (otros nombres, otras obras, otras fechas, otras aplicaciones de validación...). En lo personal no soy creyente pero me gusta ver a la gente creer y hablar sobre sus creencias.

JT: ¿Qué viene el próximo año en cuanto a tu producción? Comúnmente hablas de sorpresa cuando te refieres a nuevos trabajos, ¿en qué grado compromete esto al lugar donde se exhiben?
GA: Es difícil para mí hablar de las obras que aún no existen pues se puede perder

Páginas 78 y 79:
Gustavo Artigas, *Insomnia Postcard for New York*, 2002.



una parte de esa sorpresa inherente de la que hablo. Además de que se pueden hacer evidentes ciertos cambios estructurales y operativos —en cuanto a su adaptación y presentación final—, que no es necesario conocer y que afectan su lectura. Eso quedará en otra etapa, para otros juegos de lectura más bien histórica, de ser necesaria. Lo que sí puedo adelantar es que algunas de las obras que desarrollaré el próximo año tendrán aspectos de relación acción y contexto, como comúnmente trabajo. En la forma en que vayan desarrollándose tocarán algunos temas: como situaciones relacionadas con accidentes y fenómenos de destrucción de baja estadística, relaciones paisaje-tradición-desastre y finalmente, dislocaciones de elementos propios del espectáculo y nuestra participación en ellos. Probablemente se desarrollarán en las ciudades de México, Helsinki y Berna, por ahora.



EL OJO BREVE

CUAUHTÉMOC MEDINA
cmedin@yahoo.com

El ratón del experimento

Gustavo Artigas, *Unexpected* y Gabriel Acevedo Velarde, *Sinapsis insurrección* (2006) Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS), Tres Picos no. 29, Polanco. Ma-Do Hasta Agosto 20. (El video de Acevedo puede verse http://www.tallerpublico.com/saps/gabrielacevedovelarde/)

"(M)e) nos tocó la parte del ratón en este experimento". De este modo, el escultor Enrique Jezik definió el rol que le otorgó el proyecto *Unexpected* (Inesperado) de Gustavo Artigas, que tuvo lugar el pasado 2 de marzo en la SAPS. Que no parezca apropiado llamar a esta experiencia una "acción" está en directa relación con que el proyecto consistía en registrar la "reacción" de un puñado de protagonistas del mundo del arte local, tras someterlos a una ovación gratuita.

En efecto, una docena de "invitados especiales" (desde críticos y curadores como Francisco Reyes Palma o Taiyana Pimentel, o artistas como Ximena Cuevas y Fabiola Torres) habían sido convocados por Artigas a un departamento en Polanco, donde, como condenados, debían esperar a ser conducidos de uno en uno a una especie de cita a ciegas artística.

Los invitados (también designados "Público 1") caminaban bajo la luz enceguecedora de un reflector hasta colocarse en un círculo blanco en una plataforma. Acto seguido, las luces se encendían y estallaba una ovación de un minuto, interpretada por un "Público 2" conformado por 200 jóvenes voluntarios. Salvo por el locutor y cinéfilo Carlos Narro, quien levantaba los brazos para recibir la ovación, ninguno de los convidados recibió el aplauso como un regalo: todos se sintieron en mayor o menor medida amenazados por un placer-bochorno probablemente derivado de reconocer en ese aplauso la realización de un deseo que la la situación convertía en engaño.

¿Cuál es el saldo del espectáculo? La presentación en la SAPS tiene tres elementos: dos proyecciones en video con el "homenaje" a los invitados, más un impreso donde estos escribieron sus reflexiones. Ese elemento hace transparente que la labor de Artigas consiste en generar un modelo de relaciones interpersonales. A Artigas no le importa tanto generar una imagen, como poner a disposición de un público *voyeurista* y analítico un determinado juego de posiciones subjetivas.

Artigas suele crear espectáculos públicos que, en contraposición con la relación artística ordinaria (la supuesta comunicación autor-obra-público) ofrecen una trama de relaciones puramente espectaculares que involucran la decepción, la confusión de roles o un vacío en torno al objetivo artístico. Ya sea montando un performance donde dobles del artista leen un texto sobre personalidad múltiple, una conferencia pretenciosa sobre las relaciones entre la vanguardia y el arte actual en México que es interrumpida por un individuo en supuesta combustión espontánea, o la simulación de un incendio en un museo, Artigas plantea todo el tiempo una especie de sistema artístico distorsionado.

En efecto, la pieza tiene una violencia pavloviana: era como una premiación de los óscares concebida como fiesta sorpresa, sometida a una tensión entre "públicos", que recordaba las *465 personas remuneradas* (1999) de Santiago Sierra, y presidida por la agobiante falsedad ideológica de *El Aplauso* (1999) de Antoni Muntadas. He aquí una visión del arte como tecnología del reconocimiento, que bien pudiera ser el diseño de un pequeño infierno basado en la rutinaria repartición de elogios mutuos.

DOBLADILLO

En paralelo, la SAPS presenta una lograda animación (*Sinapsis insurrección*, 2006) de Gabriel Acevedo Velarde que es un despliegue de humor y virtuosismo. En una serie de animaciones característicamente artesanales, fruto del collage cibernético, Acevedo refiere metafóricamente (si no es que esotéricamente) la espera de la revolución de los 70 latinoamericanos. La estética artesanal de la animación, cercana a las marionetas diabólicas de los films del checo Jan Svankmajer, describe una ideología hecha de fetiches, sueños diurnos y delirios mitológicos, que van desde un habla hecha de la extensión telescópica de nuestros dientes, hasta la visión de las masas como arbustos rodantes corriendo por las calles de las ciudades, y que tiene su punto culminante cuando una mano aparentemente maoísta traza una órbita alrededor de la tierra para acabar abofeteando al artista.

VIDEO PLAY

GUSTAVO ARTIGAS SPEAKS ON HIS WORK



UNEXPECTED | GUSTAVO ARTIGAS | SALA DE ARTE PUBLICO SIQUEIROS

FRIDAY, NOVEMBER 10, 12-2 PM

@ DRCLAS
1730 CAMBRIDGE STREET, ROOM S216

A LATINO AND LATIN AMERICAN ART FORUM PRESENTATION
IN COLLABORATION WITH THE CULTURAL AGENTS INITIATIVE

HIAP BULLETIN



ISSUE 01_2006

HIAP-Helsinki Artist-in-residence Programme

May - August

April - May — Gustavo Artigas (mx)



"In one of the Johannesburg projects I used a particular tension in one social aspect of South Africa. Some red zone bars were closed by the government because of the growing illegal population coming from other African countries. In this work called Geeta vs. Sage I developed a ceramic piece firing the mud used in a mud-wrestling fight." – *from an interview by Bill Kelley / www.latinart.com*

Solo Exhibition at Galleria Huuto – Viiskulma, Helsinki, 10 – 21 May

www.gustavoartigas.com www.galleriahuuto.net

June — Susanne Clausen (uk)



"… Another crash resounded as the potted fern hit the light box and fell to the floor. Susanne threw a cup at the bookshelf splattering coffee everywhere. Pawlo threw another one at almost the same spot and laughed. Christian bit Ruth on the ear. Ruth slapped Pawlo. Susanne spat. Pawlo fell of the desk and stayed where he fell, silent. Susanne came round and dropped to the floor next to him..." – *from a Szuper Gallery catalogue*

Solo Exhibition at Taidehallin Studio/Kunsthalle Studio, Helsinki, 17 Jun–15 Aug

www.szuper.org www.taidehalli.fi

June - July — Adam Frelin (us)



"Simply put, my artwork and projects come out of daily experiences I've unexpectedly observed. This happens most often while I travel. The observed phenomena could be anything: a broken spinkler, a floating piece of mirror, or the pulsating light of television when viewed from outside of a building. The strongest, most compelling attributes of each experience are isolated out and concentrated into a refined version of its former self."

www.adamfrelin.com

July - August — Daniela de Paulis (it)



" My artistic practice shares a background both in performance and visual arts.
I am interested in the built environment as a symbol in large scale of cultural and economic issues. I examine different aspects of contemporary cities, such as globalization of the architectonic language and the inner desire of escaping fixed forms of representation. I often represent the built environment for its poetic and symbolic meanings and for its evocative qualities. My work, either in form of installation or video, speaks of memories, desires or feelings of loss related to a certain space."

Amorph06 Performance Festival in Helsinki, August 2006
organized by Artists' Association Muu and Oblivia Performance Company
www.muu.fi www.oblivia.fi

Upcoming 2006 Exchange Partners

Centre d'Art i Natura, Farrera, Catalonia

CEAAC - Le Centre Européen d'Actions Artistiques Contemporaines, Strasbourg, France

KUTSU

HIAP TAITEILIJARESIDENSSI
MUUTTAA UUSIIN UPEISIIN
TILOIHIN KAAPELITEHTAALLA!
ZODIAK – UUDEN TANSSIN KESKUS
AVAA C-4 HARJOITUSSALIN!
UUSIEN TILOJEN JA NÄYTTELYN
YHTEISET AVAJAISBILEET
TORSTAINA 1. KESÄKUUTA 2006
ALKAEN KLO 18:00
PAIKKA: KAAPELITEHDAS,
C-PORRAS, 4. KERROS
TERVETULOA!

INVITATION

HIAP ARTISTS' RESIDENCIES ARE
MOVING TO MAGNIFICIENT
NEW SPACES AT CABLE FACTORY!
ZODIAK - CENTER FOR NEW DANCE
OPENS THE C-4 REHEARSAL STUDIO!
THE JOINT OPENING PARTY OF
THE NEW SPACES AND EXHIBITION
ON THURSDAY 1ST JUNE 2006
STARTING FROM 6 P.M.
PLACE: CABLE FACTORY,
STAIRCASE C, 4TH FLOOR
WELCOME!

HUMAN GAME
WINNERS AND LOSERS
a Fondazione Pitti Discovery production
curated by Francesco Bonami, Maria Luisa Frisa and Stefano Tonchi
concept Hola Jeffrey Inaba, Heather Flood, Jeffrey Johnson
book-catalogue Charta – Fondazione Pitti Discovery
Florence, Stazione Leopolda
22 June / 21 July 2006

Human Game. Winners and Losers is a reflection on sport and its central role in contemporary society. Today, sport is a nerve point: it is the meeting point of passion and desire, science and research and a metaphor of existence as summarized by the sub-title, *Winners and Losers*. The aim of *Human Game* is to find the crucial bond between sport, in the sense of a recreational pastime, and social, political and cultural life The continuing spread of a vast sport mythology has changed habits, clothing styles and has prompted real revolutions. Human Game examines the metamorphosis of sport as it changed from play, competition, discipline and body care to universal spectacle that encompasses technology, fashion, art, business, medicine and communications.
Human Game is a book and an exhibition. Both focus on five different themes, five as the number of Olympic circles, that can become the device for organizing sport and its image together with art, communications, design, fashion and pop culture, as well as all the social and political contrasts related to it: **LIMIT, GAMES, MUTATION, TRADITION, FREEDOM.**

LIMIT_ speed, records, challenger, second skin, Lycra®
GAMES_ motion, action, contrast, team spirit, jersey
MUTATION_ prostheses, protection, muscles, athletic supporters, doping
TRADITION_ white, cotton, rule, WASP, tennis
FREEDOM_ antagonism, freestyle, no rules, philosophy, fisheye

These themes reflect the complexities of contemporary sports, and how sport champions influence other people's lifestyles and fashions with their behavior. Art uses sport as a symbol and metaphor of life; fashion designers' creations tell how fashion has been marked by sport and how sport has been affected by the lure of fashion. The only real innovations in fashion during the past decade have been in sports clothing: sports products have become signature items and influence fashion from streetstyle to haute couture. Sports are media phenomena for all intents and purposes and sports stars are true super-stars whose internationally recognized faces impact every kind of product. Lifestyles are truly becoming sport-ized.

The exhibition_ A spiral in gilt metal netting, with a diameter of 11 meters that unwinds along the nave of the Stazione Leopolda, contains the show's itinerary, over 100 meters in lenght, and marked by containers covered with sports materials, grass, asphalt, exercise mats, wooden boards, while a sort of compressed atmosphere is that of a stadium under the pressure of the fans and the adrenaline of the athletes.

The book_ an almanac, organized in five sections, each one marked by the color of Olympic circles, filled with images, texts and curiosities (about 500 pages with 600 illustrations). A co-publication by Fondazione Pitti Discovery and Charta.

Human Game. Winners and Losers is produced by the Fondazione Pitti Discovery and curated by Francesco Bonami, Maria Luisa Frisa and Stefano Tonchi; sport-fashion consultant Robert Rabensteiner, the book image and exhibition design are by Hola, a Los Angeles-based architecture studio, coordinated by Jeffrey Inaba.

The exhibition opened in Florence on 21 June 2006, on the occasion of Pitti Immagine Uomo 70 and negotiations are currently in progress to take it to other institutions in Europe and America**.**

Human Game is an initiative within the Florence 99% Contemporary, a calendar of events and international exhibitions that get started on the occasion of Pitti Immagine Uomo and go on for the whole summer.

At the exhibition and in the catalogue

FASHION+SPORT: Adidas, Adidas + Missy Elliott, Adidas + Stella McCartney, Adidas + Yohji Yamamoto, Aigle, Allegri, Arena, Giorgio Armani, Ballantyne Cashmere, Neil Barrett, Geoffrey Beene, Belstaff, Benetton, Bianchi Milano, Dirk Bikkenbergs, Billabong, Hugo Boss, Thom Browne, Burberry, Burton, Burton + Paul Smith, C.P. Company, JC de Castelbajac, Calze Gallo, Canterbury of New Zealand, Carrera by Safilo, Roberto Cavalli, Champion, Chanel, Ciesse, Circa, Colmar, Columbia Sportswear Company, Comme des Garçons, Converse, D Squared, Dainese, DC Shoes, Diadora, Diesel, Christian Dior, Dolce & Gabbana, Dunhill, DVS, Eastpak, Element, Ellesse, Ellesse + Eley Kishimoto, Emerica, éS, Etnies, Everlast, Everlast + Norma Kamali, Gianfranco Ferré, Fila, Fred Perry, Fred Perry + Comme des Garçons, Freddy, Gucci, Harley-Davidson, Helly Hansen, Henry Lloyd, Hermès, Tommy Hilfiger, Hogan, Invicta, Jantzen, Juicy Couture, K-Swiss, K-Way, Norma Kamali, La Martina, Lacoste, Lange, Ralph Lauren, Le coq sportif, Le coq sportif + Ice J Iceberg, Le coq sportif + JC de Castelbajac, J. Lindeberg, Lonsdale, Lotto, Maison Martin Margiela, Mambo, Marithé & François Girbaud, Antonio Marras, Stella McCartney, Alexander McQueen, Missoni Sport, Issey Miyake, Mizuno, Moncler, Moncler + Balenciaga, Moncler + Junya Watanabe, Moon Boot, Munich X, Murphy&Nye, Napapijri, Nautica, New Balance, Nike, Nixon, Nodesign, North Sails, O'Neill, Oakley, Pantofola d'oro, Parasuco Cult, Patagonia, Pirelli, Prada, Pringle of Scotland, Emilio Pucci, Puma, Puma + Alexander McQueen, Puma + Jil Sander, Puma + Philip Starck, Puma + Mihara Yasuhiro, Quiksilver, Reebok + Paul Smith, Reebok, Rip Curl, Riva, Robe di Kappa, Rossignol, Rossignol + Emilio Pucci, Sabelt, Salomon, Jil Sander, Santa Cruz, Santoni, Raf Simons, Paul Smith, Smith by Safilo, Spalding, Speedo, Speedo + Rei Kawakubo, Speedo + Rosa Chà, Stone Island, Superga, Sergio Tacchini, Sergio Tacchini + Burro, Tecnica, The North Face, Timberland, Tod's, Isabella Tonchi, Umbro, Vans, Versace, Viktor & Rolf, Louis Vuitton, Vivienne Westwood, Bernard Willhelm, World Industries, Yohji Yamamoto, Yves Saint Laurent, Ermenegildo Zegna, Zero, ZooYork

ARTISTS: Vito Acconci, Rey Akdogan, Ulf Aminde, Carlos Amorales, Maria Antelman, Gustavo Artigas, Felipe Barbosa, Matthew Barney, Elisabetta Benassi, Paul Floyd Blake, Michael Blum, Andrea Bowers, Slater Bradley, Olaf Breuning, Roderick Buchanan, Mircea Cantor, Josef Dabernig, Stephen Dean, Sylvie Fleury, Kendell Geers, Fabrice Gygi, Julie Henry, Brian Jungen, Omer Ali Kazma, Jeff Koons, Annika Larsson, Sharon Lockhart, Eva e Franco Mattes (0100101110101101.org), Olaf Metzel, Tracey Moffatt, Gianni Motti, Bruce Nauman, Melik Ohanian, Gabriel Orozco, Cecilia Parsberg, Paul Pfeiffer, Shannon Plumb, Robin Rhode, Collier Schorr, Roman Signer, Florian Slotawa, Fiona Tan, Pascale Marthine Tayou, Grazia Toderi, Jaan Toomik, Patrick Tuttofuoco, Uri Tzaig, Mark Wallinger

THE AUTHORS: Emanuela Audisio, Tommaso Bartalesi, Francesco Bonami, Paola Colaiacomo, Elda Danese with Raffaella Brunzin, Maddalena De Bernardi, Peter De Potter, Valentina Durante, Raffaella Ferrero Camoletto, Maria Luisa Frisa, Alexandra Marshall, Alessandra Marchi, Matilda McQuaid, Toby Miller, Amanda Montanari, Elena Moretti, Stefano Pistolini, Maddalena Renzi, Olivier Saillard, Fabrizio Sarpi, Roberta Sassatelli, Horatio Silva, Nick Sullivan, Mauro Tinti, Stefano Tonchi, Alessandra Vaccari, Greg Williams

HUMAN GAME
WINNERS AND LOSERS
Stazione Leopolda, Florence

22 June - 21 July 2006
CLOSED ON MONDAYS
22 June - 4 July 2006 11.00am/7.00pm
5 July - 8 July 2006 11.00am/10.00pm
8 July - 21 July 2006 11.00am/10.00pm

SPONSORED BY
CENTRO DI FIRENZE PER LA MODA ITALIANA and PITTI IMMAGINE
WITH A GRANT FROM THE
ENTE CASSA DI RISPARMIO DI FIRENZE
AND THE SPECIAL COOPERATION OF THE PROVINCE OF FLORENCE

MEDIA PARTNER
LA GAZZETTA DELLO SPORT
SPORT WEEK

Special thanks go to the Ministry for the Economic Development for its precious support.

info: Fondazione Pitti Discovery press office
Francesca Tacconi
tel. + 39 055 3693251/211
tacconi@pittimmagine.com / discovery@pittimmagine.com

MIT Visual Arts Program
Monday Nights @ VAP



Gustavo Artigas
Game, Risk, Disaster

Mon 11/13/06
5:30–7pm

Massachusetts
Institute of Technology
Visual Arts Program
Department of Architecture

Bldg N51-337, 3rd floor,
Joan Jonas
Performance Hall
265 Massachusetts Avenue
Cambridge, MA 02139
For information call
617-253-5229

Further information:
web.mit.edu/vap/

Open to the general public.

This event is presented in conjunction with course 4.303 The Production of Space: Dialogues in Art, Architecture and Urbanism, taught by Professor Ute Meta Bauer.

"Are we here to play or to be serious? And in all seriousness what is of playing or games for that matter? ...For the past four years, Gustavo Artigas who is based in Mexico City, but coordinates the majority of his projects in other international cities, has developed a stunning, complex language surrounding the social tensions of group organization and the consequences and risks involved in game and disaster situations. More specifically, Artigas' work engages a universe of limits. As for the game, the limit between what is and what is not [a game] is more difficult to specify than it seems at first glance. ...The disaster on the other hand – in Artigas' experience – is a limit confined by fear and/or inevitability. Acting as Master of Ceremonies, he has developed a three-ring circus scheme juxtaposing games, performative gestures, and political critiques into episodical chapters." – Jennifer Teets

Gustavo Artigas was born in 1970. His works have been presented at the "Faites vos jeux! Art and Game since Dada" at the Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz; at the Akademie der Künste, Berlin, Germany, at "international 04" at the Liverpool Biennial, England; at "OUTLOOK 2003" and at Arena - Society for the Advancement of Contemporary Art in Athens, Greece. In 2001 Artigas has participated in the Aperto Section of the 49th Venice Biennial in Italy.

Directions
The Visual Arts Program at MIT is located above the MIT Museum. Enter through the grey door on Front Street and take the elevator to the third floor. Exit to your left and go down the ramp. The Joan Jonas Performance Hall is located on the right.

By Public Transportation
Take the Red Line to Central Square. Walk four blocks along Massachusetts Avenue towards Boston and the Charles River, or take the #1 bus to the stop on Massachusetts Avenue at Pacific Street, across from the MIT Museum.

Thanks
This lecture is a collaboration with the Cultural Agents Initiative and the Latino and Latin American Art Forum at Harvard, and is supported by the David Rockefeller Center for Latin American Studies (DRCLAS) at Harvard University.



Gustavo Artigas [Mexique]

Dans le cadre du Mois de la Photo à Montréal
Commissaire—Marie Fraser

7 septembre—13 octobre 2007

Vernissage—
le vendredi 7 septembre à 21 h



Né en 1970 à Mexico, Gustavo Artigas est connu pour ses actions-performances qu'il réalise en impliquant des gens de tous les milieux – athlètes, comédiens, prostitués commissaires d'exposition, créateurs et cascadeurs. Ses oeuvres s'inspirent des réalités politiques, sociales et culturelles des lieux pour lesquels elles sont conçues. Mentionnons, entre autres, *The Rules of the Game* (2000-2001), œuvre qui consistait à faire jouer ensemble deux équipes de soccer de Tijuana et deux équipes de basket-ball de San Diego, sur un même terrain à la frontière du Mexique et des États-Unis.—Outre sa participation à la Biennale de Venise et à celle de la Havane, l'artiste a présenté son travail en Europe (Allemagne, Autriche, Belgique, Espagne, France, Finlande, Hollande, Italie, Suisse) au Moyen-Orient (Turquie, Iran) de même qu'en Amérique (Canada, Chili, Cuba, Etats-Unis, Mexique, Vénézuela).

La Galerie B-312 a le plaisir de présenter *Tres Tiempos,* de l'artiste mexicain Gustavo Artigas. L'exposition a lieu dans le cadre de la dixième édition du Mois de la Photo à Montréal organisée cette année par la commissaire Marie Fraser. *Tres Tiempos* est constituée de trois séquences photographiques et d'une vidéo dont le sujet est le développement en trois temps d'une collision brutale entre un automobiliste et un piéton. D'une part, les photographies saisissent les mouvements du piéton qui se trouve propulsé dans les airs, de l'autre, des caméras captent cette même action à partir de l'intérieur du véhicule.—Cet accident est loin d'en être un tant la mise en scène est méticuleusement calculée. Trois jours consécutifs, un même cascadeur, une même voiture et une seule adresse, le 77 de la rue Rosas Moreno à Mexico, auront servis à répéter et à documenter la scène. Cette action, aussi étudiée et esthétisée soit-elle, demeure toutefois saisissante. Brusqués devant cette violence possible, parce que chaque image fixe le coup, nous suivons des yeux le mouvement de la victime de l'accident comme s'il s'agissait de nous-mêmes, comme si notre corps ressentait le fracassement des os, mais voilà, nous savons qu'il n'en est rien. Pas plus que nous ne sommes heurtés par toutes ces scènes que nous observons à la télévision, soit pendant les informations soit pendant ces émissions de télé-réalité qui diffusent des poursuites policières qui se terminent souvent par un accident de voitures.—Artigas ne semble pas faire la critique de l'abondance de telles images, pas plus qu'il n'en dénonce la violence et le sensationnalisme. Ces images font tout simplement partie de notre quotidien, et il les recrée. Est-ce pour nous parler d'autre chose, comme si la fiction établissait une distance telle qu'elle parviendrait à nous rendre plus conscients de notre environnement immédiat ? Ou bien Artigas conçoit-il ainsi les règles d'un jeu de provocation ou de surprise qui pourrait s'inscrire dans le sillage des situationnistes ?

—Émilie Renaud-Roy

Galerie B-312

372, rue Sainte-Catherine Ouest—espace 403—Montréal (Québec) H3B 1A2—téléphone et télécopieur (514) 874-9423
—b-312@galerieb-312.qc.ca—www.galerieb-312.qc.ca—Ouvert—mardi au samedi—12 h à 17 h

La Galerie B-312 remercie ses membres et donateurs, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts de Montréal et les Brasseurs RJ. La venue de Guastavo Artigas a été rendue possible grâce à la participation financière du Conseil des Arts du Canada.
Gustavo Artigas, extrait de la série Tres Tiempos, 2007. Avec l'aimable autorisation de l'artiste, de la Galeria Hilario Galguera et du Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

ESCULTURA SOCIAL

A NEW GENERATION OF ART FROM MEXICO CITY



MARÍA ALÓS
CARLOS AMORALES
JULIETA ARANDA
GUSTAVO ARTIGAS
STEFAN BRÜGGEMANN
MIGUEL CALDERÓN
FERNANDO CARABAJAL
ABRAHAM CRUZVILLEGAS
DR. LAKRA
MARIO GARCÍA TORRES
DANIEL GUZMÁN
PABLO HELGUERA
GABRIEL KURI
NUEVOS RICOS
YOSHUA OKÓN
DAMIÁN ORTEGA
FERNANDO ORTEGA
PEDRO REYES
FERNANDO ROMERO
LOS SUPER ELEGANTES

Rodrigues-Widholm, Julie Et. Al. ***Escultura Social, A New Generation of Art From Mexico City***
2007. Museum of Contemporary Chicago Art-Yale University. ISBN 978-0-300-13427-8

GUSTAVO ARTIGAS

Born Mexico City, 1970 Lives and works in Mexico City

In his videos, installations, photographs, and live actions, Gustavo Artigas directs charged performances that have ranged from a Mexican soccer match and American basketball game played simultaneously on the same court (*Rules of the Game,* 2000) to a motorcycle driving through a museum wall (*Emergency Exit,* 2002), or a game of group electrocution (*Vive la Résistance!,* 2004). Artigas employs risk, chance, and the unexpected in his complicated events, which are as much process art as final video and photographic documentation. Collaborating with city, government, and community organizations requires extensive negotiations, trust, and relationship building, all of which push people's comfort levels — the true impetus behind Artigas's work.

As he did in *Rules of the Game,* Artigas uses sports as a metaphor for larger cultural and social circumstances. The game, seemingly fun and innocuous, can become symbolic of much more — masculinity or femininity, opposing teams, even war. For this exhibition, Artigas has created a new work, *Ball Game* (2007), which creates a new approach to basketball by referring to the ancient Mayan game in which warriors competed and the winner was sacrificed to the gods, as part of a mythic ritual of maintaining cosmic order.

In collaboration with Chicago's Resurrection Basketball League in Pilsen, a largely Mexican neighborhood, Artigas organized a game with the community league members — at-risk youth and gang members — of a new version of the familiar game of basketball to level the playing field, so to speak, and bring players together through interviews, workshops, and games. By changing only the position of the hoop and keeping the rest of the game in tact, Artigas hopes to bring groups with different background and allegiances together on the court, if not off. Given the ongoing social challenges that accompany efforts to solve human conflict, especially in urban environments, Artigas proposes that a completely new, and equally unfamiliar, context can result in new relationships and new solutions. **JRW**



Gustavo Artigas
Ball Game, 2007
Video projection and lambda prints on aluminum
Museum of Contemporary Art, Chicago, commission





Gustavo Artigas
Vive la résistance!, 2004
Action
L'Ecole des Beaux-Arts,
Toulouse, France
Courtesy of the artist and Hilario
Galguera Gallery, Mexico City



Gustavo Artigas
Emergency Exit, 2002
Museo de Arte Carrillo Gil, Mexico City
Courtesy of the artist and Hilario Galguera Gallery, Mexico City

En sus videos, instalaciones, fotografías y acciones artísticas, Gustavo Artigas pone en escena *performances* impactantes que van desde partidos de futbol mexicano y baloncesto estadounidense jugados simultáneamente en la misma cancha (*Rules of the Game* / Las reglas de juego, 2000) hasta hacer pasar una motocicleta por la pared de un museo (*Emergency Exit* / Salida de emergencia, 2002) o escenificar un juego de electrocución en grupo (*Vive la Résistance!* / Viva la resistencia, 2004). En sus complejos eventos, que son tanto arte de proceso como documentación final en fotografía y video, Artigas utiliza el riesgo, el azar y lo inesperado. La colaboración con organizaciones municipales, gubernamentales y comunitarias requiere de extensas negociaciones y una gran capacidad para ganar su confianza y establecer relaciones con ellas, todo lo cual afecta el nivel de confort de las personas — el verdadero motor de la obra de Artigas.

Como sucede en *Rules of the Game*, Artigas utiliza los deportes como metáfora de una variedad más ámplia de relaciones sociales y culturales. El juego, de apariencia recreativa e inocua, se convierte en símbolo de algo más — de masculinidad o feminidad, de lucha de contrarios, incluso de la guerra. Para esta exposición, Artigas ha creado *Ball Game* (Juego de pelota, 2007), obra en que da un nuevo giro al baloncesto al asociarlo al antiguo juego de pelota maya, en el que, como parte de un ritual mítico para preservar el orden cósmico, competían equipos de guerreros y el vencedor era sacrificado a los dioses.

En colaboración con la Resurrection Basketball League de Pilsen, un barrio mayormente hispano de Chicago, Artigas organizó, con los miembros de la liga de la comunidad –jóvenes pandilleros y de un entorno de alto riesgo–, un partido de su nueva versión del tradicional juego del baloncesto con el que busca, por decirlo así, "igualar el terreno de juego" y, por medio de entrevistas, talleres y partidos, acercar a los jugadores entre sí. La única alteración que Artigas introduce en el partido es un cambio en la posición de las canastas, y con ello espera reunir en la cancha –y tal vez fuera de ella– a grupos provenientes de ambientes e intereses encontrados. Tomando en consideración que el esfuerzo que se requiere para resolver conflictos humanos, especialmente en espacios urbanos, va acompañado de continuos desafíos sociales; Artigas propone que un contexto totalmente nuevo e igualmente desconocido puede llevar a establecer nuevas relaciones y alcanzar nuevas soluciones. **JRW / FF-M**



Gustavo Artigas
Unexpectal, 2006
Action, March 2, 2006
Sala de Arte
Público Siqueiros,
Mexico City
Courtesy of the artist
and Hilario Galguera
Gallery, Mexico City

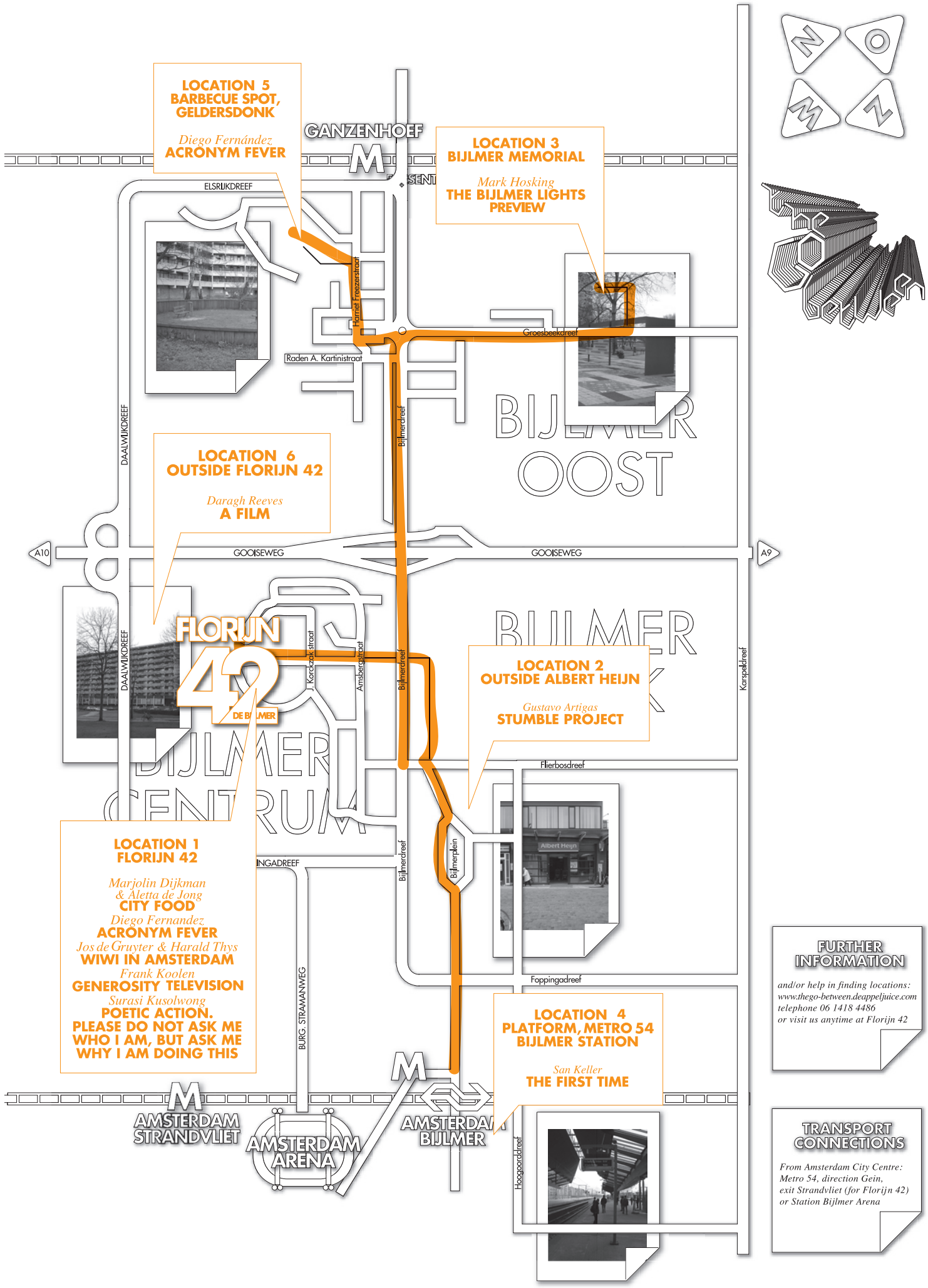
CURATORIAL TRAINING
PROGRAMME 06/07,
DE APPEL ARTS CENTRE,
AMSTERDAM

PRESENTS

MAP

GUSTAVO ARTIGAS
MARJOLIJN DIJKMAN
& ALETTA DE JONG
DIEGO FERNÁNDEZ
MARK HOSKING
SAN KELLER
FRANK KOOLEN
SURASI KUSOLWONG
DARAGH REEVES
HARALD THYS &
JOS DE GRUYTER

WWW.DEAPPELJUICE.COM



FURTHER INFORMATION

and/or help in finding locations:
www.thego-between.deappeljuice.com
telephone 06 1418 4486
or visit us anytime at Florijn 42

TRANSPORT CONNECTIONS

From Amsterdam City Centre:
Metro 54, direction Gein,
exit Strandvliet (for Florijn 42)
or Station Bijlmer Arena

TIMELINE

Wednesday, April 4, 20:00
Bijlmer Nite 5
HOW TO MAKE ART ON A DESERT ISLAND

Sunday, April 8, 16:00—19:00
Soup & Cinema
Screening of
THE GO-BETWEEN
(Dir. J.Losey, 1970)

Wednesday, April 11, 20:00
WIWI IN AMSTERDAM
Artists' Projects Opening Jos de Gruyter & Harald Thys

Friday, April 13,
17:00–20:00 *Gustavo Artigas*
STUMBLE PROJECT

Saturday, April 14, all day
Gustavo Artigas
STUMBLE PROJECT
19:00-22:00
Mark Hosking
Preview of
THE BIJLMER LIGHTS

Sunday, April 15, all day
Gustavo Artigas
STUMBLE PROJECT
20:00
Bijlmer Nite 6
THE UNFORESEEN
Featuring Diego Fernández
screening
ACRONYM FEVER

Sunday, April 15 - April 22
CITY FOOD
Marjolijn Dijkman & Aletta de Jong
daily in different locations in the Bijlmer

Monday, April 16–April 20
Frank Koolen
GENEROSITY TELEVISION
(for broadcasting time and TV-Station please go to www.deappeljuice.com)

Wednesday, April 18
Surasi Kusolwong
POETIC ACTION. PLEASE DO NOT ASK ME WHO I AM, BUT ASK ME WHY I AM DOING THIS
all day in different locations in the Bijlmer
20:00
Bijlmer Nite 7
SALON
Gustavo Artigas
STUMBLE PROJECT screening

Thursday, April 19
Surasi Kusolwong
POETIC ACTION. PLEASE DO NOT ASK ME WHO I AM, BUT ASK ME WHY I AM DOING THIS
all day in different locations in the Bijlmer

Friday, April 20, 15:00
CITY FOOD
Special presentation
Marjolijn Dijkman & Aletta de Jong
17:30
Frank Koolen
GENEROSITY TELEVISION
screening sessions

Saturday, April 21, 13:00
San Keller
THE FIRST TIME
18:00
Diego Fernández
ACRONYM FEVER ROAST

Sunday, April 22, 21:00
Daragh Reeves
A FILM
Followed by
THE GO-BETWEEN CLOSING PARTY
with live concert by
Instituto Divorciado
(Diego Fernández & Ian Szydlowski)

KATHRYN SMITH

ONE MILLION AND FORTY-FOUR YEARS (AND SIXTY THREE DAYS)

A SAMPLER

A COMPANION TO THE EXHIBITION

GIMBERG / NERF / SACKS / YOUNG

SMAC, STELLENBOSCH, 2007

Published by SMAC Gallery

Supported by the University of Stellenbosch
Department of Visual Arts

© The artists, contributors & SMAC, Stellenbosch

Stellenbosch Modern and Contemporary Art Gallery (SMAC)
1st Floor De Wet Centre
Church Street
Stellenbosch

P0 Box 697
Stellenbosch
7599
South Africa

Tel: +27 21 882 8335
Fax: +27 21 887 7624
Email: info@smacgallery.com
URL: www.smacgallery.com

Repro & printing by Scan Shop

The publisher, editor and artists wish to thank contributors for their kind permission to reproduce material, and for their help in the production of this publication. The publisher apologises for any errors or omissions in this publication, and would be grateful to be notified of any corrections that should be incorporated in the next edition or reprint of this book.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or utilised in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage or retrieval system without permission in writing from the author, editor or SMAC Gallery.

First edition published March 2007

Available in 500 standard softcover copies and 50 numbered, hardcover editions

Conceptualised, researched and edited by Kathryn Smith

In collaboration with Doug Gimberg, Christian Nerf, Ruth Sacks and Ed Young

Research assistance by Bianca Baldi

ISBN: 978-0-620-38259-5

CONTENTS

KATHRYN SMITH
BY WAY OF AN INTRODUCTION 10

ROBERT STORR
EMAIL CORRESPONDENCE 16

GUSTAVO ARTIGAS
SPONTANEOUS HUMAN COMBUSTION 1 20

BAREND DE WET
EMAIL CORRESPONDENCE 24

BETTINA MALCOMESS
THIS IS THE WORK OF IDLE HANDS, OR YOU CAN'T SAY ANYTHING ORIGINAL ABOUT THE AVANT-GARDE 26

COLIN RICHARDS
HISTORIES OF AVANT-GARDISM IN SOUTH AFRICA 40

WAYNE BARKER
DOES THE AVANT GARDE EXIST??? 60

CANDICE BREITZ
WHY HAVE THERE BEEN NO AVANT-GARDE AFRICAN ARTISTS? 64

SYLVESTER OGBECHIE
COMRADES AT ARMS: THE AFRICAN AVANT-GARDE AT THE FIRST WORLD FESTIVAL OF NEGRO ARTS (DAKAR 1966) 88

SEAN O'TOOLE
CONTINGENT STATES & POSTSCRIPT: IS THIS MUSIC? 104

TRASI HENEN
AVANT-GARDE FOR BEGINNERS 112

SIEMON ALLEN
RETROSPECTIVES 114

JAMES SEY
WHEN DOES A MOMENT END? 118

KATHRYN SMITH AND ED YOUNG
TWO CHINESE GUYS 124

KENDELL GEERS
I, TERROREALIST 130

CHRISTIAN NERF
RULE NO. ONE 154

MICHAEL SMITH
THE POWER OF THE CLONE: PRODUCT PIRACY AS AVANT-GARDE PRACTICE 156

AVANT CAR GUARD
FOUR WORKS 162

BRENDEN GRAY
CONSIDERING THE ACT OF TERROR: THE DILEMMA OF THE AVANT-GARDE 166

RAFAEL MOUZINHO
BARRIGA DE DRAGÃO 174

LIZE VAN ROBBROECK
THE AVANT-GARDE IS DEAD. LONG LIVE THE AVANT-GARDE! 180

THANDO MAMA
“IS THE AVANT-GARDE STILL A VIABLE AND OR TENABLE NOTION IN THE CURRENT CONTEMPORARY MOMENT…?” 188

NATHANIEL STERN
NATHANIEL STERN…SINGS! 192

ELAN GAMAKER
TO BELIEVE IN THE AVANT-GARDE IS TO DENY THE PERMANENCE OF THE WIDTH OF A HORSE’S ARSE 194

STACY HARDY
EVERYONE HATES ME BECAUSE I’M NERDY AND WHITE 198

JOHAN THOM
DIGGING UP OLD HORSES 214

ARYAN KAGANOF
EMAIL CORRESPONDENCE 220

PEET PIENAAR
EMAIL CORRESPONDENCE 222

ED YOUNG
SHOW ME THE AVANT-GARDE AND I'LL SHOW YOU A GOOD TIME 226

KRISTOFER PAETAU
ARTFORUM ACCIDENT 230

RUTH SACKS
A CONVERSATION WITH TAKASHI MURAKAMI AT *T1 – TRIENNALE TORINO TREIMUSEI: THE PANTAGRUEL SYNDROME* 234

BRIAN ENO
TRANSCRIPT 240

CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV
EMAIL CORRESPONDENCE 244

JAMES BECKETT
EMAIL CORRESPONDENCE 256

ROBIN RHODE
LETTER 258

CESARE PIETROIUSTI
THE AVANT-GARDE AND THE IDENTITY-DILETTANTE 260

LIAM GILLICK
EXCERPT FROM *CONSTRUCCIÓN DE UNO* 264

ED YOUNG
TAKING THE PISS 278

ANDREW LAMPRECHT
END NOTES 300

DOUGLAS GIMBERG
LOVE DOUGLAS 310

KATHRYN SMITH

BY WAY OF AN INTRODUCTION

2007

ARTIST; SENIOR LECTURER IN THE DEPARTMENT OF VISUAL ARTS, UNIVERSITY OF STELLENBOSCH

Earlier this year, I was approached by artists Douglas Gimberg, Christian Nerf, Ruth Sacks and Ed Young to “not do a catalogue” for an upcoming exhibition they had been invited to mount at the new SMAC gallery in Stellenbosch. Whatever this not-a-catalogue was to be was entirely at my discretion. As an artist who spends far too much time indulging in all aspects of publication and book production, this idea had undeniable appeal, but the several weeks available to conceptualise, research and design the project before the exhibition opened was somewhat disquieting.

The artists’ directive prompted a personal, internal dialogue around convention (of ‘standards’ of form and process) that married with an ongoing preoccupation with the legacies of avant-gardism. In this moment in history, ‘avant-garde’ as an adjective seems at once accusatory and aspirational. Artists pass snide comments about the fashion industry’s perpetual love affair with the term. A certain South African art dealer was bold enough to offer the descriptor in relation to my own work, a possibility that had never before crossed my mind and which seems, to me at least, perfectly misplaced. Recently, I have also noticed a proliferation of the term in press releases for international exhibitions of contemporary art, a place where I would never imagine seeing it. If it’s not so Twenties, or very Forties, then it’s definitely super Sixties. And I suppose there was something of a revivalist attempt at a formalist-mode avant-garde in the Eighties. As much as the historical avant-garde has been put (firmly?) in its place, there is something incredibly, vexingly, enticingly persistent about its legacies. And now, in the first decade of the 21st century, it seems unavoidable that the loop of history is faithfully repeating itself on what seems like a twenty-year cycle.

I’m sure there are those that set out to be ‘avant-garde’ about things, but there are certainly those who, lacking the critical will to productively engage with certain aspects of contemporary practice, use the term either implicitly or explicitly as a loose signifier of provocation and ambition, damning the indulgence of ‘risky’ cultural acts and poorly-disguised fame-mongering. However, I have come to suspect that those who apply it pejoratively to others, hold onto a not-so-small shred of desire for its rebirth, made in an image of themselves.

In and of itself, an ‘avant-garde’ gesture is haunted by time; ath, specifically. It has an incredibly short shelf-life, becoming something else as soon as it has been enacted, and the final

death-knell sounding on its status as ‘ahead of itself’ as soon as the knowledge of it has reached the public realm. Its fate is exactly that of the original military vanguard: those who are sent out ahead of the rest, to die. Representing an advancing ‘threat’, it makes sense that they will be targets. Heroic narratives are self-evident in these situations, and time is a skilful embroiderer of tales. It seems fashionable to think that the ‘avant-garde’ is defunct, but I imagine this denies a deep desire by artists to access exactly what the historical, anti-formalist avant-garde seemed to achieve towards political, cultural and institutional critique.

The very evident yet wholly uneven persistence of the term ‘avant-garde’ seems, if anything, to be symptomatic of an ever accelerating and cannibalistic preoccupation with the new. I have never heard the artists who commissioned this book utter the phrase ‘avant-garde’ in any way other than sardonic. Perhaps this is a South African affliction? Here, it is something of a swearword; a curse that ensures the recipient is never to be taken seriously by the art-set defined by their ‘cool-and-ironic’ posturing. But the cool-and-ironics are in turn accused of pseudo-avant-gardism by artists who demand integrity, varying degrees of political correctness and for art to ‘mean something’.

So I was curious to take the temperature of contemporary attitudes towards avant-gardism, as style, substance and desire, as praxis and historical conceit. Engaging in my preferred (silent) form of communication – written, electronic – I sent out a call to around eighty potential correspondents around the world, the list of which was collectively compiled by the artists and myself, and consisting of both pre-eminent and younger artists, writers, curators and scholars who we believed would offer a useful perspective on the current condition of the avant-garde. Needless to say, this list could have easily been four, five, ten times as long. It included people who we thought might be insulted by being approached for comment with such a short delivery time, yet the quality and quantity of responses received still startles me.

It is important to note that this exercise follows only a few months after the Autumn 2006 issue of *Art South Africa,* for which editor Sean O’Toole sent out a call to regular contributors to the journal, requesting reflections on avant-garde practice in post-Apartheid South Africa. He has kindly granted us permission to republish his overview of the avant-garde from that issue. With all due respect to O’Toole’s process, which did elicit some interesting commentary,

I felt a more primary question needed addressing; that is, whether the ‘avant-garde’ as a notion is still a viable or tenable one at all; intractably determined – is it or isn’t it? – by its siamese relationship to Modernism and many of the undesirable values promoted by certain aspects of that discourse.

I was hoping for an engagement at once more fundamental and more complex, asking the question in a more ‘global’ sense, that is, in a broadly theoretical sense. I will not attempt to sum up or contextualise responses received, or add any further ruminations on the state of the avant-garde, suffice to say it is also interesting, as some writers here point out, that as artistic director for *Documenta XI*, Okwui Enwezor used the historical avant-garde as a counterfoil against which to begin reconceptualising around the project of contemporary art. As part of *Performa07*, a panel discussion scheduled for March 12, 2007 will focus on the notion of the term ‘radical’, “as it has been used in the past to describe live actions by artists intentionally penetrating broadly held values of the art economy and the institutions that maintain it…even at a time when a buoyant art market quickly absorbs such strategies.” (press release received via e-flux, March 10, 2007).

As always, it devolves on language, context and positioning, and the contributors published here reveal a range of attitudes, ideologies and positions assuring me that it is a question still happily packed with discursive tension.

This book consists entirely of email correspondences that took place over a period of only four weeks, with the one exception being a question posed verbally to sound artist and systems-man Brian Eno during a public lecture at the University of Cape Town. A transcript of that exchange is published here. Correspondents were free to send anything they felt best represented their position, hoping that the short deadline would encourage the kind of immediacy that can so quickly become diluted through excessive deliberation. My editorial parameters were straightforward: whatever was received by the print deadline would be published. I was hoping to receive scholarly texts, visual responses, rude ripostes, resource lists, fiction and anecdotes and they’re all here, without the authors expecting any financial compensation.

So why *One Million and Forty-Four Years (and Sixty Three Days)*? In probing attitudes towards the avant-garde, I began this process thinking, one also probes attitudes towards convention.

Paradoxically, the historical avant-garde has become a convention, and ‘radical’ acts are fodder for commercial and branding exercises conceived for audiences imagined to have 45-second concentration spans and 3-second memories.

According to a declaration by Fluxus artist Robert Filliou, January 17, 1963 is Art’s Birthday. Before this day, there was no art, but on this day, Art was 1 000 000 years old. It happened, he stated, when someone dropped a dry sponge into a bucket of water, pre-empting The Smith’s *The Queen is Dead* (1986) – a post-Sex Pistols *God Save the Queen* (1977) anti-establishment rejoinder – in which Morrissey entones, “I broke into the Palace with a sponge and a rusty spanner”. Art’s Birthday – and Filliou’s too, as it happens – is celebrated by artists and artists’ groups around the world with events, networked happenings and much eating of cake and offerings of gifts to Art. As wild as this notion might seem, by declaring Art to have a birthday Filliou questions the very convention of the notion of art: it is not self-evident. The additional forty-four years and sixty three days brings us up to March 21, 2007, when this exhibition and book launch are scheduled to take place.

During the production of this publication, and heated debates concerning its contents, three phrases have made an appearance. At the studio space shared by the artists on this show (and others), ‘physical criticism’ was offered as an explanation by Ruth Sacks when someone tripped over a rather complex and delicate installation, resulting in a small amount of non-fatal damage. Barely separated from patent vandalism by making a claim for the ‘subconscious’ presiding over conscious behaviour, I found a reference to a similar strategy – in consequence if not in spirit – encouraged by the artists at the first Dada exhibition in Cologne in 1920: “Visitors were encouraged to vandalize anything in the exhibition that they did not like and some of the results were documented in the periodical [*Die Schammade*]”.[1] This has many historical precedents in the form of abuse and destruction of paintings by religious zealots, Nazis and of course, feminists like Emily Pankhurst who famously attacked Velasquez’ *Rokeby Venus* (aka *The Toilet of Venus*, 1647-51) as an emblem of the objectification of the female body.

As anti-social as it might be, this new version of ‘physical criticism’ retains aspects of the radical or performative acts and gestures that are a residual feature of the historical avant-garde’s critical

vitality. Driven by the subconscious – rather than setting out to consciously and discursively critique something – its results are still ultimately censorious. And perhaps this is not such a bad thing in some cases.

The second phrase, proposed by Ed Young, is ‘random contemporary’. This is a very useful and straightforward way of describing so many (usually photographic) works that ‘engage’ or ‘document’ the stuff of daily metropolitan banality: cityscapes, significant stains on sidewalks, transient spaces like airports or stations, and so on; usually large-scale, blurry and framed up for art fairs, where such images are incredibly popular. The ‘random contemporary’ is not confined to urban spaces, although it seems to work best there, but can also take place in living rooms, bedrooms, bathrooms and spaces of nature rather then culture. Proponents of Nicolas Bourriaud’s theory of relational aesthetics will recognise this style immediately, as a critical means to document these moments of social and interpersonal engagement presented within the context of contemporary art.

For some, Ed in particular, there is the hope that this book is a space-clearing gesture, bringing an end to all this harping on about the avant-garde. For me, I think it’s only the beginning. Which brings me to the third phrase, put forward by theorist Andrew Lamprecht. It seemed appropriate to end this book, which spans some twelve years of critical engagement with the legacies of the avant-garde, with a new discursive possibility. We have this in the form of ‘transactional aesthetics’, highlighting the legacy of Bourriaud’s influential work, presented here as a fledgling proposal disguised as a set of manuscript notes. After all, what would the avant-garde be without a manifesto or two?

REFERENCE

[1] Steven Heller, *From Merz to Emigre and Beyond: Avant-Garde Magazine Design of the Twentieth Century* (London/New York: Phaidon, 2003), p. 66.

ROBERT STORR
EMAIL CORRESPONDENCE
2007

CRITIC, CURATOR, ARTIST

The existence of an ‘arrière-garde’ or rear guard does not mean that there is an ‘avant garde’. Looking around one can see many artists and tendencies that advocate a return to one or another form of traditional aesthetic value and often do so in the name of traditional social values as well. Most of what one can legitimately call retrograde or reactionary art – legitimately in the sense that the people who make it hold frankly backward looking views even if they object to the connotations of the terms previously used – is bad because it cannot measure up either to the unrealized ideals of the past or even to the level of past accomplishments in pursuit of those ideals. (One of the perpetual ironies of such conservatism is the tolerance that defenders of the good old ways have for patently mediocre variants on the masterpieces they profess to revere.) This was the fate of neo-classicism in the 20th century except for pastiches and satires by the likes of Picasso and de Chirico. The troubling thing to remember is that not all such art is dismissable because – like Picasso and de Chirico – it can be very sophisticated in its ambivalent relations to that past and very revealing of the present because of such ambivalences. The return of the repressed may not be a pleasant thing – in the case of the most extreme versions such as the Italian Novecento it may even be both an enervating and a frightening one – but in the hands of powerful artists half-truths may be very compelling not merely because they are expressed with talent, but because they are only half wrong.

However the past, even the misunderstood past exists; the future has to be made. The past may be a moving target seen over the shoulder, the future is a moving target hidden over a hill. There are special circumstances in which cultures shift from making the present and reflecting on the past to hypothesizing the future and imposing that vision on the world. Such visions are almost always half-truths as well, and often they are attached to terrible causes as well. Right now what I see is a strange inversion of the these dynamics wherein dystopian predictions based on the disasters of the 20th century – principally the rise of fascism – mean that those who might under other circumstances have been utopian members of the an avant-garde have become ‘progressive-regressives’ nostalgic for the worst of times in order to restore or defend the failed dreams of former avant-gardes against the failed (thank god!) dreams of former arrière-gardes – Russian Constructivism and

Dada versus neo-Classicism is the usual pairing – with the result that academically enshrined but anachronistic ideas about the avant-garde have become as much a conservative force in the arts as old style arrière-gardes, and maybe more so. Old modernism versus old anti-modernism – two half-truths, two mirages, ‘fascinating fascism’ and ‘fascinating revolutionary fantasies’ – not much of a choice.

GUSTAVO ARTIGAS
SPONTANEOUS HUMAN COMBUSTION 1
2002

ARTIST

Opening night at the San Diego Museum of Art: A curator reads a text on the similarities between the 1950's European avant-garde and Mexican contemporary artistry, prompting the spontaneous combustion of another participating speaker.







CHRISTIAN NERF *ED YOUNG WITH MENTOR SEBASTIAN CHARILAOU, NYC* 2006

Kathryn Smith wishes to thank the artists who, bravely or foolishly, trusted her to ‘frame’ their exhibition with a publication they had only limited control over; and to Baylon Sandri and Grizelda Hall of the SMAC gallery for extending facilities and infrastructure to support these ideas. Finally, she would like to thank her colleagues at the University of Stellenbosch’s Department of Visual Arts, particularly Lize van Robbroeck who is published here, and Katherine Bull, who tolerates her distracting book fetishes with stoicism. It is a privilege to be a part of a supportive research environment.





PENSA/
PIENSA/
THINK.



BOLETÍN ESPECIAL
JULIO-AGOSTO 2007
GRATUITO

Centre d'Art
SantaMòniCA

#37

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura
i Mitjans de Comunicació

EDITORIAL

CON MOTIVO DE LA EXPOSICIÓN COLECTIVA PENSA
BOLETÍN ESPECIAL. PENSA/ PIENSA/THINK ES UNA EXPOSICIÓN DE GR
POSICIONAMIENTOS ARTÍSTICOS QUE HAN DEFINIDO LAS LÍNEAS DE
EN EL CASM DURANTE CUATRO AÑOS. ES UNA EXPOSICIÓN DOBLE
REALIZADA POR LOS CUATRO COMISARIOS DE LA MESA DE CONSERVADO
A LA PROGRAMACIÓN HABITUAL DEL CENTRO, BASADA EN PROYECTOS
CONSTRUIDA SOBRE LA OBRA DE AQUELLOS ARTISTAS QUE MEJ
INTERÉS POR MEDIO DE LAS EXPOSICIONES QUE SE HAN PODIDO VE
UNA REFLEXIÓN ALREDEDOR DE CONCEPTOS COMO LO EFÍMERO, L
Y EL PONER EN DUDA LA IDEA DE ECONOMÍA DEL TIEMPO.
LO QUE NOS HA LLEVADO A REALIZAR LA SELECCIÓN DE LOS TRAB
LAS PUERTAS QUE NOS HAN ABIERTO PARA REFLEXIONAR ALREDE
SORPRESA, LA TENSIÓN, LA FRUSTRACIÓN DE LAS EXPECTATIVAS, LA
ALGUNOS DE LOS TEMAS QUE EL ESPECTADOR PODRÁ APRECIA
INESTABLE, EXTRAÑAS COMBINACIONES DE OBJETOS, MÁQUINAS
DE UNA SORPRESA, TRAMPAS PENSADAS PARA ANIMALES, DIB
PERSONALES Y SOCIALES, CALENDARIOS CON COSAS QUE MERECE
CERRADAS DESDE HACE TIEMPO O UN ÁLBUM DE FOTOGRAFÍAS DOND
PENSA/ PIENSA/ THINK ES UN IMPERATIVO, PERO TAMBIÉN UNA INV
AL ESPECTADOR. Y ES QUE, LEJOS DE ABOGAR POR EL CONSUMO
LO QUE SE PRETENDE CON ESTA MUESTRA ES QUE EL ESPECTADOR

MONTSE BADIA, FERRAN BARENBLIT, JACO

SUMARIO

TIEMPO POR MONTSE BADIA
PIENSA POR FERRAN BARENBLIT
Y PUEDES PREGUNTARTE (DE NUEVO) POR JACOB FABRIC
DESAPARICIÓN POR FREDERIC MONTORNÉS

SA/ PIENSA/ THINK PRESENTAMOS ESTE
RUPO CONCEBIDA A LA LUZ DE AQUELLOS
E TRABAJO QUE SE HAN DESARROLLADO
LEMENTE COLECTIVA, PORQUE HA SIDO
ORES DEL CASM Y SIRVE DE CONTRAPUNTO
OS INDIVIDUALES DE ARTISTAS.
JOR REFLEJAN NUESTROS PUNTOS DE
ER EN EL CASM, ESTA MUESTRA ESBOZA
LA IRONÍA, LA CRÍTICA INSTITUCIONAL

ABAJOS DE ESTOS ARTISTAS HAN SIDO
EDOR DE TEMAS COMO EL RIESGO, LA
A INESTABILIDAD O LA INCERTIDUMBRE.
AR MEDIANTE OBRAS EN EQUILIBRIO
S CUYO FUNCIONAMIENTO DEPARA MÁS
BUJOS HECHOS CON LUZ, MEMORIAS
CEN SER RECORDADAS, HABITACIONES
NDE LA PROTAGONISTA NUNCA APARECE.
NVITACIÓN QUE SE DIRIGE CON ÉNFASIS
O DE IDEAS O PENSAMIENTOS AJENOS,
R ASUMA UN PAPEL ACTIVO.
COB FABRICIUS, FREDERIC MONTORNÉS

04
10
CIUS 14
18

Centre d'Art
SantaMòniCA

La Rambla, 7 08002 Barcelona
T 933 162 810 F 933 162 817
info_santamonica.cultura@gencat.net
www.centredartsantamonica.net

HORARIO
De martes a sábado de 11 a 20 h
Domingos y festivos de 11 a 15 h

Responsable del Boletín: **David G. Torres**
Coordinación: **Neus Purtí Cirera, Ester Martínez**

Impresión: **Cevagraf-Rubí**
Depósito legal: **B-18.927-2004**
ISSN: **1885-7647**
Diseño: **bis]**

© de las reproducciones autorizadas, VEGAP, Barcelona 2007. © de los textos, los autores

Versión inglesa del Boletín consultable en
http://cultura.gencat.net/casm/butlleti/index.htm

Si quieres recibir las próximas ediciones del Boletín deja tu dirección en:
info_santamonica.cultura@gencat.net

El Boletín es una publicación del
Centre d'Art Santa Mònica

Imagen de portada: **Jaime Pitarch,** Momentum, 2007

El editor quiere manifestar que se han hecho todos los esfuerzos para ponerse en contacto con todos los que constan como propietarios de los copyrights de todas las fotografías y/o obras reproducidas. El editor pide que le sea comunicado cualquier error en las referencias de identificación o cualquier objeción a las reproducciones realizadas.

04

TIEMPO

MONTSE BADIA

Los Ángeles, 2019

En la azotea del edificio Lloyd, Roy Batty, el jefe del grupo de replicantes rebeldes que ha vuelto a la tierra para conocer el sentido de su existencia, está a punto de aceptar su final: ''Yo he visto cosas que vosotros no creeríais. He visto atacar naves en llamas más allá de Orión. He visto rayos C brillar en la oscuridad cerca de la puerta de Tanhäuser. Todos estos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia. Es hora de morir''.

El policía Rick Deckard se convierte en testigo y aliado, a pesar de que su misión inicial era bien distinta: ''No sé por qué me salvó la vida. Quizás en esos momentos amaba la vida más de lo que la había amado nunca. No sólo su propia vida, sino la de todos. Mi vida. Todo lo que él quería eran las mismas respuestas que todos buscamos. ¿De dónde vengo? ¿A dónde voy? ¿Cuánto tiempo me queda?''.

Tiempo. La noción de tiempo nos conduce a una gran cuestión filosófica. La certeza de su finitud aboca a un interrogante existencial.

Memento Mori. No olvidéis que vuestro tiempo no es eterno y se acabará algún día.

Y claro, el arte puede convertirse en una manifestación de las ideas, ''en un caballo de Troya'', como lo definió en una ocasión la artista Ceal Floyer.

Tere Recarens preparó dos grandes contenedores, cuyo contenido sólo podrá ser desvelado el 19 de marzo del año 2014.

Kris Martin hizo una edición de diez esferas doradas cuyo interior alberga un artefacto explosivo que se activará dentro de cien años, en el año 2104.

James Lee Byars coleccionaba ''esferas perfectas'', ''momentos perfectos'', ''frases perfectas'', todo aquello que merece perdurar y que sintetiza la esencia de las cosas, de la existencia.

Las pinturas y los vídeos de Muntean and Rosenblum muestran la nostalgia de una



Kris Martin. The End, 2006

Arcadia que también nos recuerda lo efímero de la vida.

Felix Gonzalez-Torres deja que la pila de caramelos equivalente al peso de su amante enfermo vaya diezmando a medida que los visitantes a la exposición se los van llevando. Montañas de caramelos o pilas de posters van desapareciendo, dispersándose, como la vida.

Con canciones por todos compartidas, cantadas a capela, Susan Philipsz transforma un espacio común en un espacio que de repente podemos hacer nuestro, que vemos de una manera distinta, porque los temas que canta con su voz frágil y desnuda forman parte de nuestra propia biografía.

On Kawara nos recuerda constantemente que sigue vivo.

Kris Martin nos invita a que nos miremos en un espejo en el que, como si se tratara del final de una película están escritas las palabras "The End".

Tiempo suspendido

Suspender el tiempo. Expandirlo. Para eternizarlo, pero también para evidenciar sus mecanismos. Para poner de manifiesto su sinsentido.

En Sleeping, Andy Warhol filma una noche de ocho horas de sueño del poeta John Giorno. La última imagen de la película es un plano congelado. También registra el Empire State Building durante ocho horas. Tiempo real y tiempo cinematográfico se superponen.

Martí Anson realiza una road movie que muestra todo aquello que una road movie nunca mostraría, esto es, los momentos en los que no sucede nada relevante, los tiempos muertos.

En 24 hours Psycho, Douglas Gordon ralentiza el film Psicosis de Alfred Hitchcok de manera que su duración coincide con las 24 horas en las que se desarrolla la trama de la película. No sólo enfatiza la negación de la narrativa, sino que convierte el suspense de la intriga en una narración suspendida.

06



Gustavo Artigas. Vive la resistance!, 2004

Jeff Wall, Gregory Crewdson y otros artistas que trabajan "staged photographies" detienen la acción, pero para hacerla perdurar y para que lo ordinario del momento escogido nos haga ser conscientes de ciertos elementos perturbadores. En definitiva, para hacernos sospechar de lo que vemos.

Alicia Framis también detiene el tiempo, o mejor dicho, las personas que forman parte de diversas empresas e instituciones se mantienen completamente inmóviles durante unos minutos. Su gesto tiene consecuencias pero sobretodo sirve para recordarnos que cualquier acción individual puede tener un impacto extraordinario.

Economías del tiempo

Tiempo es dinero. El uso eficiente del trabajo responde a un sistema mental y económico en el que tiempo equivale a dinero. Nuestro devenir diario está completamente programado. No hay espacios para el imprevisto ni para el encuentro fortuito. El flâneur de Baudelaire, los paseos de los dandies acompañados de tortugas para marcar un ritmo lento; el deambular parisino de Breton en busca de Nadja y también de la poesía; los recorridos a la deriva de los situacionistas... han dejado de ser posibles o se han convertido en actos de resistencia o de asocialización, en intentos de readueñarnos de nuestro tiempo. Hay muchas formas de usar el tiempo y también de perderlo. La respuesta a la efectividad es una apuesta por la individualidad y un posicionamiento contra la estandarización. Es la búsqueda de unos resultados diferentes a los esperados.

El arte puede crear estos marcos de pensamiento. Permite plantear las cosas de otro modo. Permite aproximarse a la realidad desde perspectivas inéditas, desde el absurdo, desde el cuestionamiento de los valores predeterminados, desde la duda.

Francis Alÿs propone viajar de Tijuana a San Diego, pero no a través del camino que cruza la frontera mejicana-estadounidense, sino siguiendo otra ruta, vía Panamá, Santiago, Sydney, Singapur y Bangkok, que tardará treinta y cinco días en completar. También







Alicia Framis. Secret Strike Japan, 2004

observa algunas "paradojas de la praxis". Sometimes making something leads to nothing. El artista arrastra un bloque de hielo por las calles de Ciudad de Méjico hasta que se derrite, dejando únicamente un rastro húmedo. No cabe duda, se trata de una estimación absolutamente subjetiva de la economía del tiempo.

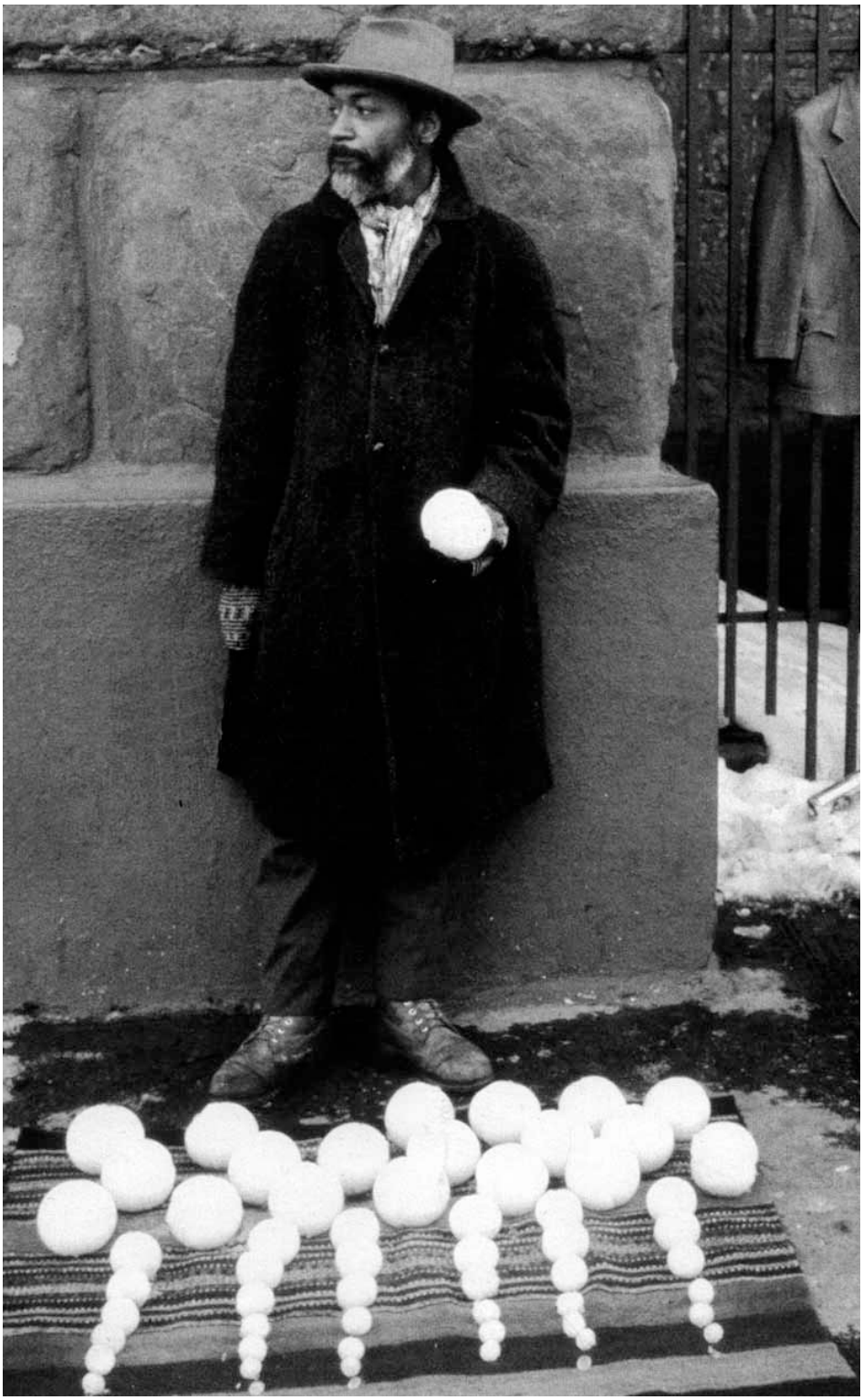
Claude Closky se recrea en esfuerzos improductivos, en conocimientos fútiles. Hace inventarios: los primeros mil números por orden alfabético. Colecciona frases hechas ordenándolas de la más larga a la más corta. Enumera los cuadritos de un bloc cuadriculado o hace un listado extraído de la guía de teléfonos de Dôle de 8633 personas de allí que no conoce.

Ignasi Aballí también hace listados extraídos de los periódicos: de personas, de artistas, de obras, de muertos... Malgasta botes enormes de pintura. Construye paredes sin utilidad o rectifica una superficie negra cubriéndola totalmente con tippex.

Para poner una rueda de bicicleta alrededor de una farola, Andreas Slominski hace levantar la farola, deposita la rueda en el suelo y luego vuelve a colocar la farola. Para enviar una carta, hace que una jirafa del zoo lama el sello.

David Hammons lo decidió hace tiempo. "Cuanto menos hago, más artista soy. La mayor parte del tiempo me dedico a estar en la calle y andar". En 1983, en Cooper Square en Nueva York, David Hammons puso a la venta bolas de nieve, ordenadas según su tamaño sobre una alfombra de colores.

Nos queda la imagen de Hammons con abrigo, sombrero y guantes, en una esquina nevada y delante de una cincuentena de bolas de nieve perfectamente agrupadas, sosteniendo en su mano una de ellas y esperando. Mirando hacia un lado con una expresión entre taciturna, burlona y resignada. Vendiendo bolas de nieve y esperando. Esperando una reacción, una respuesta, un sentido. Simplemente esperando. Tiempo.



David Hammons. Bliz-aard Ball Sale, 1983

PIENSA

FERRAN BARENBLIT

A lo largo de los tres últimos años, el CASM ha propuesto un esquema de funcionamiento regular: exponer el trabajo de un cierto número de artistas al mismo tiempo (entre dos y cinco), mantener una agenda regular de actividades y desarrollar un cierto número de programas no expositivos, en formatos que van desde la pura investigación a propuestas que nunca alcanzan ninguna materialidad. Las exposiciones casi siempre han sido proyectos de nueva producción; la mayoría específicamente creados para el centro y que ganaban todo su sentido mientras duraba su exposición. Una buena parte de ellas se han convertido en lo que hemos venido a llamar eventos expandidos. Han desafiado algunas de las expectativas habituales de aquello que se espera encontrar en un centro de arte. Han desplazado muchas veces la generación de objetos por la de procesos, poniendo el acento en el juego de relaciones y posicionamientos que genera el trabajo del artista en relación a su contexto. Esos eventos expandidos han querido jugar con la noción tradicional de exposición. Tere Recarens propuso un proyecto de diez años de duración (cerrar dos contenedores durante ese tiempo, sin que sepamos lo que hay dentro). Joan Morey, propuso un gran plató en el que se desarrollaron siete performances; para asistir, hacía falta seguir un procedimiento estricto. Martí Anson trabajó durante la duración de la exposición en la construcción de un velero, que destruyó el día de la clausura, mostrando a todos los visitantes qué es lo que hace un artista cuando trabaja… En definitiva, una serie de proyectos que, entre otras cosas, cuestionan también la experiencia misma del arte.

PENSA/ PIENSA/ THINK interrumpe momentáneamente la dinámica de la generación de proyectos de nueva producción para mostrar una serie de trabajos ya existentes en una exposición colectiva. De fondo, una idea principal: el arte es una disciplina desde la que observar la realidad. Esa realidad es el estado de las cosas como efectivamente existen y del acto de verla, analizarla, criticarla y, llegado el caso, actuar en ella y cortocircuitarla, se descubren dónde radican sus contradicciones y cómo se pueden diseccionar sus características. Son visiones que se alejan de la documentación de nuestro entorno para fundamentarse en la ficción y en la generación de narrativas casi siempre poco probables o netamente imposibles. En esa imposibilidad, en ese mundo al revés, es en el que nace el juego



Guy Ben Ner. Moby Dick, 2000

del arte: un espejo que no refleja la realidad, sino que la dota de otros contenidos, exagera sus aristas y acelera sus procesos. Pero, al igual que la filosofía, el arte no hace las cosas más fáciles, sino que agrega confusión. De ahí su gran atractivo. Permite que apreciemos la ambigüedad de múltiples situaciones. Esa ambigüedad frecuentemente toma la forma de ironía. Muchas veces he hablado de ello, pero insisto: la ironía es un mecanismo multiplicador de significados y generador de sucesivas lecturas que se interfieren y se oponen entre sí. Un sistema para poder dirigirnos a la realidad prevenidos con una capa de sarcasmo. Para tutear al poder y para reírnos de él, haciéndole creer que, en el mejor de los casos, nos reímos con él. O incluso para ser claramente tajantes y enérgicos. No "existe" sino que "pasa" cuando se dice algo y quizá, sólo quizá, se quiere decir lo contrario. De una u otra manera, la ironía vuelve a estar presente en casi todo lo que se presenta en esta exposición, al depositar nuevamente el sentido mismo del trabajo en arte en la fe del espectador.

Gran parte de estas ficciones lo son porque generan procesos, lugares, actitudes que, de hecho, no sirven de nada en el mundo real. Son paralelos a él, pero le extraen cualquier noción de practicidad. Generan pequeños o grandes aparatos que son absolutamente prescindibles, como el arte mismo. Muchos de esos trabajos conducen a la nada. No hay nada en la sala que cierra Dora García durante todo el tiempo que dura la exposición. O, si lo hay, poco importa. Sólo puede entrar ella. La realidad, allí, se desvanece. Mientras, en el álbum de fotos de Aneta Grzeszykowska la propia artista se desvanece y nada la reemplaza. Lo verdaderamente importante no es que no haya nada, sino lo que genera: el espacio que deja libre y el que necesita a su alrededor. Esa nada es una de las protagonistas de la exposición, al recordar que lo importante es el por qué. Tiene, también, un marcado componente emocional. Quizá por ello gran parte de las obras que se presentan tienen un subrayado aspecto fugaz. Existen, o existieron, de forma efímera. Pueden desaparecer en cualquier momento. Algunos, tan sólo documentan momentos transitorios del pasado, como el calendario anotado de Tere Recarens o las fotos que, a manera de diario visual, recuerdan su relación con Montserrat Soto. Fotos, citas, recuerdos de un tiempo que ya pasó y que se define siempre cambiante y fugaz.



Guy Ben Ner. Moby Dick, 2000

Una buena forma de dirigirnos a esa realidad que nos interesa conocer es diseccionar sus instituciones. Así, el arte ha interrogado al propio arte, y sus organismos. El propio centro de arte, el museo se ha situado en la diana del escrutinio de los artistas. Ese análisis ha tomado diversos caminos. El primero, el de los recorridos económicos, que genera el propio trabajo en arte. Algunas veces, como en los proyectos que para el CASM hicieron Maria Eichhorn y Daniel Chust Peters, esa observación ha sido intensamente detallada. Maria Eichhorn recorrió cada uno de los gastos que implicaba su propia exposición y los documentó en reproducciones extremadamente fieles de las facturas y recibos que se habían generado. Los visitantes podían llevarse un facsímil de las facturas que se habían pagado con dinero público (es decir, con su propio dinero, si consideramos que todos los visitantes eran contribuyentes). Daniel Chust Peters, utilizó el propio dinero de producción, en billetes de cinco euros, para reproducir, nuevamente, su taller. Si Maria Eichhorn mostraba documentación, él optó por mostrar los billetes. Y, ni uno ni otro, se apartó ni un centímetro de su propio trabajo y compromiso como artistas: la primera, con su análisis metódico y detallado; el segundo, con la forma que ha escogido como omnipresente en su trabajo a lo largo de dos décadas, la de su propio taller. Si un camino de la crítica institucional es la del uso del dinero, el segundo camino ha sido el de la discusión sobre el poder. Cualquier institución (el museo, el centro de arte, la universidad) es un administrador de poder. Nedko Solakov planteó una lucha con el comisario de la exposición -que era también el director del centro y quien firma estas líneas-, para ver quién se imponía a quién en la elección del proyecto para el propio centro.

Luis Bisbe, presente en PENSA/ PIENSA/ THINK con una pieza que recuerda el continuo ciclo al que nos referimos, también presentó hace un año un proyecto que implicaba esta crítica institucional. Proponía a los visitantes del centro colaborar en su pieza, al incluir las aguas fecales en el líquido que contenía su fuente, cargada, por cierto, de gran belleza. Nuevamente nos hallamos en un caso en el que el factor tiempo ha sido un protagonista.

El arte es un espacio de pensamiento. De ahí el título de esta propuesta. Es un lugar que se genera pensando, y que propone al espectador pensar.



Ahmet Öğüt. Three Spots, 2007

Y PUEDES PREGUNTARTE (DE NUEVO)

JACOB FABRICIUS

La mayoría de los días la gente se comporta como esperas que se comporten en entornos urbanos, pero a veces nos comportamos y actuamos de modo diferente. Cuando esto sucede, los cambios a menudo pasan desapercibidos. Las cosas de nuestro entorno cambian. O nosotros cambiamos las cosas de nuestro entorno.

A veces, estos pequeños cambios cotidianos llevan tu mente a otra realidad, una realidad manchada.

Para algunas personas, una nueva realidad sólo dura medio segundo, pero para otras las situaciones y las acciones pueden cambiar la percepción de las cosas. Como un pequeño crucigrama.

Estoy encantado cuando experimento algo, cuando no sé qué estoy experimentando, sin importar si ha sido planificado para que sea así o no.

Cuando percibo realidades manchadas intento pensar en la situación, solucionarla, "sudokarla", para entender el significado o el sistema a partir de los cambios visuales determinados. A menudo los cambios y los puzzles urbanos no se pueden solucionar, simplemente existirán —cuando pases por delante— y permanecerán como un pequeño tesoro visual o un placer verbal ante el espectador.

Las experiencias que duran 30 segundos al conducir ante una valla publicitaria de Los Ángeles (¿realmente decía eso?, ¿realmente he visto eso?, ¿debería dar otra vuelta a la manzana?), al ver una estatua viviente de Las Ramblas dos kilómetros alejada de su "supuesto" entorno, o al pasar al lado de una pareja que discute.

Segundos divididos.

Cambios que pueden despertar tantas sensaciones como los que se crean durante el tiempo. Los pequeños cambios fuera de lugar son buenos. Las pequeñas manchas en la vida diaria son buenas. Los pequeños incidentes en los que te preguntas (de nuevo)...





Leopold Kessler. Diplom, 2004



Pawel Althamer. Kapcie (Slippers), 2004

El arte en los espacios públicos puede tener el mismo efecto; a veces son momentos sutiles pero afilados como una navaja, o políticos, y a veces son divertidos y sin sentido.
En todo momento me pregunto cómo experimentó la gente el Tapp und Tast Kino (cine de golpear y tocar) de Valie Export en noviembre de 1968, lo raro que sería mirar a la gente meter las manos tras la cortina, "visitar el cine" (un cuerpo de mujer era la pantalla) durante cinco minutos... o imagino qué es lo que debió de pensar el conductor de autobús de Nueva York cuando Adrian Piper subió al autobús con un trozo de tela en la boca en la performance de 1970 Catalysis VI. ¿Qué habría dicho yo si hubiera visto el cartel de la rara bola de nieve de David Hammons Blizaard Sale en una calle de Nueva York en 1983? ¿Habría siquiera mirado al tío que vendía bolas de nieve? ¿Le habría comprado una por pena? ¿Le habría tomado por un embaucador sin techo con un giro divertido? Bueno, no estaba allí, o sea que no sirve de nada seguir especulando.

Las imágenes de estas tres performances se han convertido en iconos de intervenciones políticas callejeras y de la alteridad absurda en la historia del arte, pero para mí lo más importante e interesante (que supongo que nunca se sabrá) es lo que significaban estas acciones para las personas que llegaron a verlas sin saber qué estaban presenciando y experimentando. ¿De qué se habló durante la cena o en la sobremesa después de experimentar y ver estas performances? ¿Cómo afectaron las manchas de Export, Piper o Hammons a las conversas en todas esas pequeñas casas?

Crear espacios ficticios, manchar la realidad o simplemente cambiar las cosas que nos rodean es importante. De este modo, las personas pueden plantearse cuestiones acerca de qué es real y cómo lo experimentamos en entornos urbanos.

Y puedes encontrarte viviendo en una casa sin pasillo
Y puedes encontrarte en otro lugar del mundo
Y puedes encontrarte tras el volante de un gran coche
Y puedes encontrarte en una bonita casa, con una bella esposa
Y puedes preguntarte: bueno... ¿cómo he llegado hasta aquí?

['Once In A Lifetime' (5:42) del álbum de los Talking Heads Stop Making Sense, 1984]



Jaime Pitarch. Momentum, 2007

DESAPARICIÓN

FREDERIC MONTORNÉS

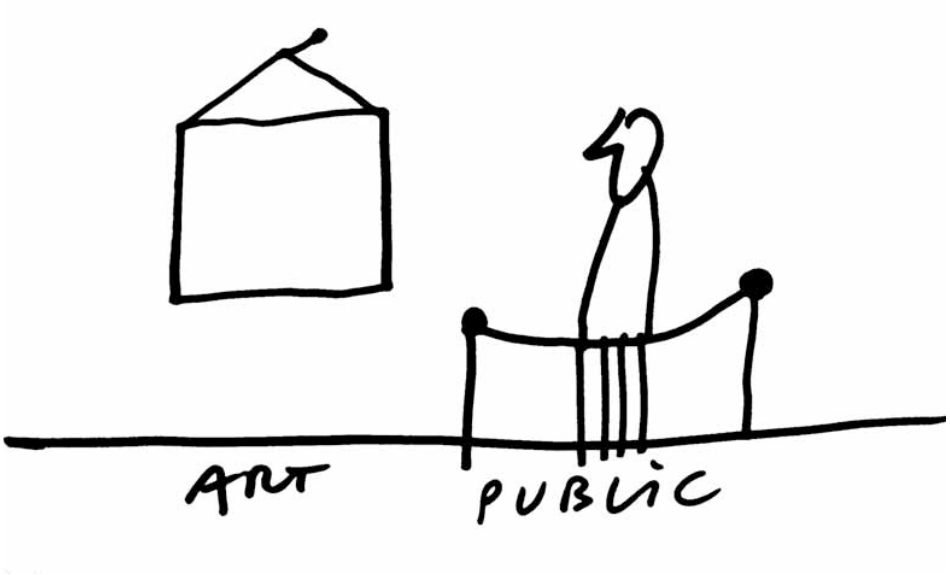
Cuando el marchante de arte Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979) se refirió al cubismo en términos de pintura conceptual, además de confirmar una creciente tendencia en el arte de principios del s. XX a desentenderse de la obra como objeto físico lo que hizo fue corroborar el interés de ciertos artistas por los procesos formativos y de constitución de la obra de arte. Un interés que, sentenciando el abandono del principio mimético de la creación e iniciando lo que sería el camino hacia la reflexión, supuso no sólo el progresivo desplazamiento del énfasis sobre el objeto en favor de la concepción, el proyecto y la conducta perceptiva, imaginativa y creativa del espectador, sino también el inicio de lo que sería la estética procesual. Una corriente que, culminando con los artistas del conceptual, sería la que nos ha inducido a entender el arte contemporáneo como un arte de reflexión. Un reflejo de la operación mental a la que se refiere Duchamp al hablar de arte y que, abogando por su desmaterialización en tanto que práctica tan artística como las que se centran en la construcción de una obra, es la que nos lleva a concluir que uno de los retos a los que se enfrenta el artista de finales del s. XX podría ser impregnar de conceptos, ideas y crítica un material y una forma en permanente expansión y disolución de sus límites.

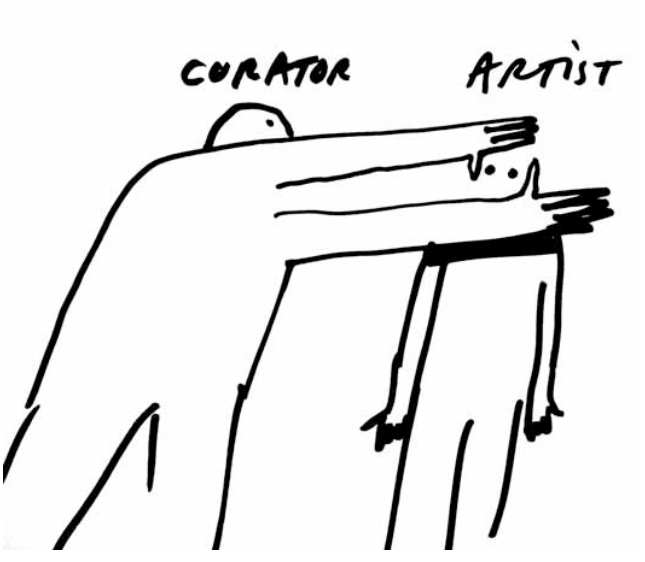
Pero el mundo ha cambiado mucho y si hasta hace no tanto fueron las propuestas teóricas las que, apoyadas por materiales no plásticos, se desarrollaron para proyectar ideas y conceptos, hoy es la atención al mundo como algo ya creado y sobre lo que es necesario observar, actuar e intervenir, lo que mantiene ocupados a los artistas y les impulsa a bajarse del arte para penetrar en la vida cotidiana. Una acción que, determinada por el deseo de alejarse del arte y acercarse al mundo real –y, en consecuencia, al espectador real– es la que abre paso al arte de la vida cotidiana que se



Elmgreen & Dragset. Powerless Structures, Fig.19, 1998

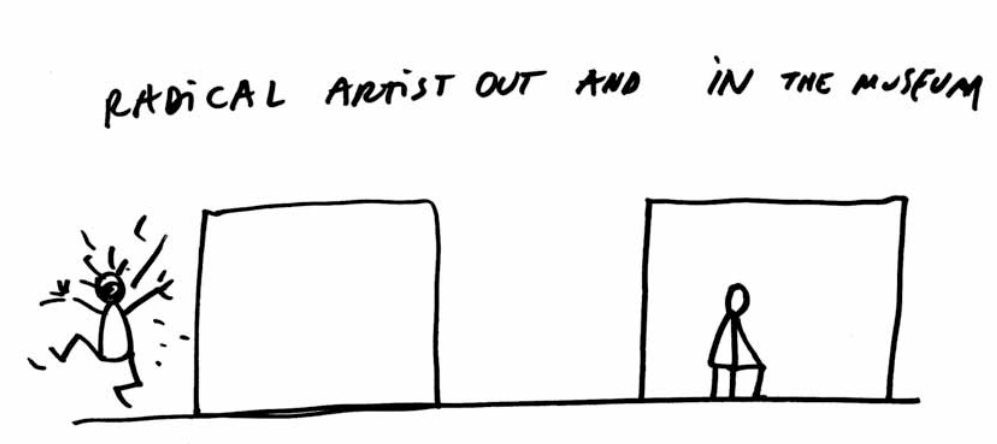
20 Dan Perjovschi. Art Public, 2007





Dan Perjovschi. Curator Artist, 2007





Dan Perjovschi. Radical Artist out and in the museum, 2007



Andreas Slominski. Katzenfalle (Cat trap), 1999

eleva sobre el mandato de la experiencia y el acercamiento a las cosas mismas. Un regreso a la realidad que, en la estela de lo que plantean Lars von Trier y Thomas Vinterberg en el manifiesto Dogma 95, pueda ser capaz de sacar el arte de las convenciones a las que ha llegado y acercarlo a lo que, en la década de los sesenta, plantearon desde el cine los creadores del cinema-verité: "queremos la verdad, queremos fascinación y sensaciones puras e infantiles, como las que uno experimenta en cualquier arte verdadero".

Si una de las consecuencias de lo ha que se ha dicho hasta ahora podría ser la emergencia por el documentalismo, la acción política, las estéticas relacionales, la atención al contexto específico o el alejamiento de la ilusión que se percibe en buena parte de las prácticas artísticas contemporáneas, otra de las vías a través de las cuales se anuncia el inicio de lo que podría ser una nueva era de lo cercano serían las propuestas que, en contraposición a la estrategia de lo excesivo, optan por fundamentar su discurso entorno a lo que se podría definir como arte silente, oculto o desaparicionista. Es decir, un arte que, apoyándose lo justo en el componente visual de una obra, quita, reduce, oculta o hace desaparecer todo cuanto hay para ver. Un arte de lo invisible o de lo apenas visible donde el exceso se transforma en defecto y el ver demasiado en apenas ver nada.

Conscientes de que los mass media en tanto que generadores de infinitas imágenes, publicidad, realidades, irrealidades, necesidades y emociones, han influido en nuestro modo de aprehender el mundo, hay artistas que, lejos de regodearse en el desorden y confusión de este raudal iconográfico, optan por ofrecer a través de sus propuestas algunas de las claves para entender el mundo desde una óptica más sugerente, insinuante, silenciosa e incluso vacía. Es decir, la vía a través de la cual se expresan algunos de los artistas de esta exposición y en cuya obra la desaparición es sólo el primer paso para iniciar su lectura.



Andreas Slominski. Murmeltierfalle (Trap for marmots), 2002

C

PENSA/ PIENSA/ THINK.

PAWEL ALTHAMER/ GUSTAVO ARTIGAS/ GUY BEN NER/ LUIS BISBE/ JOANA CERA/ ELMGREEN & DRAGSET/ FISCHLI & WEISS/ ALICIA FRAMIS/ DORA GARCÍA/ FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES/ ANETA GRZESZYKOWSKA/ J&Q/ LEOPOLD KESSLER/ KRIS MARTIN/ AHMET ÖĞÜT/ DAN PERJOVSCHI/ JAIME PITARCH/ TERE RECARENS/ GITTE SCHÄFFER/ ANDREAS SLOMINSKI/ LILY VAN DER STOKKER.

DEL 29 DE JUNIO
AL 21 DE OCTUBRE
DE 2007

SantaMòniCA

La Rambla, 7 08002 Barcelona T 933 162 810 F 933 162 817 info_santamonica.cultura@gencat.net www.centredartsantamonica.net

Diari de Tarragona
Dissabte, 28 de juliol de 2007

Pensar lo impensable

CRISTINA GARRIDO
ENCUENTROS@DIARIDETARRAGONA.COM

Todavía hoy , en 2007, parece que el arte no haya conseguido desvincularse la idea de que sólo es pintura. Velázquez, Picasso, Van Gogh y otros muchos pintores, son algunas de las figuras protagonistas en el imaginario colectivo, cuando se trata de pensar en esta disciplina. Y es que existe un hueco, un vacío histórico desde las primeras vanguardias artísticas, hasta el arte de nuestros días.

Esa laguna puede haberse producido por diversas razones. En primer lugar, el mundo del arte ha sido siempre un mundo endogámico al que únicamente diversas clases sociales han podido acceder.

Por otra parte, hay que tener en cuenta el papel ejercido por las instituciones académicas. Colegios, universidades y otros centros limitan la historia del arte a la pintura y la escultura históricas, dejando de lado las formas de arte que se han ido generando posteriormente.

La última razón –y seguramente la más significativa– es la omisión que el propio público ha ejercido ante las formas de arte engendradas desde principios del s.XX hasta hoy. Y es que si el arte ha estado ligado históricamente a la «búsqueda de la belleza», las formas de expresión de los últimos 90 años han anhelado conseguir totalmente lo contrario. Un urinario en una galería; latas llenas de excremento de artista; disparos de pistola sobre extremidades del cuerpo; operaciones de estética o edificios envueltos, son algunas de las formas que, por su rareza e incluso su obscenidad han conseguido generar el rechazo de los espectadores.

Sin embargo, el arte no es más que un producto de la sociedad que lo genera y por tanto, su reflejo. Es por esta razón que, aunque resulte obvia la excentricidad de estas formas artísticas, el rechazo del público no se debe únicamente a una cuestión formal o a una incapacidad de comprensión. Es la obscenidad de lo que esconden, aquello en lo que nos hacen pensar, lo que lleva realmente al espectador a repudiarlas.

El Centre d'Art de Santa Mònica nos invita a enfrentarnos a nuestros miedos, a hacernos vulnerables, a poner en crisis nuestras realidades. *Pensa/Piensa/Think* es una exposición que hace hincapié en ese «no querer ver» tan característico del ser humano. Sillas en equilibrio inestable; puertas que no se abren; máquinas inútiles u objetos descontextualizados de su entorno cotidiano, no sólo confrontan al espectador a un arte de lo absurdo, sino que también lo enfrentan con sus propias incertezas y vulnerabilidades.



Luis Bisbe, 'Mooooooore', 2007.

Organizada por los cuatro comisarios de la mesa de conservadores del CASM, la muestra se ha planteado como una exposición colectiva, haciendo contrapunto a la programación habitual del centro. Artistas tan consagrados como Gustavo Artigas, Fischli & Weiss, Tere Recarens, Dora García, Alícia Framis o Félix González Torres le han servido al CASM como tarjeta de presentación, dando a ver las líneas de pensamiento que ha seguido esta institución a lo largo de los últimos cuatro años.

PENSA/PIENSA/THINK
CENTRE D'ART DE SANTA MÒNICA
La Rambla, 7. Barcelona
Del 29 de Junio al 21 de Octubre.

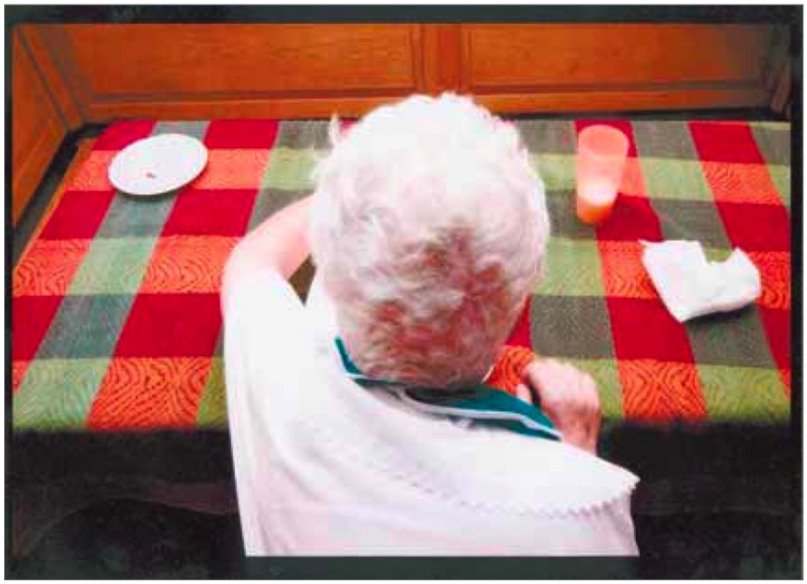
'Ante el dolor de los demás'

NÚRIA RIUS
ENCUENTROS@DIARIDETARRAGONA.COM

La exposición FotoPres'07 recoge el material fotoperiodístico premiado y becado por el concurso que lleva el mismo nombre. Nacido en 1982 y con casi una veintena de ediciones celebradas, el certamen FotoPres se trata de una de las actividades más consolidadas de La Fundació La Caixa.

La muestra recoge las fotografías de los tres nombres premiados, así como el de los autores becados. En total, 129 imágenes que, abrazando diferentes fragmentos de realidades varias, dan cuenta de las tendencias actuales del periodismo gráfico y la fotografía de reportaje. Y en este sentido cabe decir que la cámara fotográfica tiene una tendencia magnética a centrarse en situaciones problemáticas o de sufrimiento que se adecúan perfectamente al perfil de «testigo» que adquiere la fotografía en estos casos. Así fue en los orígenes del fotoperiodismo a inicios del siglo XX y en el marco de las guerras mundiales y así parece estar destinada en los tiempos actuales. Sin embargo, viendo los trabajos premiados, parece que se valora cada vez más la realidad local y personal en detrimento de las grandes situaciones bélicas o conflictos sociales de nivel internacional que han sido tradicionalmente objeto de atención. Elisa González ha sido la ganadora del primer premio con el increíble reportaje *Records sense memoria*, centrado en la evolución del alzheimer que sufre su propia abuela. El segundo premio, no menos impactante, ha sido para Lorena Ros, que, bajo el título *En aquell lloc... Històries d'abusos sexuals en la infància*, recoge diez fotografías de personas que han sufrido abusos sexuales junto al lugar donde tuvieron los hechos o al lado de algún objeto relacionado con ellos. El impacto que produce la expresión de los rostros de las personas retratadas es tan atómico que agua en cierta medida la fuerza del trabajo *Third world Cup*, de Pep Bonet, galardonado con el tercer premio. Su trabajo recoge una decena de imágenes de un campeonato de fútbol celebrado en Sierra Leona para chicos que han sufrido amputaciones en los brazos o en las piernas por culpa de la guerra. A pesar del dolor que se sabe de estas personas, su imagen en relación a la actividad deportiva deja entrever un mensaje final más próximo al optimismo o a la reconciliación de estas personas con sus respectivas realidades individuales. El dolor, entendido en su doble vertiente destructiva pero también regenerativa, es sin duda el gran protagonista del FotoPres'07.

Forzosamente los trabajos becados quedan en un segundo plano. En total son seis fotógrafos cuyos proyectos abarcan temas muy diversos. Desde las transformaciones urbanas de la M-30 de Madrid y sus consecuencias sociales de Fernando Maquieira, pasando por la problemática de la inmigración reflejado en la representación estereotipada de la mujer de Marta Soul o en el retrato fotográfico de personas albinas de la zona de la Rioja argentina de Paola de Grenet. Todos los trabajos becados se encuentran en el interés por la comunidad, los elementos que la configuran y el desarrollo vital de ésta. Sin embargo, su protagonismo en el FotoPres'07 queda irremediablemente eclipsado por la fuerza de los trabajos premiados. Posiblemente porque temáticas tan cotidianas e igualmente tan cercanas –aunque se ignoren– como una enfermedad degenerativa o el abuso sexual son invisibles a los canales de comunicación más habituales y su existencia es tan aplastante que acapara toda la importancia de esta exposición, por encima de cualquier otra realidad social que solemos sentir como lejana también a causa del bombardeo visual que sufrimos sobre algunos temas y que nos hacen inmunes a su gravedad. El trato del sufrimiento al que se procede en las fotografías premiadas supone aire fresco para abordar lo real y renueva nuestra atención, como decía la ya desaparecida ensayista norteamericana Susan Sontag, ante el dolor de los demás.



Primer premio, Elisa González Miralles, 'Recuerdos sin memoria'. Serie de 16 fotografías en color.



Segundo premio, Lorena Ros, ' En aquel lugar... Historias de abusos sexuales en la infancia.

FOTOPRES'07
Caixaforum Barcelona
Hasta el 19 de agosto de 2007

Press release, Amsterdam, March 23rd 2007

THE GO-BETWEEN
April 1st - April 22nd, 2007
Opening: Sunday April 1st, 6 pm onwards at de Appel

Artists:
Gustavo Artigas (MX), Marjolijn Dijkman (NL), Diego Fernández (CL), Mark Hosking (UK), San Keller (CH), Frank Koolen (NL), Surasi Kusolwong (TH), Daragh Reeves (UK) and Harald Thys & Jos de Gruyter (BE)

de Appel's **Curatorial Training Programme 2006/2007** (CTP)* is pleased to announce 'THE GO-BETWEEN', a series of artists' projects which take place in the Bijlmer, in South East Amsterdam, from April 1st-April 22nd.

'THE GO-BETWEEN' is inspired by the Bijlmer and the observation that it is a place in '**a constant state of becoming**', both in terms of relentless physical re-design and mental re-imaginings. A residential area built in the late 1960's, the Bijlmer was imagined as a **utopian modernist garden city**. However, the high-rise apartment blocks and the neighborhood's detached position from Amsterdam's center proved early on to be incompatible with the life styles of the middle class who were originally meant to have moved there, leaving the Bijlmer largely unoccupied. Shortly after, in 1975, groups of immigrants arriving in Holland from ex-colonies such as, Surinam, the Antilles and Indonesia, found themselves housed in the Bijlmer, leading swiftly to the neighborhood's reputation of a multicultural enclave. Attempts at re-adjusting the architecture, revising the original plans and generally bettering the image of the area continue until today, and have by now only contributed to the stigmatization of the Bijlmer as a troubled place.

Motivated by this **fascinating history of change**, this year's CTP decided to leave the traditional path of making an exhibition at de Appel arts centre at the end of the eight-month programme and instead to curate a festival of artists' projects from and for the Bijlmer. In keeping with this strategy, they have therefore moved their office to an apartment in one of the Bijlmer's housing blocks, Florijn 42, which is used as the base camp for 'THE GO-BETWEEN's' artistic and curatorial activities. The title does not only refer to the action of moving between de Appel and de Bijlmer, but also between other points, such as the past and present re-imaginings of the Bijlmer, the public and private space, the art world and the non-art world.

Early on, ten artists, both from the Netherlands and abroad, were chosen for their engaged, and flexible attitudes. They were invited to think along with the curators and become part of the process of working in this neighborhood. The artists responded with projects that incorporate the character and composite of the surrounding area, while maintaining their own specific artistic language. Many of the projects depend on active participation of a local audience, and point out the Bijlmer's unique dynamics by drawing attention to the "**in-between**": spaces or moments of transformation of the Bijlmer. This notion of the "in-between" is inspired by the observation of certain peculiarities of every-day life in the neighborhood, such as: the unconventional use of spaces (business buildings used as churches), the existence of resourceful economies (self-run taxi services) and a general feeling of a possibilities of things being adapted for other unconnected purposes.

Though most of the artists have worked outside the gallery space before it is not so much their experience but more their **openness to a process-oriented way of working** that makes them succeed in coming up with interesting and valuable projects for the neighborhood.

Daragh Reeves (Leeds, UK, 1974) reshoots a current Hollywood production by casting budding actors and non-actors from the Bijlmer area and substituting locations in the original script for those in the surrounding neighbourhood. **Mark Hosking** (Plymouth, UK, 1971) investigates the El Al cargo plane crash that took place in the Bijlmer in 1992. Tracing the plane's spiraling downward path using lamps borrowed from nearby houses and customized by the artist to burn paraffin oil, Hosking explores a different understanding of a monument, one orientated around participation. Here, lamps are donated by residents and then returned to their owners with a renewed commemorative marking.
Taking inspiration from the notion of 'enforced generosity' **Frank Koolen** (born 1978 Maastricht, Netherlands) has created 'Generosity TV', an ongoing collection of filmed interviews, neighborhood reportages and spontaneous performances. The TV studio is based at Florijn 42, and its programmes' viewable there on a daily basis. From experience, **Marjolijn Dijkman** (Groningen, NL, 1978) knows most wild, edible plants grow in untended green areas. By picking them in her piece 'City Food', she points at "in-between" spaces. These plants and weeds are then offered free of charge by the artist at a makeshift stand to people to take home and cook. Filmmaker duo **Harald Thys** (Wilrijk, BE, 1966) & **Jos de Gruyter**'s (Geel, BE, 1965) 'Wiwi', a towering black haired model monster moves to Florijn 42 in early April. Rather than spreading fear, 'Wiwi' encourages warmth (emitted from its eyes). For this reason, it will be available for temporary adoption by moving from house to house and from resident to resident.

Due to the nature of the artists' projects as mostly ephemeral and performative gestures or interventions, the curators have put together six weeks of preparatory events to take place at Florijn 42. Florijn 42 thereby establishes a crossroads between de Appel's regular public and the Bijlmer public, while illustrating the potentials of curating from a private and non-institutional location. The preparatory events take the form of '**Bijlmer Nites**' and '**Soup & Cinema**'. 'Bijlmer Nites', held on every Wednesday evening until April 22nd are content-orientated and will help create enthusiasm and knowledge about the work of the invited artists and the neighborhood. 'Soup & Cinema', every Sunday afternoon, are more casual gatherings offering free soup, films, live music and informal discussions. 'Bijlmer Nites' and 'Soup & Cinema' work to form relationships to the local public and get people interested in participating in the artists' projects that will be on view in and around the Bijlmer from April 11th-22nd. For the upcoming programme and full description of the events please see the attached TIMELINE.

Curators CTP 2006/2007:
Andrew Cannon (UK), Maaike Gouwenberg (NL), Camila Marambio (CL), Annette Schemmel (D), Karolin Tampere (NO), Magdalena Ziolkowska (PL)

*The Curatorial Training Programme is a yearly eight-month long course that offers six invited young curators a condensed package of experiences and skills, which can be used as tools and instruments during the further development of their professional practice.

For further information:
Press: Andrew Cannon
ctp@deappel.nl Tel: ++31(0)643730273

or Camila Marambio
ctp@deappel.nl Tel: ++31(0)645835040

Travel time from de Appel to THE GO-BETWEEN 45 minutes
Route: from Amsterdam Central Station Metro 50, 54 to Station Strandvliet Arena
Further directions can be found from www.thego-between.deappeljuice.com

THE GO-BETWEEN TIMELINE

Past events:

Wednesday March 7
20:00 - 22:00
BIJLMER NITE 1: SNAXXNITE
A playful night containing ingredients for the next six to come. The visitors get a sneak preview of the full program. It is the first impression of the themes of ‚THE GO-BETWEEN'.
organized by the CTP team

Sunday March 11
16:00 - 19:00
SOUP&CINEMA
Kids day: Animations and videos by various artists. For young and old.

Wednesday March 14
20:00 - 22:00
BIJLMER NITE 2: WHAT DO PEOPLE DO ALL DAY?
Karolin Tampere together with artist, Frank Koolen, share the experience of the work of mostly male artists who explore homely environments and fantasies that arise from the intimacy of the home.
by Karolin Tampere (CTP)

Sunday March 18
16:00 - 19:00
SOUP&CINEMA
Films about beasts and other friendly creatures, to prepare for the arrival of Harald Thys & Jos de Gruyter's 'Wiwi' animal.
by Maaike Gouwenberg (CTP)

Wednesday March 21
20:00 - 22:00
BIJLMER NITE 3: A WALK AROUND THE BLOCK
Dedicated to Florijn, one of the oldest buildings in the neighborhood, this night will explore the architecture and urban plan of the Bijlmer, with special attention to the street names.
by Magda Ziolkowska (CTP)

Coming events:

Sunday March 25
16:00 - 19:00
SOUP&CINEMA
Films by artists documenting labor and births
by Camila Marambio (CTP)

Wednesday March 28
20:00 - 22:00
BIJLMER NITE 4: ON SURVIVAL
On survival in de Bijlmer. Music and more! With artist Jonas Ohlssen.
by Maaike Gouwenberg (CTP)

Sunday April 1
18:00 - 21:00
THE GO-BETWEEN Opening
at de appel arts centre
This event will include the launch of 'THE GO-BETWEEN' booklet, which is a preview and a guiding tool to 'THE-GO BETWEEN' artist's projects in the Bijlmer.
curated by the CTP team

Wednesday April 4
20:00 - 22:00
BIJLMER NITE 4: "HOW TO MAKE ART ON A DESERT ISLAND?"
Conversation about being alone and making art in difficult or empty places. With artist Mark Hosking and local artists.
by Andrew Cannon (CTP)

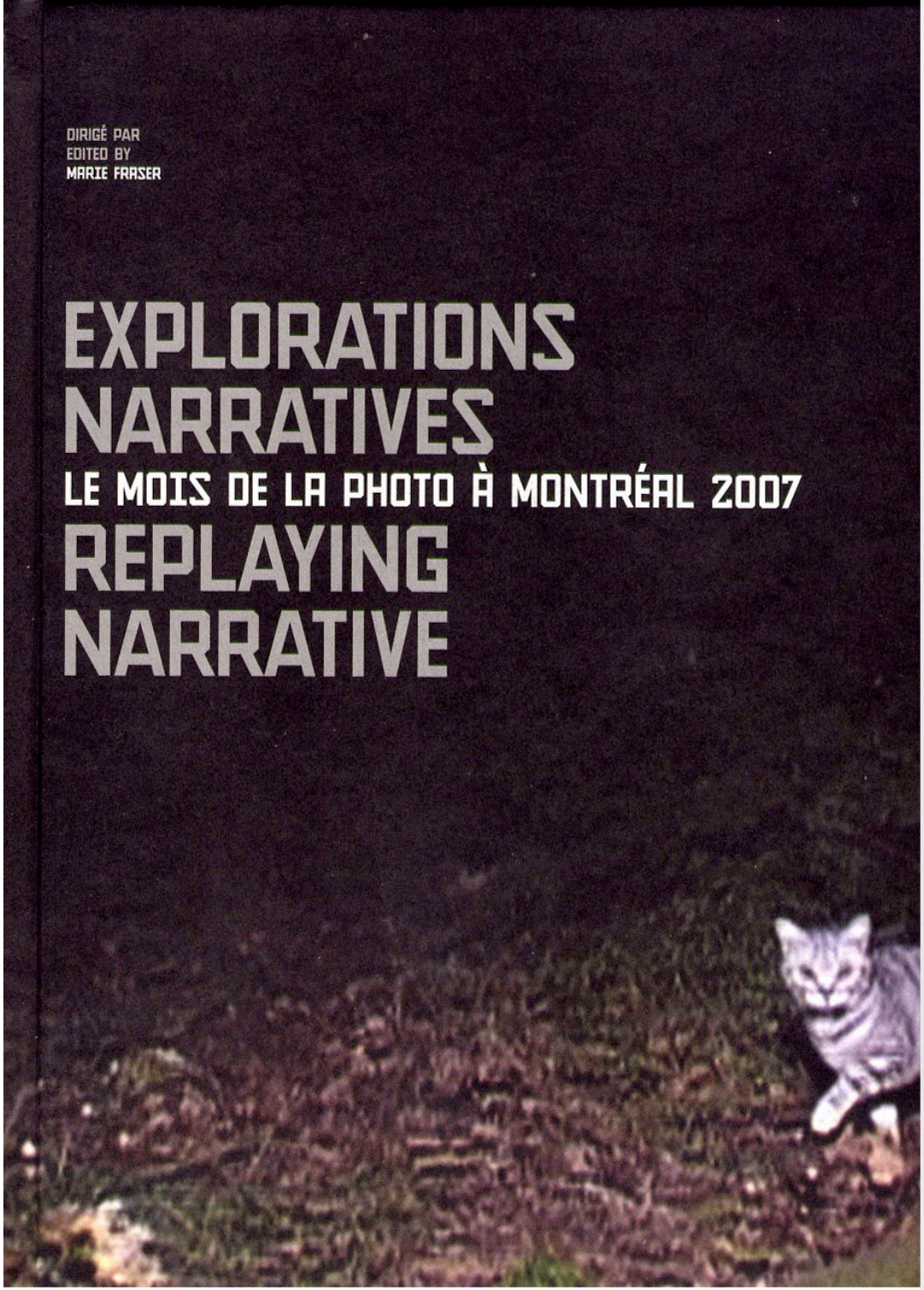
Sunday April 8 16:00 - 19:00	**SOUP&CINEMA** A selection of films about contemporary artists fascinated by modernist utopias and planned neighborhoods. by Magdalena Ziolkowska (CTP)
Wednesday April 11 20:00 - 22:00	**OPENING OF ARTISTS' PROJECTS** „Wiwi In Amsterdam" Jos de Gruyter and Harald Thys arrive in the Bijlmer with their tall but friendly beast "Wiwi". Live lottery to adopt the animal.
Sunday April 15 16:00 -19:00	**BIJLMER NITE 5: THE UNFORESEEN** A night about the irresponsability of imagining. Featuring Diego Fernández. by Camila Marambio
Wednesday April 18 20:00 - 22:00	**BIJLMER NITE 6: SALON** A performative lecture about the interface of private vs. public. Inspired by the work of artist San Keller. by Annette Schemmel (CTP)
Sunday April 22 18:00	**SOUP&CINEMA** Screening of artist Daragh Reeves's film and closing party.

Fore more information about the entire programme between April 11th-22nd and possible changes see: www.thego-between.deappeljuice.com

Additional Information:

Basecamp THE GO-BETWEEN
Florijn 42
1102 BA
Amsterdam Zuidoost
Tel: ++31(0)614184486
ctp@deappel.nl
thego-between.deappeljuice.com
Skype: thego-between

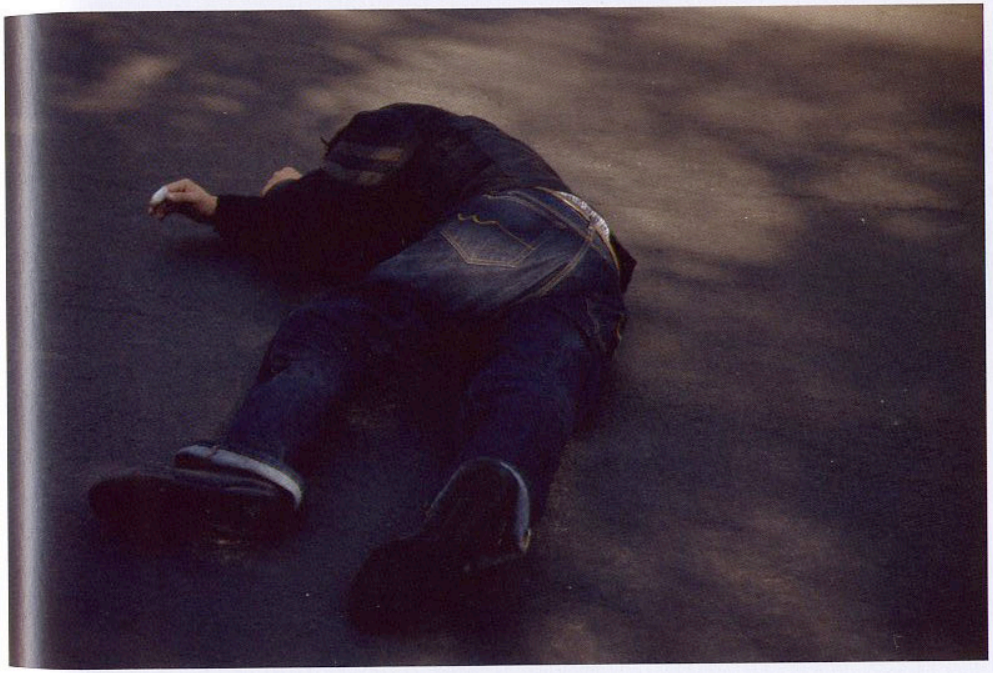
de Appel arts centre
Nieuwe Spiegelstraat 10
1017DE Amsterdam
Tel: ++31(0)20 6255651
Fax: ++31(0)20 6225215
www.deappel.nl



Frasier, Marie Et. Al ***Explorations Narratives-Replaying Narrative***
Le Mois de la Photo a Montreal 2007. Montreal, Québec, Canada
ISBN 978-Z-9808020-1-0

EIJA-LIISA AHTILA
GUSTAVO ARTIGAS
ÉRIC BAUDELAIRE
REBECCA BELMORE
CANDICE BREITZ
DAVID CLAERBOUT
STAN DOUGLAS
PATRICE DUHAMEL
DOUGLAS GORDON
ADAD HANNAH
BETTINA HOFFMANN
MIKE HOOLBOOM
TERESA HUBBARD & ALEXANDER BIRCHLER
JESPER JUST
KARIN KIHLBERG & REUBEN HENRY
THOMAS KNEUBÜHLER
EMMANUELLE LÉONARD
CHRISTELLE LHEUREUX
NORTON MAZA
VALÉRIE MRÉJEN
SASKIA OLDE WOLBERS
JOSÉE PEDNEAULT
PAULETTE PHILLIPS
MARISA PORTOLESE
KELLY RICHARDSON
ELINA SALORANTA
CARLOS & JASON SANCHEZ
ZINEB SEDIRA
TRINE SØNDERGAARD & NICOLAI HOWALT
EVE SUSSMAN & THE RUFUS CORPORATION
RON TERADA
ALTHEA THAUBERGER
EVE K. TREMBLAY
SALLA TYKKÄ
CHIH-CHIEN WANG
MYRIAM YATES
SHAO YINONG & MUCHEN

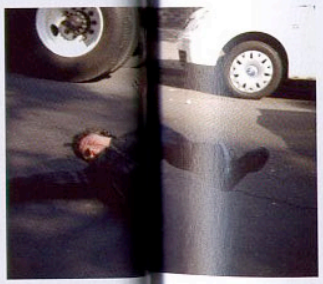

HO CHI MINH










We are currently witnessing a broadening of the image's narrative and temporal possibilities. Carried forward by a reevaluation following in the wake of the narrative crisis announced by Walter Benjamin and Jean-François Lyotard,[1] this new narrative expansiveness is unprecedented in the history of images. The aim here is not to add a new theory of narrative to the many already advanced, but to observe how the current interest in narrative is marked by experimentation and an interrogation of existing models. The title of this event, *Replaying Narrative*, underlines this dimension by alluding to the act of taking up and putting back into play, as if it were more relevant to begin with already existing elements than to produce new images. The works before us will show that these narrative explorations, spurred on by developments in digital and image-processing technologies, have prompted an extreme relaxation of narrative models and are giving rise to new experiences of time and the image. It is in light of these developments that we may speak of a renewal of the image's narrative modes.

As Benjamin's two founding texts[2] suggest, photography and cinema share histories that, although different in many respects, run together through modernism, ushering in a new relationship to the image and even revealing a new dimension of the work of art. The tremendous appeal that the cinema has had for artists since the 1990s underscores the convergence of these two histories, allowing for the reconceptualization of narrative that is now under way. In this essay, the photograph will be considered apart from its status as an art support or medium, and be shown as coming into its own as an image by virtue of its interchangeability in other image media. As staging practices especially attest, from the very beginning photography has been marked by a series of encounters. The image is currently caught up in a reinterpretation and recontextualization of existing narrative models, one that is, we shall see, profoundly changing both its mode of operation and the narrative experience.

PART I
PHOTOGRAPHIC STAGING AND RECONSTRUCTION

Photographs have been staged since the beginning of photography, but back then the practice was usually associated with theatrical effects, the desire for verisimilitude, and a fictional impulse.[3] In contemporary photography, the *mise en scène* seems to have moved away from the influence of the theatre and drawn closer to the modern conception of the image one finds in photojournalism and cinema. It is now more akin, on the one hand, to live action shots and, on the other, to film stills, where it is a question of capturing a mood or some other aspect of reality and rendering it into fixed images. Photography here reveals a narrative potential founded on the stoppage, or suspension, of time. As opposed to image sequences that reinscribe such stoppages within a temporal continuity constructed by streaming one image after another, the staging device makes it possible to produce a narrative effect that refers, in an inchoate manner, to reality. Staging, therefore, allows one to explore photography's capacity for stopping time as well as the effects of this implacable immobility.

The works of Eve K. Tremblay use the ontological fixity of photographic temporality to stage narrative moments in which actions are kept in a perpetual state of suspension. The action's occurrence is always delayed; the experience never materializes, is never completed. Staging, then, does not serve to build unity of action, but to show the potential for anticipation in suspension, which many of Tremblay's images explore by developing the ambiguity between reality and the fiction than can be produced when an action is staged by its own protagonists. In her series of film-set images, *Unmanifested Still Films*, the temporal specificity of the photograph is underscored by the fact that

1. Walter Benjamin, "The Storyteller," *Illuminations: Essays and Reflections*, ed., Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1968); Jean-Francois Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Manchester: Manchester University Press, 1984).
2. Walter Benjamin, "A Small History of Photography," *One-Way Street and Other Writings*, Edmund Jephcott and trans. Kingsley Shorter (London and New York: New Left Books, 1979); and "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," in *Illuminations*.
3. See Lori Pauli's text on the subject, "Setting the Scene," *supra*.

the activity of filming cannot become manifest, or unfold over time. Photography marks its specificity and its difference from cinema through the "still," the term conjuring a movement's arrested image.

Carlos and Jason Sanchez's photographs reference both photojournalism and cinema. The outcome of meticulously constructed stagings featuring the artists' friends and relatives, their images show ambiguous scenes that convey a degree of anxiety and psychological distress. Contrary to what one might assume, the ambiguity does not arise from the confusion of truth and falsehood that the staging might produce; the reality/fiction dichotomy appears to be of little importance (as with Jeff Wall, too, by the way). Rather, it derives from the subject matter, from the tension emanating from it, an anxiety and fear endemic to contemporary societies. There are latent anxieties in the extreme tension of *Natural Selection* (2005), or, inversely, in the sense of drawn-out expectancy in *A Motive for Change* (2004). Fully exploiting photography's capacity for suspending time, the staging attempts to jolt and shock. And the stillness has the power of foreshadowing an outcome. *Abduction* (2004) provokes such a sense of suspicion that the story one imagines can seem worse than reality.

Staging can also accentuate the narrative potential of photography's realistic effects; hence the close kinship of some images to photojournalism, as in *Rescue Effort* (2006). The scene appears more spontaneous than constructed, more taken from real life, in the heat of the action; it is such that the narrative effect is not generated by staging devices so much as by the effects of suspended time, which amplify the gravity of the action. We are witnessing a rescue of which we will know neither the cause nor the outcome. Carlos and Jason do not dwell on the artifice of the *mise en scène* but on its realism. Even when all has been minutely orchestrated – gestures, poses, set, lighting – as in a film, the staging here is closer to the shock effect sought by photojournalism. It replays photography's power of capturing the real in a snapshot.

Staging also serves to reexamine photography's documentary potential, as determined by its relationship to reality. Reconstructing an Iraqi war scene on a Hollywood set with actors posing amid "ruins," Éric Baudelaire's diptych *The Dreadful Details* (2006) pushes the references to photojournalism still further while showing its fragmentary nature. The reconstruction emphasizes the image's critical dimension more than the informational content of the representation. The idea is not to reinscribe this moment in reality, as in documentary photography, but to construct an autonomous image that produces its own effects, like a pictorial work.[4] Indeed, *The Dreadful Details* is often compared to classic representations of war, such as Goya's. The distinction is noticeable in the treatment of the image and from the presence of several events occurring simultaneously, contrary to documentary convention. Rather than bring out the fictionality of the image, the staging prompts us to reconsider its aims and its political underpinnings. Here, the constructed representation of war underscores the staging of history, its fragmentary nature as well as its constructed and manipulated dimension. Like this large-scale diptych, *Imagined States* (2003–2005), which consists of thirty photos produced in Abkhazia, also brings out the constructed and fragmentary nature of all representations of reality.

Staged photography, therefore, does not necessarily point to the fictional nature of the image or of its construction, but to a rapport between photography and reality that questions the very nature of the document and the documentary tradition. It becomes a way of replaying reality, as in the work of Norton Maza, who examines the political and economic models of Western society. Whether through photography or installation, Maza's work attempts to recreate a situation directly connected to everyday life and specific contexts. Gustavo Artigas's performances also take us back to the cultural and social realities or our everyday lives. They cast a playful, though critical, eye on contem-

4. An idea expressed by Jeff Wall, among others.

porary social mores by staging people – athletes, actors, prostitutes, museum curators, stunt artists, members of the public – in unexpected situations that disrupt the normal course of things. Artigas strives to surprise us by drawing our attention to cultural, social and political tensions. The series of twenty-seven photographs making up *Tres Tiempos* (2006) document a simulated collision between a pedestrian (played by a stuntman) and a car in downtown Mexico City. The action, photographed in nine successive shoots over three consecutive days – February 20, 21 and 22 – takes place at 4:00 in the afternoon in front of 77 Rosas Moreno Street. In a manner at once playful and tragic, *Tres Tiempos* insinuates itself into our reality, temporarily disturbing our perception of the immediate environment.

In Trine Søndergaard and Nicolai Howalt's series *How to Hunt* (2006), the narrative quality of the images derives in large part from their reference to the documentary dimension of photography. These pictures, taken during hunting trips, are awash in picturesque scenes of the Scandinavian countryside; they are not staged as such, but their realism and unity are only apparent. Though each photograph seems to present a unified scene, a single story, the landscapes are composed of several shots combined via digital processing. Closer scrutiny reveals that the pictured events betray a multiplicity that hints at this treatment and the composite nature of the images. The hunting theme also carries a latent narrative dimension, and the connection with photography has often been made: tracking an animal corresponds to a fundamental photographic experience. And, as Walter Benjamin noted in a fragment of his *Passagenwerk*,[5] hunting is also at the origin of detective fiction and, by extension, of cinematic suspense. The very concept of plot tends to reproduce the experience of the chase, generating an atmosphere of mystery and tension, while the structure of crime fiction is based on a reversal of time, the work of investigation consisting in gathering hints of an event (a crime) that has already taken place by following the traces left by the criminal.

Relying on documentary tradition and photojournalism, many of Emmanuelle Léonard's works construct a narrative context based on the concept of plot. Modelled on factual reconstruction, *La Sale affaire* (2007) makes explicit reference to police investigative techniques. Léonard reexamines narrative plot devices and applies them to the photographic image. In *Reading for the Plot*, Peter Brooks describes the function of plot as an act of repetition and reconstruction: "in repeating the steps of the criminal-predecessor, Holmes is literalizing an act that all narrative claims to perform, since narrative ever, and inevitably [...] presents itself as a repetition [...] of what has already happened. This need not mean that it did in fact happen [...] and one can perfectly well reverse the proposition to say that the claim to repeat in fact produces the event presented as prior: the story is after all a construction made by the reader, and the detective, from the implications of the narrative discourse, which is all he ever knows. What is important [...] is the constructive, semiotic role of repetition: the function of plot as the active repetition and reworking of story."[6] Photography comprises a temporal tension which allows one to make present something that has already taken place – a particularity of the medium that Léonard plays upon; and her presentation of the images, organized and classified like pieces of evidence, allows viewers to reconstruct the scene of the crime, to decipher a prior event, which, through the process of repetition Brooks describes, presents itself to us as something about to happen.

Staging in photography is also shot through with the history of portraiture, even if many artists currently work against that tradition. In her photographs of teenage girls, Marisa Portolese does not strive to portray her subjects' nobility and grandeur but, rather to capture transitional and uncertain states. Their developing bodies are struck in awkward poses, betraying a certain discomfort, and their looks are often wistful and sad. This paradoxical use of staging and portraiture highlights the human side of her subjects. On the other hand, Thomas Kneubühler's portraits in his *Private Property* series (2007), express the control, authority and anonymity associated with the increasingly

5. Walter Benjamin, *Paris : capitale du XIXe siecle. Le Livre des passages*, trans. Jean Lacoste (Paris: Les Editions du Cerf, 1993). **6.** Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (Cambridge and London: Harvard University Press, 1992), 25.

obsessive concern for security in North America. Photographed in their own clothes and workplaces, the security guards in these portraits cast a particular light on the surveillance of private property, while revealing the anonymity of the photographed places and uniformed subjects.

RECONSTRUCTIONS

In the early days, photographers staged their images in an attempt to imitate classic painterly representations. The idea of constructing images from another mode of representation allowed one to go beyond the idea of the photograph as an imprint of the real, while inscribing it in a narrative tradition. A fundamental aspect of this media exchange potential is the question of time. Photography and painting (and sculpture as well) share a relationship to time based on their immobility. To the extent that time bears on narrative, or even determines it, we are warranted in asking what happens when the passage from one type of image to another implies a change in temporality? With moving images, temporality takes on a wholly different scope, and the idea of replaying narratives can serve to set fixed models of narrative representation into motion. Some contemporary artists explore the possibilities of temporal and narrative extension that arise when one goes from one type of image to another, while other artists highlight the tension between stillness and motion in the image.

A prime example is Eve Sussman's *89 Seconds at Alcázar* (2004), a videographic reconstruction of Velasquez's famous *Las Meninas* (*The Maids of Honor*, 1656). With its own narrative structure (composition, set, characters), this unique work serves as the starting point of a narrative and temporal exploration that breaks down the temporal and spatial unity in painting. Sussman takes up the moment immortalized by Velasquez without changing the scene he depicts: she simply extends its temporality by inscribing the moment within a twelve-minute tracking shot. The camera films each of the characters, one after the other, emphasizing the smallest visual or acoustic elements – the king, the queen, the princess and her servants, the dwarf, the dog – each subject the centre of its own sequence. Instead of being absorbed in the action, we are transported into a fluid world of objects and gestures in which each moment suggests potential drama. One soon recognizes the characters as those from Velasquez's painting; and as the latter is an art history icon inscribed in our collective memory, one inevitably expects something to happen, until all elements come together. At a precise moment the image, though still in motion, becomes pictorial. The unity of time and place in the painting is suddenly manifested, like a spark, and then immediately disappears, carried away in the flow of time. This pictorial moment harbours a photographic quality. Sussman mentions, in fact, that *Las Meninas* interests her as a moment, not of the Baroque, but of photography.[7]

The high-definition video is looped and the image slightly slowed down, lending a great deal of fluidity to temporal continuity, while the slow motion and the sound environment draw us into the depth of the image. Assuming that Velasquez was not so much painting a portrait of the king and queen as depicting a particular moment in court life, *89 Seconds at Alcázar* plays on the virtual dimensions of *Las Meninas* and explores the scene's potential beyond the parameters of temporal and spatial unity. As each character is filmed separately, the extension of time acts peripherally in the scene, revealing a slew of gestures and minor actions meticulously captured in close-ups. The painting is also known for the complexity of its subject and its contradictory interpretations. Some art historians have seen it as an enigmatic portrait of the king and queen as reflected in the mirror in the back of the room; or as a portrait of the princess and her handmaidens; or as a self-portrait of Velasquez in the process of painting the king and queen's portrait – a complex device, then, by which a multiplicity of points of view are played out, testifying to the modern understanding of representation so memorably elucidated by Michel Foucault in *The Order of Things*.[8]

7. Eve Sussman, cited in Amanda Coulson, "Spontaneous Combustion," *Modern Painters* (Dec. 2005 – Jan. 2006), 90. **8.** Michel Foucault, *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*, trans. Alan Sheridan (London and New York: Routledge 2002), 3–18.



Ambientes. Magazine. Mexico City. Mexico
April-May, 2008
Text by Claudia Arozqueta Pages 92-94



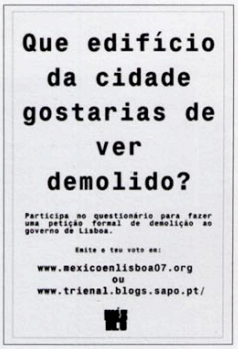
DUPLEX, evento conferencia, Fundación Telefónica, Madrid, España (2001). Fotografía en color. Tríptico de 77 x 300 centímetros.

La estética del juego y de la destrucción

Mediante una serie de acciones, Gustavo Artigas irrumpe los límites del fenómeno artístico.

POR CLAUDIA AROZQUETA

Un hombre sufre combustión espontánea en la inauguración de una exhibición; el humo que simula un desastre químico en una estación de metro en Estambul; dos equipos de futbol y basketbol juegan un partido al mismo tiempo y en la misma cancha; 15 dobles del artista lo personifican en el discurso inaugural de una exposición en Madrid; la ciudad de Helsinki en llamas y la documentación de las relaciones humanas que crea la expectación del fenómeno. Todas estas situaciones tienen en común haber sido creadas por Gustavo Artigas (Ciudad de México, 1970) a lo largo de más de una década de producción artística. En su cuerpo de obra, Artigas ha concebido un lenguaje bastante complejo en torno a las relaciones sociales y el juego.







Voto para demolición, Trienal de Arquitectura. Lisboa, Portugal (2007). El trámite de demolición está en proceso.

Claudia: ¿De dónde surge tu interés por trabajar estos temas?
Gustavo: Por un lado, el juego me permite hacer asociaciones con momentos y sitios específicos en esquemas relacionales y formales. Por otro, ayuda a la obra a contar con los mismos aspectos que de manera sociológica se han ligado al juego como acción: su espacio adjunto o relativamente separado de la realidad, su libertad necesaria, sus esquemas o reglas (las cuales me permiten una cierta planeación de las mismas) y un desenlace inesperado; hecho que las convierte en obras abiertas, al menos en su realización. No todas las piezas que realizo se basan en el juego; en algunos casos parten más hacia el simulacro, cierto aspecto que podríamos llamar "estética de la destrucción o del desastre".

C: En la serie de juegos que planteas hay una gama de intencionalidades que van de la sorpresa al antagonismo, del riesgo al desastre, de las instrucciones determinadas al azar, las cuales crean nuevos espacios de interacción o accidentes entre el jugador y el espectador. ¿Por qué utilizas estos mecanismos al crear tus obras?
G: Cada obra, de manera general, cuenta con algunos pasos anteriores a su realización, dentro de los cuales se incluyen una investigación de campo y un planteamiento de hipótesis (sin que sean forzosamente un requisito, sí son una constante). La preparación de un proyecto lleva de seis meses a un año, en los que hay una serie de negociaciones entre participantes, instituciones, patrocinadores, personal de producción y documentación.

Como comentas, hay una gama amplia de intencionalidades que valdría la pena ejemplificar. La pieza *Ball Game / Juego de pelota* (realizada en 2007 en el barrio de Pilsen en Chicago) consistió en adaptar una cancha de basketbol tradicional cambiando la dirección del aro de las canastas: en vez de ser horizontales, se colocaron de forma vertical haciendo una referencia al juego de pelota precolombino. Ahí se jugaron unos partidos con miembros de un grupo comunitario de ayuda para mantener a los jóvenes alejados de problemas con las drogas y el pandillaje. Pilsen es un barrio mexicano, por lo cual el juego y la adaptación de la cancha fue también un comentario sobre la inmigración y la adaptación de una comunidad dentro de otra.

Otra pieza llamada *Tres Tiempos* (2007) consistió en recrear un accidente (un coche que atropella a un peatón) tres días seguidos a la misma hora y en el mismo lugar. Trabajé con un equipo de dobles de películas que realizaron las tres acciones casi idénticas sin avisar a los vecinos o transeúntes de la zona. Casi todas las cámaras estaban escondidas, salvo por una que buscaba registrar las reacciones de la gente ante los actos. De manera sorprendente, la pieza queda como una documentación formal, puesto que las reacciones de los espectadores involuntarios fueron de evasión y negación. La pieza ha sido mostrada en México y en Canadá, donde recibió el premio Dazibao dentro de la bienal Les Mois de la Photo à Montreal.

C: ¿Nos podrías comentar un poco sobre el proyecto que hiciste para la Trienal de Arquitectura en Lisboa el año pasado?



Salida de Emergencia, intervención arquitectónica. Evento de deporte extremo, Museo de Arte Carrillo Gil. Ciudad de México (2002).

FOTOS: CORTESÍA DE LA GALERÍA HILARIO GALGUERA Y EL FONDO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES. © GUSTAVO ARTIGAS



Chemical Misunderstanding (Malentendido químico), Intervención pública. Estambul, Turquía (2004).

Juego de pelota, Pilsen, Chicago (2007). Evento deportivo. Juego de basketbol en cancha adaptada con aro invertido.





Los equipos contendientes son parte del programa comunitario contra la proliferación de pandillas The Resurrection Project del barrio de Pilsen, Chicago.

G: La pieza *Voto para demolición / Demolition Derby*, consistió en una encuesta, se le preguntó al público en general: ¿Qué edificio de la ciudad le gustaría ver demolido? Los resultados de la votación fueron remitidos con una carta formal al gobierno de la ciudad para que se llevara a cabo la demolición. El trámite está en proceso actualmente. La intensión era repetir esta pieza en el Museo de la Ciudad de México, pero por cuestiones de orden administrativo fue imposible realizarla. Toda destrucción implica esencialmente una resistencia, como diría el filósofo mexicano Emilio Uranga; algunas veces los proyectos encuentran la resistencia antes de ser desarrollados, por eso el factor de negociación siempre es fundamental. Cada proyecto se puede explicar también como un acto de voluntad posible en cierto lugar específico.

C: ¿Tu arte es una mentira que se confronta con la realidad?

G: En la filosofía, el debate sobre la definición y los límites de lo real es inagotable. Una parte de mis piezas está inserta en el espectro de cierta idea de realidad y contingencia, entendiendo mis obras como una serie de acciones libres, directas, únicas e irrepetibles. Más que una mentira, mi obra es un juego de prestidigitación con elementos significantes que tienen resonancia directa con aspectos sociales, históricos, de confrontación y crítica concebida como designio de límites posibles del fenómeno artístico.

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

Cajasol | Obra Social

TRAGIC

OMEDIA

ALLORA Y CALZADILLA
GUSTAVO ARTIGAS
FRANÇOIS BUCHER
DIAS & RIEDWEG
GABRIELA GOLDER
YOSHUA OKON

CAJASOL

PRESIDENTE
ANTONIO PULIDO GUTIÉRREZ
VICEPRESIDENTE
LUIS PASCUAL NAVARRETE MORA
DIRECTOR GENERAL
RAFAEL LÓPEZ-TARRUELLA MARTÍN

OBRA SOCIAL CAJASOL

DIRECTOR GENERAL ADJUNTO INSTITUCIONAL Y OBRA SOCIAL
FRANCISCO JAVIER ROMERO ÁLVAREZ
DIRECTOR DE ÁREA DE OBRA SOCIAL DIRECTA
EMILIO ARAGÓN PRIÁN
DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE ACCIÓN CULTURAL
JOSÉ MANUEL AMORES GARCÍA
RESPONSABLE DE ARTES PLÁSTICAS Y PATRIMONIO
FRANCISCO DEL RÍO GARCÍA
COORDINADORA DE ARTES PLÁSTICAS Y PATRIMONIO
MARTA PUERTA ÁLVAREZ

JUNTA DE ANDALUCÍA

PRESIDENTE
MANUEL CHAVES GONZÁLEZ
VICEPRESIDENTE
GASPAR ZARRÍAS ARÉVALO
CONSEJERA DE CULTURA
ROSA TORRES RUIZ

CON LA COLABORACIÓN DEL CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORANEO EN LA PRESENTACION DE FUNK STADEN DE DIAS & RIEDWEG EN SEVILLA .

EXPOSICIÓN

CADIZ
MUSEO DE CADIZ Y CASA PEMÁN
DEL 18 DE OCTUBRE AL 23 DE NOVIEMBRE DE 2008
SALAS CAJASOL (PLAZA SAN FRANCISCO Y CALLE IMAGEN)
Y CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORANEO
DEL 24 DE ABRIL AL 14DE JUNIO DE 2009

COMISARIADO
DAVID ARLANDIS Y JAVIER MARROQUÍ
COORDINACIÓN
KAORU KATAYAMA
MONTAJE
SUVEMAJA
MONTAJE AUDIOVISUALES
SALAS
TRANSPORTE
MOYANO Y RAFAEL
SEGURO
VITALICIO

CATÁLOGO

EDITA
CAJASOL
COORDINACIÓN EDITORIAL
DAVID ARLANDIS Y JAVIER MARROQUÍ
TEXTOS
RODRIGO ALONSO, DAVID ARLANDIS,
OLGA FERNÁNDEZ, JAVIER MARROQUÍ,
MANUELA MOSCOSO, HANS-ULRICH OBRIST
Y TAIYANA PIMINTEL
TRADUCCIÓN AL INGLÉS
KANEM NEDEV
DISEÑO
J. IZQUIERDO
IMPRENTA
MARTÍN IMPRESORES
AGRADECIMIENTOS
LISSON GALLERY, GALERÍA ALCUADRADO,
ARTFORUM, ELENA CRIPPA, HANS-ULRICH OBRIST,
SALVADOR CATALÁN, GALERÍA HILARIO GALGUERA,
SNCA-FONCA-CONACULTA, RAÚL LUNA, CÍTRICO
GRÁFICO, ANGÉLICA RAMOS, CLAUDIA DEL OLMO.

Imágenes:
Páginas 1, 5, 6 y 9: Gabriela Golder, Concierto diurno. Detalle.
Páginas 2 y 4: Allora y Calzadilla, Retourning a sound. Detalle.
Páginas 3, 7 y 8: Yoshua Okon, Oríllese a la orilla. Detalle.
Páginas 122, 124 y 127: Dias & Riedweg, Funk Staden. Detalle.
Páginas 120, 123, 126 y 128: François Bucher, Severa Vigilancia. Detalle.
Página 121 y 125: Gustavo Artigas, Voto para demolición (Cádiz). Detalle.

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

Cajasol | Obra Social

índice

Sirvientes y alcahuetas. Tragicomedia
en el arte actual, por Javier Marroquí 14

Entre el documento y el espectáculo.
El videoarte contemporaneo, por Rodrigo Alonso 28

Allora y Calzadilla 38

Gustavo Artigas 48

François Bucher 58

Dias & Riedweg 68

Gabriel Golder 78

Yoshua Okon 88

English translations 98

SIRVIENTES Y ALCAHUETAS. *TRAGICOMEDIA* EN EL ARTE ACTUAL.

JAVIER MARROQUÍ

uno

> Como resultado, el arte latinoamericano ha dejado de serlo, y ha devenido más bien en arte desde América Latina. Desde, y no tanto de, en y aquí, es hoy la palabra clave en la rearticulación de polaridades (...) En lugar de apropiar y refuncionalizar de modo crítico la cultura internacional impuesta, transformándola en beneficio propio, los artistas están haciendo activamente esa metacultura en primera estancia, sin complejos, desde sus propios imaginarios y perspectivas. Esta transformación epistemológica en la base de los discursos artísticos consiste en el cambio de una operación de incorporación creativa a otra de construcción internacional directa desde una variedad de sujetos, experiencias y culturas.
> Gerardo Mosquera.

Tragicomedia coincide en tiempo y espacio con uno de los eventos culturales más importantes en la agenda anual de la ciudad de Cádiz, el Festival Iberoamericano de Teatro. Este encuentro cuenta ya con 23 años de historia y nació con dos intenciones básicas: uno, utilizar el producto cultural para proyectar internacionalmente la ciudad de Cádiz; y dos, <<celebrar el re-encuentro del teatro español y latinoamericano>> (1). Sin embargo, *Tragicomedia* no es una exposición de arte latinoamericano, como cabría esperar. De las seis videoinstalaciones que reúne la muestra, todas son autoría de artistas individuales o grupos artísticos compuestos en parte por creadores nacidos en alguno de los países que conforman eso que llamamos, más o menos inocentemente, Latinoamérica. Hablamos de Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla, Gustavo Artigas, François Bucher, Mauricio Dias y Walter Riedweg, Gabriela Golder y Yoshua Okon. Es extraordinario cómo, citando una lista de artistas tan reducida, ya surge inevitablemente la necesidad de abordar la gran cuestión del arte latinoamericano, la discusión básica: ¿Se puede hablar de arte latinoamericano? ¿Es ésta una lista de artistas latinoamericanos unidos por ciertos rasgos comunes y distintivos frente a la omniabarcante escena artística, más que internacional, global?

La historia reciente del concepto "arte latinoamericano" se ha formado a través de vaivenes vertiginosos (2). Siempre ha estado asociado a otro conjunto de conceptos que le han acompañado en sus idas y venidas, entre los que destaca por su capacidad decisoria, el de identidad. En la década de las explosiones dictatoriales americanas, los años 70, se lanzó desde el poder

(1) Ortega, Desiré (coord), *FIT de Cádiz. La ventana de América*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura y Patronato del Festival Iberoamericano de teatro de Cádiz, 2005. Pp 11

(2) Como es sabido, la literatura sobre este asunto es amplía. Pueden consultarse: Mosquera, Gerardo (coord), *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*, Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de arte contemporáneo, 2001; O también Jiménez, José y Castro, Fernando (coord) *Horizontes del arte latinoamericano,* Madrid, Tecnos, 1999.

una avalancha populista que defendía contundentemente la identidad nacional y americana, reclamando la recuperación de lo originario mediante un salto mortal hacia atrás, superando la dominación española y portuguesa. Pero tras la caída de los regímenes dictatoriales en los ochenta, se abrazó el internacionalismo y se buscó ansiosamente su mercado. Esto hizo que el término perdiera vigencia y se empezara a desvelar su imprecisión y excesiva vastedad. Durante esta década y la siguiente, se desarrollaron discursos en los que la identidad se revisaba críticamente y en consecuencia se optó por hablar más que de arte latinoamericano, de arte producido en Latinoamérica o, quizá mejor, desde Latinoamérica.

Sin embargo, la situación actual es distinta. La magnitud del proceso globalizador de nuestros días hace inútil seguir pensando en el binomio dentro/fuera, y su correspondiente centro/periferia, tal y como se planteaba hasta ahora. De este modo, la globalización nos obliga a re-revisar [(3)] el concepto de identidad y también alguno de los otros conceptos que, como decía, acompañan habitualmente a la discusión del arte latinoamericano, como son los de diferencia, periferia o visibilidad. Ahora sería más fácil hablar de la negociación constante del origen con la realidad práctica de artistas nacidos en Latinoamérica -o quizá no- pero insertos en un flujo imparable de movimiento donde cada creador tiene puntos de residencia temporales en distintos países, recibe formación de distintos profesionales internacionales a través de *workshops* -más que academias o facultades- y asiste a múltiples eventos internacionales que acaban influyendo su producción tanto -o más- que su medio Latinoamericano. Con todo, se hace difícil seguir hablando de arte latinoamericano, pero mucho más de exposiciones de arte latinoamericano cuando se trabaja con un pequeño número de artistas con una vinculación tan fuerte al ámbito artístico global.

(3) Esta idea de la necesidad de revisión se puede encontrar bien resumida en Escobar, Ticio <<Arte Latinoamericano. Una discusión de su concepto>> en AA.VV., *100 artistas latinoamericanos*, Madrid, Exit Publicaciones, 2006. Pp 16-19

dos

Puede advertirse, dicho sea de paso, que no hay mejor comienzo para el pensamiento que la risa. Habitualmente, esta convulsión del diafragma ofrece mejores oportunidades para el pensamiento que una conmoción del alma.
Walter Benjamín.

Me he vuelto totalmente escéptico sobre el absurdo de nuestra existencia, y en lugar de manifestarlo de forma dramática lo hago de forma cómica, dejando al espectador la conclusión.
Juan Goytisolo.

Como es bien sabido, la obra de Fernando de Rojas que hoy se conoce mayoritariamente como *La Celestina* parte de un texto anterior que encontró el mismo Rojas, cuya autoría no está clara todavía, y que llamó en su primera edición impresa, allá por 1499, *Comedia de Calisto y Melibea* [4]. Tuvo un éxito rotundo. Se llegó a imprimir un total de 4 ediciones en tan sólo tres años. Entonces, en 1502 apareció una nueva edición notablemente ampliada. El cambio más visible, a parte de la incorporación de cinco nuevos actos, se encontraba en la portada. Rojas cambió el título por el de *Tragicomedia de Calisto y Melibea.* Ésta modificación ha sido un dato cuidadosamente analizado por los hispanistas. No era la primera vez que aparecía tal denominación. El autor de La Celestina lo tomó del Anfitrión de Plauto, pero aún así, en época moderna era algo inusual y lo importante de la cuestión está en las razones por las cuales lo hizo.

Rojas lo explica de este modo en el prólogo que acompaña a la mencionada edición en la que introduce dichos cambios: <<Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se había de llamar comedia, pues acababa en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue placer, y llamóla comedia. Yo viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfía, y llaméla tragicomedia>> Pero esas discordias que menciona no eran en realidad provocadas tan sólo por la denominación sino por una cuestión más espinosa. El tremendo éxito del texto y su movilidad, ponían en riesgo al propio autor [5]. La obra contiene infinidad de escenas pornográficas con un claro tono cómico y burlesco, incluso satírico,

(4) Para consultar la historia de las ediciones, véase el texto introductorio de: Russel, Peter (ed) La Celestina. *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia, 1991. Pp 15-23.
(5) Una defensa de esta teoría puede encontrase en la introducción de: Severin, Dorothy (ed) La Celestina, Madrid, Cátedra, 1998. Pp 16-24.

que van dirigidos principalmente a hombres de "noble linaje" y a clérigos y monjas. Tampoco esto era algo extraordinario en la literatura de entonces pero *La comedia de Calisto y Melibea* estaba siendo leída principalmente en ese tono cómico obviando lo que de trágico tenía también la obra, y esto podía suponer un peligro que Rojas, por su condición, no podía permitirse.

De este modo, subrayando lo trágico, o sea, que su amor les lleva a la muerte -del modo más tonto, por cierto, intentó reforzar lo que realmente ya estaba en sus intenciones iniciales, la parte aleccionadora de la comedia. En el mismo subtítulo de la pieza ya aparecía, con pequeñas modificaciones según la edición, lo siguiente: <<La cual contiene demás de su agradable y dulce estilo muchas sentencias filosofales y avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas>> Esto es, al fin y al cabo, la traducción de la fórmula horaciana *Ridenten dicere verum* [(6)]. Y esto es, precisamente, lo que más nos interesa de la *Tragicomedia* en esta ocasión. La utilización de elementos cómicos como vehículo para la transmisión de contenidos, digamos de momento, serios. Este es el principal punto de interés de este proyecto, el recurso a una estrategia tragicómica en el arte actual. Esta puede observarse por todos lados a través de la historia de la literatura, sin embargo, centrándonos en nuestro terreno, las artes visuales, hemos de admitir que esta estrategia creativa es escasa hasta el siglo pasado, momento en que vive un crecimiento intenso hasta llegar a la actualidad, cuando es ya una de los modos discursivos dominantes.

Por lo que al contenido en sí se refiere, las "sentencias filosofales" a las que hace mención y efectivamente contiene la obra de Rojas -y la práctica totalidad de la comedia humanística- pertenecen al orden de la filosofía moral. Son consejos y avisos para evitar los pecados -otra cosa sería si ésta intención era sincera o no. Lo cierto es que la comedia entonces no tenía un carácter meramente de diversión sino que tenía cierta finalidad moralizante. Ahora bien, esto ha cambiado profundamente en la práctica del arte actual. Ya no se alecciona a la población. Digámoslo sin rodeos, los creadores, a lo largo de la historia han estado mayoritariamente al servicio de los poderes dominantes. Ahora la población -quizá mejor la multitud- ha dejado de ser el sujeto inferior. Y en consecuencia se ve cómo la creación contemporánea consagra su trabajo a la crítica a los poderes impuestos, en pos de la defensa del nuevo protagonista social, la multitud. Estos son

(6) Sobre la influencia de la fórmula horaciana en Rojas y la Comedia humanística: Canet Vallés, José Luis, *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, Universitat de Valencia, 1993. Pp 20-22.

los contenidos serios a los que me refería. En concreto en esta muestra, la armada estadounidense, la policía mejicana, el patriarcado, los gobiernos locales, la violencia directa e indirecta sobre los individuos... estos son los hechos a criticar, pero mediante el humor. Por lo que donde antes dijimos contenidos serios, ahora podremos utilizar contenidos sociales.

Sin embargo, en esta muestra, lo más importante no será el contenido concreto, el problema social definido del que hablen las obras -cada una lo hará sobre una cuestión distinta. No se trata de una exposición que reflexione sobre un hecho político-social actual. Volviendo de nuevo a la historia de *La celestina* hay que decir, siguiendo a Severin [7], que esas lecciones morales son realmente secundarias en la obra de Rojas. Lo que realmente buscaba, por encima de todo, era un logro que pertenecía al ámbito estético, no moral o filosófico. Considero que también muchos defenderían esta afirmación con respecto a la práctica del arte actual, pero me parecería injusto hacerlo. Hoy las prácticas estéticas y las políticas, al menos aquellas que resultan más actuales e interesantes, han llegado a un punto tal de confusión que resultaría injustificado intentar hablar en estos términos.

Centrémonos pues en la utilización del humor -repito, para comunicar otro tipo contenidos. Con anterioridad al siglo XX parecía que las artes visuales no eran propicias a la inclusión de lo cómico. Parecía un arte que debía dedicarse a la búsqueda de lo grande y elevado, y el humor es lo pequeño y terrenal. Excepciones hubo bastantes -no hace falta más que pensar en la caricatura- pero no pasaban de ahí. O eran considerados géneros menores o piezas menores de maestros mayores. Un trabajo interesantísimo que está por hacer sería el de escribir una historia del arte atendiendo al humor escondido bajo la belleza o la espiritualidad. Surgirían muchos nombres inesperados, se tendrían que revisar muchas interpretaciones y, sobre todo, nos daríamos cuenta de cuánto se ha perdido por el camino hasta llegar el siglo XX, momento en el que Marcel Duchamp empezó a cambiarlo todo. Rosa Olivares considera clave el momento en que creó la Gioconda con bigote, es decir la obra titulada *L.H.O.O.Q.* de 1919 y José María Parreño *La fontaine* de 1917 [8]. En realidad, no creo que podamos establecer un origen claro pero lo cierto es que los últimos movimientos de las primeras vanguardias fueron pioneros también en este asunto y entre todos, sin duda, destaca el inteligente humor duchampiano. No parece muy descabellado pensar que es precisamente por

(7) Severin, op.cit. P. 25
(8) Ambas opiniones se pueden encontrar en: EXIT # 13 - Sentido de humor. Febrero / abril 2004.

ese adjetivo que apela a lo reflexivo, al intelecto, por lo que se puede considerar a Duchamp el autor que definitivamente incorpora lo cómico en el arte. Cierto es que su intención no fuera esa precisamente, pero ironías de la historia, es lo que consiguió.

La situación actual en torno a este tema, me gusta caracterizarla mediante una parodia a una obra del artista croata Madlen Stilinovic que utiliza como motivo la frase: <<An artist who cannot speak English is no artist [9]>>. Del mismo modo podríamos decir: un artista que no se ríe, no es un artista. Esto, por supuesto, sólo es un juego. Pero me parece que refleja perfectamente una situación en la que el número de artistas que emplean el humor para comunicar es abrumador. No creo que sea necesaria ninguna prueba de ello. Sencillamente hay que pasear por cualquiera de los eventos artísticos que se tienen más a mano y se constatará por si sólo lo que decimos. No hay distinción en este asunto por origen, sexo o disciplina utilizada. En todas partes se encuentra humor en la práctica actual. De hecho, parte de la explicación, y a la vez también prueba de ello, son esos eventos a los me refiero. Son muchos los museos, centros y galerías que conscientes del asunto y también de la increíble capacidad que tiene el humor de conectar con el público, programan exposiciones y ciclos de vídeo llenos de humor.

Las razones de este dominio, se deben buscar en el paso de la modernidad a la posmodernidad y sus consecuencias sobre la propia figura del artista [10]. No me resisto a reproducir el extracto que de la Era del vacío de Gilles Lipovetsky ya introdujo José María Parreño [11]: <<Únicamente la sociedad posmoderna puede ser llamada humorística, pues sólo ella se ha instituido globalmente bajo la égida de un proceso que tiende a disolver la oposición, hasta entonces estricta, entre lo serio y lo no serio>> Esta misma idea la defiende Juan Carlos Pueo [12], a propósito de la parodia, defendiendo que la postmodernidad es un tiempo de hibridación, de mestizaje, de entrecruzamientos. Pero sobre todo, es el momento del descreimiento, de la imposibilidad de representación, de las utopías perdidas, del fin del gran relato de la modernidad. Cuando toda afirmación ha abandonado pretensión de universalidad, cuando sólo se puede hablar desde la experiencia personal, hacia la verdad múltiple y el "escepticismo absoluto y universal" ; entonces, el empleo del juego y el humor parecen una opción más válida que la pretenciosa seriedad impositiva. Lo que se dijo en la modernidad se dijo siempre con la gravedad y solemnidad necesaria para que

(9) Stilinovic realizó en 1992 un cartel en tela de color rosa con esta frase. Posteriormente la aplicó a otras superficies. Mediante la ironía realizaba una crítica mordaz al sistema artístico y reflexionaba sobre la marginalidad de los países post-socialistas del este.
(10) Se puede consultar el artículo que publiqué sobre el cambio de actitud del artista en el arte actual en Inéditos 06 (Catálogo de exposición), Madrid, Caja Madrid Obra Social, 2006. O descargarlo de www.culturalwork.com
(11) Parreño, op.cit. P. 30.
(12) Pueo, Juan Carlos, *Los reflejos en juego (Una teoría de la parodia)*, Valencia, Tirant lo blanch, 2002. Pp. 43-68

pareciera creíble. Hoy no se tiene el ánimo de hablar así. En este tiempo postmoderno no puede sobrevivir el artista moderno. Estamos por tanto ante una evolución del concepto de artista, el lugar que se le otorga en la sociedad y la consideración sobre la función del arte. Se trata de un nuevo sujeto -por supuesto, no unitario- que, por necesidad, emprende su trabajo de otra manera, con otra actitud y otras herramientas. Y es preciso repetirlo, lo hace sin ningún sentimiento de dolor por lo dejado atrás. Todo lo contrario.

Las herramientas con las que cuenta el artista que utiliza estrategias tragicómicas serán entonces las propias del lenguaje y la literatura como la sátira, la parodia[13] o la ironía[14], entre otras. Pero, no lo olvidemos, enlazados con la imagen -en éste proyecto en concreto con la imagen en movimiento del vídeo. Son muchos los estudios contemporáneos sobre la parodia y la ironía , algo menos sobre la sátira. En realidad, el humor y sus formas han sido siempre objeto de estudio filosófico a lo largo de la historia, y casi siempre dentro del campo de la estética. Aristóteles, Horacio, Kant, Schopenhauer, Bergson o Freud por citar sólo unos pocos, se han ocupado en alguna ocasión del humor y/o la risa. Podríamos decir que de manera recurrente se repiten tres teorías. Una vendría a decir que la risa o lo cómico se produce gracias a un contraste inesperado, a una incongruencia, a una situación en la que chocan dos opuestos [15]. Otra, y esto no quiere decir que una se contraponga a la primera, en ocasiones se formulan a la par, diría que lo cómico viene dado por un sentimiento de superioridad del reidor [16]. Y la última señalaría que para que la risa surja es necesaria una <<momentánea anestesia del corazón>>[17] , es decir, que se aparte la consideración moral de la cómica . Esto, que parece contradictorio con la idea de tragicomedia es, de hecho, lo que permite su existencia. Sólo esa <<momentánea anestesia>> permite que en el espacio breve de la percepción de una obra visual se pueda dar lanzar un mensaje de contenido, social, serio o trágico, y se de a la vez la explosión de lo cómico.

(13) Se pueden consultar muchos textos. Por ejemplo, Pueo, Juan Carlos, op.cit.; Bradbury, Malcolm, <<An age of parody. Style in the Modern Arts>> en *No, not Bollmsbury*, Londres, André Deutsch, 1987; O Genette, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado,* Madrid, Taurus, 1989. O aplicado al campo del arte actual: Alonso, Rodrigo *<<El descubrimiento de América no sucederá. Latinoamérica como parodia>>* en Alonso, Rodrigo (ed) Prácticas fotográficas contemporáneas desde Latinoamérica, Buenos Aires, Arte x Arte, 2008
(14) Igualmente ha sido ampliamente estudiada en los últimos años. Se puede consultar, por ejemplo, Hutcheon, Linda, *Irony's edge. The theory and politics of irony,* Londres, Routledge, 1994; Muecke, Douglas Colin, *The compass of Irony*, Londres, Methuen, 1969; Schoentjes, Pierre, La poética de la ironía, Madrid, Cátedra, 2003; O aplicado al campo del arte actual: Ironía (Catálogo de exposición) Barcelona, Fundación Miró, 2001.
(15) Teoría defendida por Kant o Schopenhauer
(16) Teoría defendida por Aristóteles, Hobbes o Baudelaire
(17) Bergson, Henry. *Introducción a la Metafísica* – La risa, Méjico, Editorial Porrua, 1996 P.50.

tres

La risa es por lo general privativa de los tontos.
Eclesiastés VIII 6-7.

Jennifer Allora (1974 U.S.A.) y Guillermo Calzadilla (Cuba, 1971) trabajan juntos desde 1995. Entre sus trabajos más logrados se encuentra la serie conocida bajo el título común *Landmark* iniciada en 2001. Desde entonces la pareja de artistas ha trabajado sobre un territorio concreto de Puerto Rico, donde tienen una de sus residencias. Se trata de la pequeña isla de Vieques, la cual ha sido durante casi seis décadas "alquilada" por la marina de los Estados Unidos para utilizarla como campo de prueba de bombas de guerra. En los últimos años, la resistencia activista de los pocos pobladores de Vieques que aún residen allí, ha conseguido que la marina cese su actividad y convierta el territorio en una reserva natural. Entre las distintas piezas que han desarrollado los artistas a partir de esta situación real, en *Tragicomedia* se puede ver el vídeo monocanal *Returning a sound* (2004). Este vídeo parte de 2003 cuando se produce el fin del uso militar de la isla. Sin embargo, hay que puntualizar que esto no conlleva la salida de los norteamericanos. Ya que van a ser ellos mismos los que gestionen la reserva natural. Allora y Calzadilla acuden a la creación de una situación incongruente para la elaboración de su trabajo. Piden a Homar -conocido activista de la isla- que pasee por los terrenos recién abiertos al público con su moto, pero antes, le hacen una modificación, cortan el tubo de escape y le ponen en lugar del silenciador, una especie de trompeta. Cuando el joven pone en marcha la motocicleta hace sonar el instrumento creando una inusitada composición musical. La cual es a la vez el borrador para un himno de victoria y la llamada de atención a los vecinos de Vieques para que no bajen la guardia, ya que no todo está hecho. No siempre resulta fácil identificar qué es aquello que ha conseguido dotar de humor a una pieza tragicómica. Pero en esta ocasión, no parece arriesgado afirmar que esa transformación en el sistema de escape del motor nos resulta cómica por encontrar algo absolutamente inesperado en un lugar tan inoportuno. Esto tiene una correspondencia muy clara con las teorías que identifican el origen de la risa en el choque de dos opuestos, en lo incongruente. También recuerda a una cuestión muy interesante que nombra Valeriano Bozal [18], la cercanía entre la figura grotesca, cómica o trágica -nosotros podríamos añadir tragicómica, y el ensamblaje o el fotomontaje.

(18)Se puede encontrar en la introducción que Bozal hace a la edición de: Baudelaire, Charles, *Lo cómico y la caricatura*, La balsa de la medusa, Madrid, A. Machado libros, 2001

Cierto es que estas prácticas, al igual que lo grotesco, surgen como una unión de elementos contrastados y cierto es que, al menos en sus inicios, éstas eran prácticas lúdicas. Recordemos a Calder y pensemos también en cuantos artistas están hoy realizando máquinas como las suyas. Y a propósito, recordemos también otra de las piezas de esta serie, el vídeo *Under Discussion* (2005) en el que uno de los activistas viequeses navega con una mesa boca abajo a la que ha incorporado un motor fueraborda aludiendo a la mesa de negociaciones.

En el caso de Gustavo Artigas (Méjico, 1970) el humor reside en sus obras de una más problemática, a la par que inevitable. Crea eventos a medio camino entre el espectáculo y el juego malicioso en los que, últimamente de manera más decidida, se simulan situaciones de tragedia. Sin embargo, el humor siempre está ahí. Por eso inevitable, porque recrea situaciones que no deberían suscitar la sonrisa de nadie, aunque como si se tratara de un chiste racista o sexista, termina siendo así [19]. Lo cierto es que, al contrario de lo que realizan la mayoría de artistas en la muestra, Artigas no añade elementos que puedan fácilmente ser reconocidos como graciosos para comunicar sus intenciones. Su estrategia es distinta, escenifica situaciones que por su decidida crudeza resultan cómicas tras reconocer que estamos ante una simulación intencionada con unos fines críticos claros. Es, de este modo, la ironía el recurso básico del mejicano. Decir algo de la forma más clara y cruda posible para decir lo contrario. Lo cómico nace en el espectador, el artista no ha añadido ningún elemento. Baudelaire decía <<Lo cómico, la potencia de la risa está en el que ríe y no en el objeto de la risa>>[20]. El receptor, al darse cuenta de la ironía, al encontrar el desenlace de la tensa situación que ha encontrado, da lugar a lo cómico. En la producción de Artigas son muchas las obras que obedecen a esta estrategia. Por citar sólo algunas: *El efecto domino* (2000), *On the air* (2000), *bAAr* (2003), *Panama Museum of History* (2003). El proyecto que está realizando para Cádiz y Sevilla el artista mejicano tiene por título *Voto por demolición*. Para el mismo, Artigas ha diseñado una campaña para demoler el edificio más feo, o con menor valor arquitectónico, de la ciudad. El procedimiento es el siguiente: Invita a seis arquitectos locales a que escojan, según sus conocimientos técnicos y dominio de la ciudad, seis edificios que merezcan ser tirados abajo. Después, realiza una campaña con carteles en la ciudad, una *website y flyers* en sitios públicos invitando a los ciudadanos de Cádiz que voten cual es la obra que merece ir al suelo. Una vez decidido popularmente, se manda una petición formal al Ayuntamiento incluyendo la decisión

(19) De nuevo Bergson, op. cit.
(20) Baudelaire, Charles, op. cit. P. 94

de los ciudadanos y un vídeo con la simulación de la demolición del edificio. En este momento el gobierno local tiene dos opciones: cumplir la petición de la población o incumplirla. Realiza así una crítica irónica a la democracia liberal y la falta de participación de la ciudadanía en una cuestión tan básica como es su propia ciudad.

El artista François Bucher (Colombia, 1972) participa en la muestra con la instalación bicanal *Severa Vigilancia*, título que proviene de la obra del dramaturgo francés Jean Genet, *Haute Surveillance*. Se trata de un vídeo de múltiples capas que el espectador percibe fácilmente pero ha de ir decodificando pacientemente. Bucher trabaja a menudo sobre la violencia, el poder y la mediación de estas realidades. Haute Surveillance muestra un dominio de los tiempos magistral. Paso a paso, el espectador puede recomponer una historia real a través de testimonios de algunos de sus protagonistas, imágenes de vídeo prestadas y citas del dramaturgo francés. En la Universidad de Antioquia a finales de los 90 se vivió un momento de incremento de la violencia. Un grupo de estudiantes, en una exposición sobre teatro que debían realizar frente a su clase, decidió hacer algo especial para llamar la atención sobre el adormecimiento de la universidad ante la violencia que se vive en la vida real en Colombia. Escogieron hablar sobre el teatro de Jean Genet y para ello montaron una representación de un secuestro que fue tan verosímil que todos creyeron estar viviendo un asalto real a manos de las F.A.R.C. Lo cómico y lo trágico se entrelazan posteriormente en el vídeo de Bucher como si de una tragicomedia invertida se tratara. Lo trágico, tanto en la comedia humanista como en su versión tantas veces actualizada en Hollywood, sólo aparece al final de la pieza, como mensaje aleccionador -aunque sea poco creíble tal intención. Sin embargo, en *Haute Surveillance* la lectura es invertida. Primero el espectador recibe información sobre los actos violentos y sólo con el tiempo se da cuenta de que está asistiendo a la re-presentación de una re-presentación y es entonces cuando empieza a percibir lo que de comedia tienen los guiños y las explicaciones del protagonista de la acción. En esta pieza, se comprende perfectamente la concepción del humor del mismo Bucher quien defiende[21] el humor como un tipo de pensamiento totalmente inestable. Afirmación muy importante pues subraya el hecho de que el humor coloca la

(21) Véase la entrevista en este mismo catálogo.

obra de arte en una posición incierta. Desprende al autor de la posibilidad de control sobre la misma otorgando al espectador mayor capacidad sobre la misma que nunca ha tenido.

Mauricio Dias (Brasil, 1964) y Walter Riedweg (Suiza, 1965), comienzan a trabajar juntos en 1993, presentando el siguiente año su instalación *Devotionalia*. Trabajo que ya predecía muchas de las constantes de estos artistas. El dúo dedica su producción artística a temas políticos y culturales entre los que destaca firmemente la problemática de la otredad. Ésta es estudiada desde múltiples puntos de vista, haciendo justicia a la complejidad del asunto y profundizando en ella de manera mucho más aguda de lo habitual en la gran avalancha de obras que -sobre todo en los noventa- han copado los museos y centros de arte. La pieza que forma parte de *Tragicomedia*, titulada *Funk Staden*, retoma este tema con un montaje espacial y una argumentación conceptual muy estudiados. Físicamente la instalación incita al visitante a adentrarse en un ambiente donde conviven tres proyecciones de gran formato con tres superficies acristaladas reflectantes que forman un octógono como si de la arena se tratara. De este modo, se multiplican las imágenes envolviendo al espectador entre las señales del vídeo e incluyendo, a la vez, su propio cuerpo capturado mediante las superficies reflectantes. Conceptualmente la pieza parte del libro que en edición castellana se llamó *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y caníbales, situado en el Nuevo Mundo, América,* escrito por Hans Staden a mediados del siglo XVI. Staden, mercenario nacido en la actual Suiza, cerca de Kassel (esta pieza se produjo para la 12 documenta) embarcó con los portugueses hacia sus colonias brasileñas y una vez en tierra fue capturado por la tribu Tupinambá con lo que estuvo meses en contacto con la misma. Tras su vuelta a Europa, escribiría el citado libro que, como era habitual, se acompañó de grabados ilustrando los comentarios más exóticos. Entre ellos, por supuesto, se encuentran los rituales antropofágicos con los miembros de otras tribus rivales. Dias y Riedweg utilizan seis de los grabados en los que se retratan las costumbres de estas tribus brasileñas y piden a grupos de seguidores de la música y el baile funk de Rio de Janeiro (conocido como Funk Carioca) que los interpreten al ritmo de estas músicas. Realizan de este modo una confrontación histórica que desafía los

conceptos de otredad y su derivado de exotismo para justificar la violencia. Pero lo hacen sin prescindir de elementos como el baile de los funk brasileros que dan un salto hacia atrás de cuatro siglos para reírse con burla de los grabados de Staden. Aunque, sin duda alguna, los temas que estudia este dúo son de una importancia absoluta, en múltiples ocasiones recurren a narraciones donde voluntariamente introducen elementos cómicos. Podemos recordar, por ejemplo, el vídeo *Throw* de 2004 en el que combinan imágenes de archivo de manifestaciones y rebeliones populares en la ciudad de Helsinki con unas grabaciones pasadas a cámara lenta de ciudadanos enfurecidos que tiran objetos como huevos, harina, etc. a la cámara de Dias y Riedweg. O la instalación más reciente titulada *The house* (2007) en el que son los propios artistas los que performatizan la otredad mediante la aparición en escena de dobles de ellos mismos en su propia casa.

"Mujeres rompiendo platos, intentando generar el mayor ruido posible". Esa es la acción principal que proyecta Concierto diurno de la artista Gabriela Golder (Argentina, 1971). La obra forma parte de una serie que tiene por título *Domestico*. Bajo éste nombre ha producido fotografías, un vídeo monocanal, una instalación, *workshops* e incluso un libro y en todos los casos el nexo común es esa acción de mujeres rompiendo platos. La instalación presentada está compuesta de tres pantallas en la que en cada una de ellas se ve (a tamaño real) a una mujer rondando los 60, sobre fondo blanco impoluto, concentrada en su acción de romper platos. Por supuesto, esta acción implica, como sugiere el título, hacer ruido, llamar la atención, pedir ser escuchada. O más allá, exigir su puesto, rechazar el asignado. El trabajo de la serie no se queda sólo en la realización de las piezas, hay un trabajo previo con las mujeres que van a performar. Gabriela Golder insiste en que trabajar con esta generación fue muy distinto a trabajar con una generación de adolescentes, como también hizo en Alemania. A estas mujeres, para las que este acto violento liberador les supuso una fuerte carga emocional, les interrogó sobre lo que sentían con ello. Lina: "se suspende la reflexión, no hay sentimientos ni reflexión, hay solamente acción. Una acción que no se detiene con este acto

de violencia pura sino que sigue en cierto movimiento interior y que se va reproduciendo cada vez que se repite el acto, con más intensidad" Isabel: "Lo más fuerte es el sentimiento de trasgresión, de hacer lo que está indicado que no debe hacerse, lo que no es correcto. Poder hacerlo libremente da una sensación de desafío frente a lo que tantas veces nos dijeron a las mujeres que teníamos que ir a lavar platos es un poco decirles mirá lo que hago yo con los platos". Y Beatriz: "No es el tema de la destrucción de los platos sino la destrucción de una idea sobre la relación que puede establecerse entre la mujer y lo doméstico. Lo que sentí es una gran sensación de desafío. Me resultaba de lo más agradable poder hacer algo que uno en general no hace porque es una trasgresión, ¿cómo vas a romper platos?"

Yoshua Okon (Méjico, 1970) es quizá el artista, de los incluidos en esta muestra, más constante a la hora de utilizar el sentido del humor en su producción. Cómo el mismo declara <<Me interesa mucho el empleo del humor. Yo creo que es una gran herramienta para alcanzar mis fines. Busco sobre todo estimular al espectador y colocarlo en una situación en la que se deba plantear la forma en la que entiende ciertos aspectos de la realidad>>. La pieza *Oríllese a la orilla* (2000) responde a una de las estrategias más utilizadas por Okon, la caricatura satírica. Podemos ver su empleo en *Cockfight* (1998), *Rinoplastia* (2000), *Parking Lotus* (2001) o incluso en *Coyoteria* (2003), aunque en este caso de un modo menos frontal y con implicaciones que le llevan más cerca de la parodia. En *Orillese a la orilla* realiza una caricatura audiovisual de los agentes de la policía de Méjico D.F. Mediante distintas tramas consigue manipular hasta seis agentes que son grabados en situaciones ridículas para un representante del "orden", como ensalzarse en una discusión con Okon sobre si puede o no legalmente grabarle con la cámara; mostrar al agente en la intimidad de su hogar; interceptar una conversación de contenido sexual mantenida por dos agentes con sus *walkie-talkie*; o realizar distintas acciones impropias como bailar o hacer una demostración del uso de la porra a cambio de dinero.

ENTRE EL DOCUMENTO Y EL ESPECTÁCULO. EL VIDEOARTE CONTEMPORANEO

RODRIGO ALONSO

teatralidad y performatividad

En un texto hoy famoso[1] publicado en 1967, el crítico norteamericano Michael Fried alertó sobre un cambio radical que venía produciéndose en el campo de la escultura, y que amenazaba con contaminar al resto de las producciones artísticas. Reflexionando sobre los objetos minimalistas, el teórico advertía el progresivo abandono de la autorreferencialidad propia de la obra de arte moderna, en favor de un nuevo producto ambiguo, mundano y temporal, caracterizado por su flagrante teatralidad. La experiencia desinteresada e intemporal de la tradición estética era reemplazada de esta forma por una cualidad ordinaria, peligrosamente próxima al espectador, incapaz de conducirlo hacia el sentir trascendente. En cambio, lo perpetuaba en su estado terrenal, negándole la elevación estética construida a lo largo de los siglos.

Los artistas minimalistas fueron los primeros en aplaudir las palabras del crítico. Su objetivo era, justamente, exceder los límites del campo artístico aproximando la experiencia estética a la vida cotidiana. Sin ser los primeros ni los últimos en lograrlo, propiciaron un arte que interpelaba directamente al espectador, que lo hacía conciente de su lugar en el mundo, que no pretendía abstraerlo de su entorno sino, al contrario, afirmarlo en él.

Desde entonces, la teatralidad ha sido una de las características más relevantes del arte contemporáneo. Receloso de la mimesis, la autonomía y la representación, su práctica involucra con frecuencia una multiplicidad de referencias culturales, políticas y sociales, que apelan tanto a la emoción como a la reflexión, a la sensorialidad como a la mirada analítica. No es casual que bajo su égida se desarrollen la *performance* y las diferentes variantes del arte de acción, como así también, las propuestas participativas, relacionales e interactivas. Esta cualidad y este contexto nos permiten, asimismo, comprender algunos lineamientos del videoarte, una producción que surge de manera simultánea y que se enrola definitivamente en esta corriente.

A diferencia del cine –su pariente cercano– el videoarte ha rechazado siempre la verosimilitud narrativa y la impresión de realidad que otorga al universo ficcional de la pantalla una autonomía y una lógica propias. Esos dispositivos discursivos, que están en la base de la diégesis cinematográfica, de sus relatos y de sus géneros, construyen un mundo independiente, cerrado, que torna al público en espectador de un espectáculo que se desenvuelve ante sus ojos. El cine

(1) Fried, Michael. "Art and Objecthood", publicado originalmente en Artforum, Junio de 1967, y recogido en español en el libro: Fried, Michael. *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid: Antonio Machado, 2005.

(2) Estos procedimientos se discuten extensamente, por ejemplo, en Aumont, Jacques, et.al. Estética del cine. *Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

ha triunfado en la construcción de sueños y fantasías, en la elaboración de historias de ficción, e incluso en el desarrollo de una línea documental donde el espectador puede ver reflejada su realidad y su tiempo. Pero su estructura se basa en la creación de un espacio-otro, un sitio donde todo sucede más allá del observador, según esquemas narrativos que lo aíslan de su contexto inmediato trasladándolo al terreno de la ilusión.

El videoarte, en cambio, ha buscado con frecuencia romper la barrera de la pantalla y plantear el espacio electrónico como una continuidad del entorno del espectador. En esto se nota la influencia de los artistas de la performance, que se aproximaron al medio con sumo interés cuando éste era todavía muy joven. Para esos creadores, el vídeo compartía con la *performance* cierta inmediatez de la que el cine carecía. La posibilidad del ver rápidamente, e incluso de manera simultánea (mediante un circuito cerrado de televisión) lo que se registraba en su cinta, hizo que aquél se utilizara con frecuencia en la documentación de acciones, que luego fueron pensadas para su realización exclusiva para la cámara, dando lugar a lo que se conoce hoy como *videoperformance*[3].

El reemplazo del espectador por la cámara en el registro de las acciones hizo que los artistas se relacionaran con ésta como si se dirigieran a aquél. En los vídeos resultantes se nota la construcción de un espectador implícito al que se apela de manera más o menos conciente. El artista norteamericano Vito Acconci es, quizás, quien mejor lo pone en evidencia. En algunas de sus cintas, como *Theme Song* (1973), el público es convocado literalmente a introducirse en el espacio electrónico, despreciando el límite impuesto por la pantalla del monitor televisivo.

En sus vídeos y *videoperformances* aparece otro elemento clave para la producción de esa continuidad entre el espacio electrónico y el lugar del espectador: la frontalidad. Esta actitud que el cine evita por considerarla disruptiva para la construcción de la ficción fílmica 4 , aparece con frecuencia en el vídeo, principalmente en el que esgrime algún carácter performativo. Enfrentado a la cámara, *el performer* busca involucrar emocional y psicológicamente al público, aspira a disminuir la distancia entre ambos actuando como si no hubiera una separación entre el espacio dentro y fuera de la pantalla. Desde ya, esto no elimina el límite real entre ambos mundos; más bien, al contrario, lo hace explícito, promoviendo una reflexión sobre la imagen, el ámbito expositivo, el lugar del espectador y el acto de la recepción.

(3) Para ampliar la relación del vídeo con la performance pueden consultarse: Alonso, Rodrigo. *"Performance, fotografía y vídeo. La dialéctica entre el acto y el registro"*, en CAIA. Arte y Recepción. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes, 1997 (disponible online en www.roalonso.net); Baigorri, Laura. *Vídeo: Primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Madrid: Brumaria, 2004.

(4) En la década de 1960, Jean Luc Godard introduce insistentemente las miradas a cámara como un procedimiento tendente a sacudir al espectador de su pasividad, animado por las teorías del extrañamiento brechtiano.

escenarios

El arte contemporáneo tiene una predilección especial por las situaciones *performáticas*. Pensadas a veces como expresión o manifestación, y otras como intervención en sitios específicos, su presencia recurrente constituye una de las vías por la que se introduce la teatralidad en la producción artística actual.

El videoarte da cuenta de este hecho. En los años recientes, la experimentación con el lenguaje y el soporte electrónico dio paso a propuestas menos preocupadas por la investigación formal y cada vez más orientadas al desarrollo conceptual. A esto ha contribuido el cruce de la videocreación con las artes visuales, que produjo mudanzas y renovaciones tanto para aquélla como para éstas. Integrado a las batería de medios de los artistas contemporáneos, el vídeo ha adoptado naturalmente este resurgimiento de la acción, aportando su creciente desarrollo tecnológico y su familiaridad con el público.

Pero en este último tiempo, la relación del espectador con las acciones que el vídeo vehicula ha cambiado notablemente. Los *performers* que se aproximaron al medio en la década de 1970 otorgaban cierto carácter ritual a sus trabajos, un atributo que los transformaba en manifestaciones únicas que debían atesorarse. El espectador era llamado a ser testigo de esa acción, a presenciar un acto que se entregaba a sus ojos como la expresión de un fenómeno singular e irrepetible.

En cambio, el videoarte actual se presenta más bien como un espectáculo [(5)] —de ahí también su íntima afinidad con la teatralidad. El público es convocado, seducido e interpelado por él, una y otra vez. Cuando se presenta como vídeo instalación, la repetición constante de la cinta rompe toda singularidad para aproximarlo al recurrente mundo de las imágenes mediáticas. La intimidad que procuraba el performer de los setenta se vuelve aquí exterioridad pura. Importan los efectos, el estímulo visual pero también el intelectual. La atención se sostiene en una tensión que es a la vez narrativa y conceptual. Se espera que el espectador construya el sentido o lo deduzca de la (frecuentemente escasa) información que el medio electrónico provee. Se apela a su actividad como contracara de la que se desarrolla en la pieza.

A diferencia también de la *videoperformance* histórica, desarrollada por lo general en un ámbito cerrado, las acciones construidas para el vídeo hoy despliegan un espectro más amplio de la puesta en escena. Cuando se realizan en un estudio, hay una construcción muy cuidada del espacio, un cierto grado de sofisticación. Difícilmente se percibe ese aire de espontaneidad o ensayo, palpable

(5) Aquí la palabra espectáculo no remite al concepto de Guy Debord (*La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca, 1995), sino más bien al carácter expositivo de las artes reproducibles tecnológicamente que describiera Walter Benjamin en su célebre ensayo *"La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica"* (reproducido en Discursos interrumpidos I. Madrid: Taurus, 1989).

en los vídeos de Bruce Nauman o Marina Abramovic; cuando aparece, suele tratarse de una referencia o un recurso manierista. El ojo del futuro espectador parece mucho más determinante en la producción contemporánea; en él se prolongan la institución arte y su circuito. Ya no observador sino *voyeur*, ese ojo obtiene exactamente lo que busca: un espectáculo construido a la medida de su sed escópica.

Entre los escenarios preferidos por los artistas, el espacio público cobra cada vez mayor importancia. Dotado de resonancias políticas, sociales y culturales intrínsecas, su intervención reactiva, por lo general, los relatos ocultos y los conflictos latentes, para poner de manifiesto la delicada trama relacional de la vida comunitaria. Allí se concentra la historia y eventualmente se conjura un trauma. Allí conviven el pasado y el presente, la realidad y los anhelos, las apariencias y las dinámicas profundas.

La utilización del espacio público por parte de los artistas contemporáneos sigue unos objetivos muy diferentes a los establecidos por la tradición [(6)]. Históricamente, el arte público estuvo destinado a embellecer la ciudad, a dotarla de objetos e imágenes relevantes, a disimular los conflictos en narrativas heroicas, coherentes e integradoras. Su instauración tenía una funcionalidad clara: suturar las heridas del pasado con un relato intemporal y universal capaz de trascender las tensiones operantes en la vida cotidiana de la urbe.

Durante décadas los artistas contribuyeron a esa pacificación aparente con sus obras. Pero los artistas contemporáneos reniegan de ese legado, presentando el espacio público como un terreno de luchas incesantes, de valores encontrados, de conflictos sin solución, donde la vida de la gente es atravesada una y otra vez por los intereses del Estado, las diferencias ideológicas y el capital, que impiden todo estado de felicidad definitiva. En la explicitación de este entramado problemático a través de los medios estéticos, los artistas han encontrado un nuevo sentido para su práctica, una vía que potencia el carácter reflexivo de la producción artística, dotándola de propiedades semánticas que permiten una aproximación singular al mundo y su devenir.

Esta operación sobre la realidad y sus múltiples sustratos, en la medida en que sólo persigue una intervención simbólica, se dirige al espacio público transformado en escenario. Aunque esté conformada por acciones reales ejecutadas sobre sitios reales, su poder reflexivo y evocativo sólo adquiere todo su sentido en el nivel del discurso poético. A diferencia de los artistas modernos, los contemporáneos no pretenden cambiar el mundo pero sí sugieren formas de repensarlo y, quizás, transformarlo [(7)] . Su trabajo se enrola en lo que podríamos denominar como una poética de lo posible, la construcción de alternativas imaginarias a las condiciones de existencia actuales que permiten conjeturar realidades y vidas optativas.

(6) Para una caracterización de la tradición del arte público, véase: Kwon, Miwon. *"Public Art and Urban Identities"*, en Philipp Muller, Christian (ed.). Public is Everywhere (cat.exp). Hamburgo: Kunstverein Hamburg, 1997).

(7) Para ampliar este tema, se puede consultar: Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

estética y documento

Como medio flexible, fluido, contemporáneo, el vídeo se halla en los espacios más públicos pero también en los cotidianos, incluso en la intimidad. A diferencia del cine, que ha sido concebido desde sus orígenes como una atracción popular y colectiva y prácticamente no ha abandonado ese camino, el vídeo ha mutado en numerosas formas que lo han llevado a transitar por los sitios más dispares, del vídeo musical al de alquiler, del videoarte a la publicidad, de las vídeo instalaciones al videohome.

Esa versatilidad para multiplicar sus apariciones y formas de circulación lo ha hecho —finalmente— popular. Si en principio parecía un medio destinado a circunscribirse al ámbito televisivo, la aparición de las primeras cámaras portátiles a mediados de 1960 demostró que su destino no estaba allí, sino del lado de la vida misma.

Es revelador que tanto el videoarte como el vídeo hogareño nacen al mismo tiempo y como consecuencia de ese hecho. Durante algunos años, ambos compartieron también ciertos objetivos y cierta estética: siguieron la vía del documento —las acciones de los performers, la vida familiar— y se refugiaron en entornos limitados y en alguna medida íntimos —el estudio del artista, la galería de arte, la cotidianidad.

No obstante, su rumbo estaba destinado a ser dispar. El videoarte tomó rápidamente la dirección de la experimentación formal para internarse en las posibilidades estéticas del medio electrónico, buscando la clave de su especificidad. Años más tarde incursionó en la formulación conceptual para orientarse, en una de sus vertientes más transitadas en la actualidad, hacia la exploración de la realidad y sus procesos, recuperando la capacidad de registro del soporte audiovisual. Este proceder se observa tanto en la captación directa de la realidad como en sus reconstrucciones y en las propuestas *performáticas*; en todos estos casos el vídeo recupera su estatuto de vehículo mediador y documento medial.

El vídeo hogareño, por su parte, tomó preferentemente la vía del recuerdo. Su función es más bien utilitaria. Como la fotografía, permite atesorar los momentos y capturar los acontecimientos que conformarán la historia personal o familiar, con la ventaja de incluir el tiempo que la fotografía neutraliza. Sin embargo, el *videohome* también ha configurado una estética, quizás una de las más reconocibles. En algún punto, todos los vídeos hogareños se parecen y eso, en definitiva, es lo que asegura su comunicabilidad y su valor social, lo que trasciende el hecho específico registrado para construir una semblanza comunitaria, histórica y acaso universal.

Frente a la homogeneidad que el vídeo –y los medios en su conjunto– adquiere a través de su uso social cada vez más generalizado, el videoarte mantiene una singularidad radical. Pero esa singularidad no está dada por sus propiedades estéticas, como se pensaba en los tiempos de las exploraciones formales –de hecho, la mayoría de los vídeos realizados durante ese período terminaron pareciéndose mucho, por la utilización de los procedimientos y efectos estándares inscriptos en una tecnología que se estabilizó con rapidez–. Más bien, podríamos decir que la singularidad del videoarte contemporáneo descansa en gran medida en la particularidad de las realidades y los acontecimientos a los que dirige su mirada. Dicho rápidamente, es una singularidad situacionista [(8)] , fundada en el acercamiento personal a unos hechos y circunstancias situados histórica, social, política y culturalmente de manera única. De la confluencia de la mirada artística con el registro de esos eventos surge el modo de producción característico de una buena parte del videoarte reciente.

Esta vertiente otorga una importancia especial al uso del vídeo como documento: documento de una realidad, de una acción, de una intervención, de un proceso. Es curioso que en momentos donde la omnipresente manipulación de los medios pone en cuestión todo valor documental, los artistas se vuelquen con insistencia a esa actividad. Sin embargo, esa curiosidad no es tal, porque en manos de los artistas el registro documental ha dejado de ser un procedimiento inocente. Su uso no busca reflejar una realidad que se sabe atravesada por múltiples intereses y distorsiones, ni ignora que el registro mismo, por más desinteresado que pretenda ser, constituye una injerencia sobre su objeto. En el videoarte, la inscripción documental registra las intervenciones del artista sobre su contexto, su perspectiva, su mirada particular, su forma de aproximarse a los espacios, hechos y personas con los que interactúa o va a interactuar, su posicionamiento crítico. No registra ni una observación objetiva ni una subjetividad, sino el resultado de un accionar concreto sobre el entorno o acontecimiento que se busca analizar.

Una inspección rápida de los "documentos" del videoarte contemporáneo es suficiente para advertir que lo que el artista expone se manifiesta más allá de lo que podemos ver. A veces es necesario, incluso, recurrir a información accesoria que nos permita comprender aquello que estamos observando. Una pieza como *Returning a Sound* (2004), de Jeniffer Allora y Guillermo Calzadilla, puede servir como ejemplo. El vídeo muestra a una persona que recorre un territorio en una motocicleta que tiene adosada una trompeta a su caño de escape; el dispositivo produce un sonido que acompaña al viajante a lo largo de todo su recorrido. El sentido de la acción es prácticamente incomprensible sin algunos datos adicionales. La travesía se lleva a cabo en la isla

(8) Según los términos elaborados por la Internacional Situacionista en la década de 1950. Para mayor información, consúltese: *Internacional Situacionista. La realización del arte. Internationale Situationniste* # 1-6. Madrid: Literatura Gris, 2001.

de Vieques, Puerto Rico, un sitio que las fuerzas armadas de los Estados Unidos utilizaban para la realización de pruebas militares desde la década de 1940. En 2003, los ciudadanos locales lograron que esas pruebas cesaran y que los marines se retiraran. La intervención de Allora y Calzadilla es, de esta manera, una especie de sinfonía triunfal, una operación que celebra la reapropiación del territorio a través de una acción poética, de marcadas resonancias políticas y simbólicas. Aunque desde un punto de vista descriptivo es la mera documentación de esa acción, desde la perspectiva conceptual desde la que está construida la pieza, el registro es apenas un elemento evocador de una operación que excede las posibilidades del documento.

políticas de lo visible. Dar a ver

Si algo caracteriza a las prácticas artísticas contemporáneas es su creciente conciencia sobre la mediación de los soportes y dispositivos que las vehiculan. Esto ha llevado a los artistas a formular diferentes estrategias para la confección de sus piezas, la negociación del sentido, la modulación de lo visible y lo no evidente, de la percepción y lo que puede escapársele. Para algunos realizadores, no se trata sólo de mostrar sino de dar a ver. Así, el videoarte ya no busca únicamente inscribir un referente sino, más bien, aspira a ponerlo a consideración y someterlo a examen, activando la mirada analítica y crítica del observador.

La obra *Oríllese a la orilla* (2000), de Yoshua Okón, presenta esta tensión entre lo visible y lo que se da a ver de una manera particular. La pieza muestra a policías desenfadados realizando acciones groseras, perdiendo la compostura ante la provocación del artista, cruzando los límites de su presencia institucional en actos claramente exhibicionistas. La cámara capta la actuación de los agentes, los exhibe tal como ellos mismos se muestran en la medida en que son concientes del registro. Pero el artista da a ver una realidad mucho más profunda, pone en evidencia el desmoronamiento de la autoridad civil en el marco de un sistema social en franca crisis de sus instituciones.

La dialéctica visible/invisible, decible/indecible, perceptible/imperceptible constituye uno de los tópicos del pensamiento del filósofo argelino Jacques Rancière. En su libro *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, el pensador postula el fundamento estético de la política, sosteniendo que ésta se caracteriza por delinear regímenes de visibilidad y decibilidad. En sus propias palabras, "Es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y

el ruido, lo que define, a la vez, el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia" [9] . Consecuentemente, toda práctica artística, en la medida en que actúa sobre el terreno de lo visible o lo decible, sobre los espacios y los tiempos del decir, ver u oír, posee un efecto político necesario. En el desmontaje de la representación y la relativización del documento, en el cuestionamiento de sus criterios de realidad y verdad, y en la puesta en duda de todo aquello que se fundamenta en ellos, las obras de los artistas contemporáneos formulan una crítica que no se limita al campo estético, sino que se propone como comentario social, político y cultural en sentido amplio. No es en los "contenidos" sino en esa precisa articulación de lo visible y lo sugerido, lo evidente y lo latente, donde descansa la máxima potencialidad política de estas prácticas.
Una potencialidad, por otra parte, que depende de un régimen de lectura muy preciso, que solicita un esfuerzo de compromiso, interpretación y comprensión. La supuesta hermeticidad del arte contemporáneo no es inferior a la del mundo en el que vivimos. En todo caso, los artistas no hacen más que ponerla de manifiesto, llamando la atención sobre la complejidad del contexto sociocultural y sobre la necesidad de trascender el mundo de las apariencias e involucrarse activamente en el de los hechos y situaciones concretas que nos rodea.

espacios protegidos

A primera vista, parece contradictorio que estos artistas interesados en el contexto sociopolítico y en intervenir activamente en los procesos vitales, exhiban el resultado de su práctica en los "espacios protegidos" [10] de las galerías de arte y los museos. Sin embargo, esa contradicción no es tal porque, como señalamos anteriormente, su operación sobre la realidad no siempre tiene por fin una transformación efectiva —como pretendería un militante político— sino que, con frecuencia, propone un replanteamiento simbólico que permita pensarla de otra manera. El trabajo del artista es poético incluso cuando está animado por objetivos políticos concretos, y todavía los espacios artísticos promueven la reflexión y el debate estético sobre su labor. Aun cuando existen creadores cada vez más interesados en trascender esos espacios para evitar la sobredeterminación artística que infunden a todo lo que se realiza en ellos, neutralizando en parte su fuerza política, lo cierto es que continúan siendo un refugio de pensamiento, análisis y experimentación.

(9) Jacques Rancière. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2001 (la traducción es mía).
(10) El artista catalán Muntadas utiliza esta expresión para referirse a las galerías, los museos y demás espacios institucionales donde se exhibe arte.

"En la era de la globalización y de las frecuentemente violentas transformaciones sociales, económicas y culturales que acarrea –argumenta Catherine David–, las prácticas artísticas contemporáneas, condenadas por su supuesta «nulidad» por autores como Jean Baudrillard, son en realidad una fuente vital de representaciones imaginarias y simbólicas cuya diversidad es irreducible a la dominación económica (casi) total de lo real" [11] . El mercado del arte es muchas veces un brazo de esa dominación. Pero el circuito del arte es mucho más que eso. En su seno conviven también voces independientes, agentes autónomos, actores críticos.
En este sentido, el videoarte encuentra en el entorno artístico el ámbito adecuado para la presentación de su propuesta conceptual y formal. Aun cuando conserva su afinidad con el mundo de los medios de comunicación masiva –donde alguna vez pretendió insertarse [12] –, sus objetivos son radicalmente opuestos a los de éstos. El videoarte actual exige atención y reflexión, un espacio para el pensamiento y un espectador activo. El espacio adecuado para que el encuentro con la obra abra el sendero a una verdadera experiencia.

(11) David, Catherine. *"Introduction"*, en Documenta X. Short Guide (cat.exp.). Kassel: Cantz Verlag, 1997, p. 7 (la traducción es mía).
(12) En sus orígenes, ciertos grupos de realizadores pretendieron insertarse en la televisión con propuestas de carácter crítico. A esos grupos se los conoció con el nombre de televisión de guerrilla.

GUSTAVO ARTIGAS

VOTO POR DEMOLICIÓN (CÁDIZ)

2008 PROYECTO MULTIMEDIA

El proyecto consiste en hacer una selección de los edificios con menos cualidades estéticas de la ciudad de Cádiz para posteriormente abrir una votación popular en la que se escogerá el edificio de la ciudad que merece ser derruido.

Para ello, un grupo conformado por arquitectos locales propondrá hasta 10 edificios que consideren menos agraciados en el paisaje urbano de dicha ciudad. Los nombres de los arquitectos podrán quedar en el anonimato o figurar públicamente en el proyecto, tal y como ellos deseen. De los edificios propuestos por los arquitectos se hará una selección de 5 a 7 y se realizará una votación abierta a la población de Cádiz.

El resultado arrojado por dicha votación se hará llegar al gobierno de la ciudad junto con una carta de petición de demolición de dicho edificio.

En Casa Pemán en Cádiz se montará una instalación con urnas en las que los participantes puedan votar los edificios y se proyectará, una vez concluida la votación, una simulación de la demolición del edificio que gane la votación.



Voto para demolición. Detalle.



1- Colegio Público Santa Teresa. C/ Duque de Nájera, 1.



2- Edificio de viviendas en C/ Alameda, 20



3- Edificio de viviendas en C/ Alameda 22



4- Conjunto de edificios en Av. Ramon Carranza, números 17, 20 y 22.

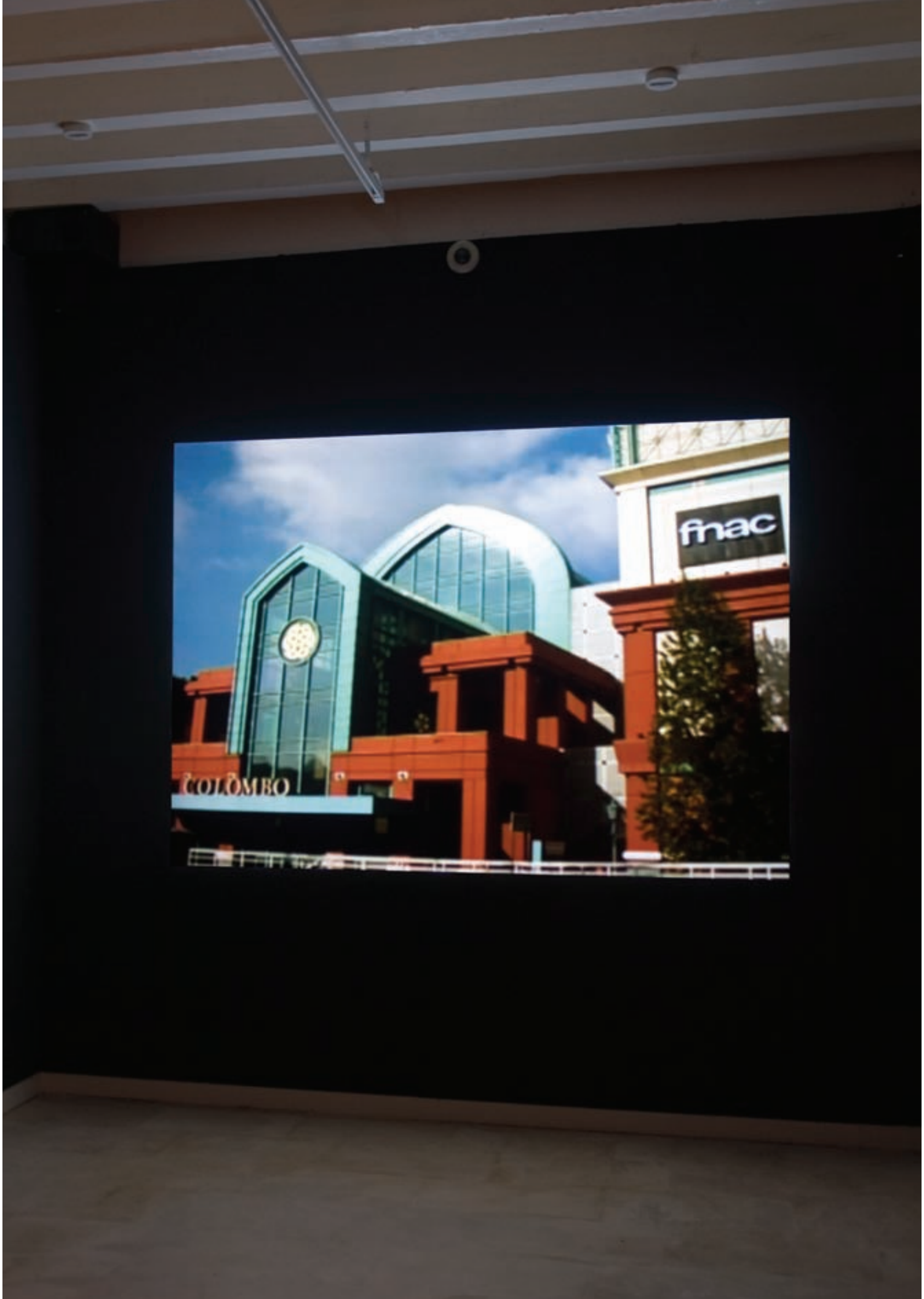


5- Hotel Parador Atlántico. Av. Duque De Najera, 9

Vistas del montaje.






fnac
COLOMBO

entrevista a Gustavo Artigas por David Arlandis

David Arlandis: En tu obra la presencia del humor es casi una constante. Humor inteligente, y por que no decirlo, un tanto borde al entrar en juego factores como el dolor, la tragedia o la desgracia ajena ¿Que importancia tiene para ti la presencia del humor en tus proyectos?

Gustavo Artigas: Sin duda el humor, la ironía y el contraste entre factores lúdicos es uno de los parámetros que dan lo que llamo temperatura a la obra. Es una constante que permite por un lado desarrollar una posibilidad de contacto más efectiva entre participantes, productores y públicos. Por otro dan herramientas de lectura más amplias a los fenómenos que se desarrollan en las piezas en sí mismas. Pienso que mi obra es una obra sobre los límites y las fronteras del quehacer artístico. Generalmente, centrado en la acción y el evento, busco entrelazar sistemas cercanos al humor, el espectáculo, la idea de lo lúdico y la ironía con aspectos de tensión social, riesgo, y desastre. De esa manera se crean espacios o plataformas de reflexión y apreciación estética más amplios, en los cuales el espectador puede tomar distintos puntos de vista. En algunos casos el punto de vista puede ser altamente dramático y en otros directamente cómico. Como decía Bataille: Reír es pensar. Creo finalmente que los factores de dolor, tragedia y desgracia que mencionas tienen que ver con un acercamiento de malicia, que no de maldad, a las formas de relación humana. Estas permiten una experiencia más amplia y coherente con problemáticas sociales actuales.

D.A: Dos buenos ejemplos de lo que acabas de comentar son *El efecto dominó* y *Vive la résistence!*, en ambas se habla desde lo lúdico de los límites del cuerpo con el dolor y el alcohol de trasfondo.
Aquí en España la caja de toques es bastante desconocida, leyendo sobre el tema alguien escribió que en México el valor de un hombre se mide en voltios. La verdad, cuesta creer que someterse a pequeñas descargas eléctricas sea una diversión, pero según tengo entendido allí es bastante popular incluso es utilizada también para atenuar los efectos de la borrachera. Me gustaría que tu mismo nos hablaras brevemente la dimensión tragicómica de estas dos obras.

G.A: En *El efecto dominó* la posibilidad de ejemplificar por un lado una guerra de los sexos y por otra una resaltar las características de participación en un evento social de un grupo

Gustavo Artgias. *Vive la résistance!*, 2004.







de artistas visuales y mujeres dedicadas a la prostitución me parecían interesantes en cuanto a constrastes de contexto posibles. Su resistencia al ron y las formas en que la competencia iba tomando formas cada vez más tensas con la complicidad del público fuerón dando forma a la posibilidad de la hipótesis de un efecto dominó con individuos.
La competencia duró cerca de 2 horas consumiendose 8 botellas de ron. El premio consistió en una botella del mismo licor. En esta pieza uno de los elementos que se resaltan es la forma en que la alegría y la euforía van pasando lentamente a una descomposición en el espacio público.
Sobre *Vive la résistance!*, en realidad el juego de toques es inofensivo siempre y cuando las descargas se reciban en las manos o pies (en otros lugares del cuerpo no es recomendable). Las descargas son mínimas pues son producidas por 4 pilas o baterías comunes. Un signo particular es que no importando la nacionalidad de los participantes todos empiezan innevitablemente a reir. Es por este motivo que decidí implementarlo como pieza: la mezcla de placer y dolor, de placer del dolor del otro y de dolor por dolor son formas que me parecían muy interesantes en una dinámica social de juego en la que la individualidad queda resaltada por la forma de la competencia (aquel que no resiste y rompe el circuito sale del juego). Conforme la pieza avanza es patente la resistencia de los participantes al quedar 4 de los participantes como ganadores.

D.A: Ariadna Ramoneti en un texto sobre tu obra hablaba de espectacularizar lo terrible. En algunos de tus proyectos como *Chemical Misunderstanding* o *Panamá Museum of History* creas tragedias ficticias que traen consigo por unos momentos el caos. Pero estas tragedias son resultado de un juego, un juego de artista ¿Cuáles son tus intereses creando esas situaciones de confusión?

G.A: Creo que eventos como este producen situaciones de complejidad entre la acción individual, la acción institucional y las posibles respuestas sociales.
En acciones de este tipo hay contrastes entre

Gustavo Artgias. *Panama Museum of History*, 2003.







los contextos en los que se presentan. Por un lado en Panamá donde se desarrolla el incendio ficticio del Museo de Historia de la Ciudad, se tienen como antecedentes de incendios en el casco histórico donde se encuentra, además de una cierta tendencia a pensar la historia del país como una construcción artificial por la independencia de Colombia por intereses del Canal. Eso sirve de primera plataforma para la pieza. Las reacciones posteriores se suman a esta idea donde cierto nivel de angustia es palpable. Algunos de los efectos secundarios, tan importantes como los primarios, es que la gente comenzó a ir al museo más a partir del rumor de la quema del edificio. Una especie de publicidad de psicología inversa o de shock.
En el caso de *Chemical Misunderstanding* la pieza buscaba más que causar un estado de conmoción ser una intervención paisajística. Y en eso se convierte pues es desarrollada en una zona residencial con flujo medio de gente. Aunque si hay algunas reacciones de preocupación por parte de transeúntes la pieza queda más cerca a una forma de intervención de contexto desde puntos de vista plásticos. Además su duración es de apenas algunos minutos y a pesar de no contar con apoyo institucional como la pieza anterior todo funcionó de manera perfecta.
En ambos casos las alusiones al desastre dan una tensión muy particular a las piezas. Es desde estados de tensión que muchas formas de evolución y cambio se presentan. Uno de mis intereses también se centra en esta posible evolución o ampliación de los sistemas de pensamiento. De uno sociológico y antropológico a uno estético y de valores visuales.

D.A: Muchas de tus obras son juegos que planteas en los que especialistas o actores no profesionales intervienen según tus indicaciones a veces asumiendo riesgos y creando como tu mismo dices situaciones de tensión. ¿Qué es lo que te atrae tanto del juego como para hacerlo el motor de tus obras?

GA.: Una parte de mi obra tiene esta relación con formas de juego pues permiten cierta estructura en base a sus reglas intrínsecas. Esto aunado a la participación dan como primer momento

una plataforma desde la cual se desarrollan relaciones de intensidad entre los participantes. Pero creo que la parte fundamental en las piezas es precisamente el factor humano y el azar que hace que las piezas tengan toda clase de resultados en potencia y uno o dos en específico. El juego plantea espacios de ambigüedad que nutren la obra al dar puntos de vista múltiples desde los cuales podemos apreciar la obra, su ejecución y resultados.
Otros elementos de importancia dentro de los parámetros del juego son su posibilidad de metáfora, en cuanto a su intención, sus referentes, su sentido, contradicción y significado. Los juegos permiten acercarse a formas de relación social y problemáticas específicas desde otra óptica un tanto más distendida.

Gustavo Artigas. *Chemical Misunderstanding*, 2004.



DA: *Voto para demolición* es una obra que pone en evidencia el modesto alcance de la democracia que gozamos hoy ¿Crees posible una democracia en la que el ciudadano pudiera ir más allá de dar su voto a un partido u otro para intervenir activamente en la toma de decisiones que configuran la agenda pública de su ciudad?

GA: Creo que *Voto para demolición* plantea una suerte de catarsis estética en la cual podemos apreciar por un lado una dinámica de opinión que crea un esquema distinto desde el cual podemos pensar nuestro entorno urbano. Por otro lado la pieza o el proceso es una búsqueda para encontrar mecanismos de participación que transgredan, al menos en un juego con la burocracia, las formas en que podemos articular nuestra relación entre deseo colectivo y formas institucionales.
La pieza es precisamente un ejercicio de opinión y libertad. Una forma de encauzar cierto tipo de deseo. Aunque ese deseo difícilmente podrá ser satisfecho, lo cual es una forma de mirar un proceso que se da en el plano cotidiano: a pesar de poder votar por plataformas sociales, representantes, leyes o soluciones siempre existe un espacio de impotencia. Una especie de espacio vacío que se relaciona directamente con el probable espacio vacío que dejaría, de ser escuchadas la votación y petición el edificio demolido.





english translations

SERVANTS AND PROCURESSES. TRAGICOMEDY IN CONTEMPORARY ART. JAVIER MARROQUÍ.

ONE

As a result, Latin-American art has ceased to be such, and has rather become art from Latin America. From, and not so much originated in, in and here, is nowadays the key term for the re-articulation of polarities. (...) Instead of re-appropriating and critically re-functionalising the imposed international culture, transforming it in their own benefit, artists are actively working, first of all, on this meta-culture, bereft of complexes, premised on their own imaginary and viewpoints. This epistemological transformation premised on art discourses consists in the shift from an operation of creative incorporation to another one of direct international construction on the basis of a variety of subjects, experiences and cultures.
Gerardo Mosquera

Tragicomedy shares the time and space of one of the most important events in the city of Cádiz's calendar, the Ibero-American Festival of Theatre. This event already has 23 years of history behind its back, and was born with two basic intentions: one, to use cultural products in order to foster the international projection of the city of Cádiz; and two, to "celebrate the re-encounter between Spanish and Latin-American theatre"[1]. Nevertheless, Tragicomedy is not an exhibition of Latin-American art, as one would have expected. Out of the six video installations on view in the show, all are authored by individual artists or artist groups composed mainly of people born in one of the countries that inform what we call, more or less innocently, Latin America. We are talking about Jennifer Allora and Guillermo Calzadilla, Gustavo Artigas, François Bucher, Mauricio Dias and Walter Riedweg, Gabriela Golder and Yoshua Okon. It is extraordinary how, when quoting such a short list of artists, the urgent need already appears to engage the great issue of Latin American art, the basic debate: Can we speak of a Latin American art? Is this a list of Latin American artists related by certain common traits or distinguished from the all-encompassing art scene, which, rather than international, is global?
The recent history of the notion of "Latin American art" has taken shape through a series of vertiginous toings and froings[2]. It has always been associated with another set of concepts which have accompanied it through its comings and goings, among which, one of the major ones, due to its decision-taking capacity, is that of identity. During the decade of the boom of American dictatorships, the 1970's, those in power launched a populist propaganda avalanche which would decisively defend national and American identity, reclaiming a recuperation of origins through a somersault backwards, overcoming the Spanish and Portuguese domination. But, after the fall of the dictatorships in the 1980's, it embraced internationalism, and started desperately searching for its market. This had the effect of making the term lose its relevance and start revealing it lack of precision and its excessive range. Throughout the following two decades, discourses were developed that critically reviewed the notion of identity, and, therefore, rather than speaking about Latin-American art, people opted for speaking about art produced in Latin America, or, maybe even better, art coming from Latin America. Nevertheless, the current situation is different. The extent of the globalisation process nowadays renders it useless to continue thinking in terms of the opposition of inside/outside, or in terms of their corresponding centre/periphery, as it was posited hitherto. Thus, globalisation makes us re-review[3] the concept of identity, and also some other concepts which, I insist, usually accompany the debates on Latin-American art, such as difference, periphery, or visibility. Nowadays, it would be easier to talk about a constant negotiation of origin with the practical reality of artists born - or not - in Latin-America, but still inserted inside an unstoppable flow of movement in which each creator has temporary places of residence in different countries, receives training by a variety of international professionals through workshops - rather than art schools or university departments - and attends a number of international events which end up influencing their production as much - or more - as their Latin-American environment. In any case, when working with a small number of artists which such a strong relation to the global art field, it becomes difficult to continue talking about Latin-American art, but, instead, it is much more appropriate to talk about exhibitions of Latin-American art.

TWO

One may notice, let us put it this way, that there is no better starting point for thought than laughter. Normally, this convulsion in the diaphragm offers better opportunities for thought that a commotion in the soul.
Walter Benjamin
I have become totally sceptical towards the absurdity of our existence, and, instead of revealing it dramatically, I much prefer to leave the conclusion up to the spectator.
Juan Goytisolo
As is well known, Fernando de Rojas' work mostly known nowadays as La Celestina is based on a previous text which Rojas himself found, a text with a still non-determined authorship, and which he called, in its first edition, back in 1499, The Comedy of Calisto and Melibea[4]. It was an all-round success. He managed to produce a sum total of four editions in only three years. Then, in 1502, a new, substantially expanded edition

appeared. The most visible change, aside from the incorporation of five new acts, was in the front cover. Rojas changed the title for that of The Tragicomedy of Calisto and Melibea. This modification has been meticulously analysed by Hispanists. It was not the first time that this denomination was used. The author of La Celestina took it from Plautus' Amphitryon, but, still, in the Modern age it was unusual, and the really imporant factor here are the reasons he had for doing so.
This is how Rojas explains it in the prologue of the above-mentioned edition, in which he introduced a number of changes: "Other have litigated over the title, saying that it was not to be called a comedy, since it ended up in sadness, and that it should be called a tragedy, instead. The first author wanted to give it the first title, which was one of pleasure, and called it a comedy.
Me, seeing these quarrels, decided to cut through the middle of the extremes, and called it a tragicomedy."
But these disagreements which he mentions were not really provoked only by the title, but also by a touchier issue. The huge success of the text and its mobility were threatening the author himself[5]. The work contains an infinity of pornographic scenes of a clearly comic and burlesque, even a satirical tone, which are normally aimed at "noble" men, and to clerics and nuns. Not that that was anything extraordinary for the literature of those times, but The Comedy of Calisto and Melibea was being read mainly through this comic standpoint, obviating the tragic component in the work, and that was a risk which Rojas, by his very condition, could not afford to run.
Therefore, that is, pointing out that it is their love that brings them to their death - in the silliest possible manner, by the way - he attempted to emphasise what was already part of his initial intentions: the moral of the comedy. In the very subtitle of the play, one could already read, with slight modifications, depending on the edition, the following: "Which, aside from its pleasant and sweet style also contains many philosophical statements and very necessary warnings to young people, showing them the treachery concealed by servants and procuresses." This is, at the end of the day, the translation of Horatio's Ridenten dicere verum[6] formula. And this is, precisely, what is most interesting in this instance of the Tragicomedy. The use of comic elements as a vehicle for the transmission of let's say, for the time being, serious content. This is the main point of interest of this project, the use of a tragicomic strategy in contemporary art. This strategy can be observed all over the place throughout the history of literature, but, if we focus on our territory, that of visual arts, we would have to admit that this creative strategy has been rare up until the last century, when it goes through a tremendous growth, up until nowadays, when it is already one of the dominant discurive modes.
As far as content proper is concerned, the "philosophical statements" mentioned and really part of the play by Rojas - and the sum total of Humanist comedy - they belong to an order of moral philosophy. They are pieces of advice and warnings against committing sins - whether this intention was sincere or not is an altogether different matter. The fact is that back then, comedy had more than a merely entertaining character, and it also had a certain moralising function. Nevertheless, this has changed radically in contemporary art practice. The population is no longer being lectured to. Let's be frank about it - throughout history, creators have always been at the service of the powers that be. Nowadays, the population - or, rather, the multitude - has ceased to be an inferior subject. Therefore, we can see how contemporary creation dedicates its work to the criticism of imposed powers, striving for the defence of the new social protagonist, the multitude. This is the serious content I was referring to. More specifically, in this exhibition, the United States Navy, the Mexican police, patriarchy, local governments, direct or indirect violence on individuals... these are the things to criticise, but through humour. Where earlier on we spoke about serious content, now we can start talking about social content.
Nevertheless, in this exhibition, the most important factor will not be specific content, the defined social problem to be referred to in the works - each work will engage a different issue. It is not the case of an exhibition that reflects on a current socio-political fact.
To return to the story of La Celestina, we would have to say, like Severin[7], that these moral lessons are really secondary in Rojas' work. What he was really looking for, above all, was an achievement which would belong to the aesthetic realm, not the moral or philosophical one. I also believe that many would defend this statement in relation to current art practice, but I consider it would be unfair to do such a thing. Nowadays, aesthetic and political practices, at least those that end up being more contemporary and interesting, have reached such a point of confusion that it wouldn't be justified to speak of them in these terms.
Let us focus, then, on the use of humour - I insist, the use of humour in order to communicate other kinds of content. Before the 20th Century, it seemed that visual arts were not adequate for the inclusion of comedy. It seemed that art had to dedicate itself to the search of the great and the elevated, and humour would do the same in search of the small and the earthly. There were quite a few exceptions to this - we only need to think about caricature - but they had no further effect. Or, they were simply considered minor genres or minor pieces within the work of great masters. A very interesting

project, yet to be undertaken, is the writing of a history of art taking into account the humour hidden under the beauty and the spirituality. Many unexpected names would come up, many interpretation would have to be reviewed, and, above all, we would realise how much was really lost on the way to the 20th Century, a moment when Marcel Duchamp started changing it all. Rosa Olivares considers the moment he drew a moustache on the Mona Lisa in 1919 - the work entitled L.H.O.O.Q. - as a key one, while José María Parreño find the hinge moment in his Fountain[8] from 1917. Really, I don't think we can establish a clear origin, but the fact remains that the last avant-garde movements were also pioneers in this sense, and, among all of them, no doubt the most notable one is the Duchampian sense of humour. It wouldn't be too far fetched to believe that it was precisely this adjective, that appeals to reflection, to the intellect, that provides the reason to consider Duchamp the author who finally incorporated comedy in art. It is true that his intention was not exactly that, but, alas, the irony of history, this is what he achieved.

I would like to characterise the current situation surrounding this issue via a parody of a work by Croatian artist Mladen Stilinovic, who uses, as a motif, the sentence "An artist who cannot speak English is no artist."[9] In the same manner, we could say: an artist who doesn't laugh is not an artist. This, of course, is only a game. But I think it perfectly reflects a situation in which the amount of artists who employ humour to communicate is overwhelming. I don't think we need any further evidence of this. One only needs to take a walk through any of the nearest art events an one would find out by oneself what we're talking about. There is no distinction, in regards to this, in terms of origin, sex or artistic discipline. Humour is everywhere in contemporary art practice. In fact, these events I am referring to are part of the explanation, and also proof of it. There are many museums, art centres and galleries that, aware of this issue and of the incredible capacity of humour to connect to people, program exhibitions and video sessions full of humour.

The reasons for this domination should be sought in the passage from Modernity to Post-modernity, and its consequences for the artist's figure[10]. I cannot resist reproducing an extract from Giles Lipovetsky's L'Ère du vide, which José María Parreño already introduced[11]: "Only Post-modern society can consider itself a comic society, since only it has been instituted globally in the wake of a process which tends to dissolve the hitherto strict opposition between what is serious and what isn't." This same idea is defended by Juan Carlos Pueo[12], on the subject of parody, defending that Post-modernity is a time of hybridisation, of crossbreeding, of intertwining. But, above all, it is the moment of loss of belief, of an impossibility of representation, of the lost utopias, of the end of the great narrative of Modernity. When any statement has lost its pretension of universality, when one can only speak from the standpoint of personal experience, towards a multiple truth and an "absolute and universal scepticism"[13]; then, the use of play and humour seem a more valid option than a pretentious and imposing seriousness. What was said during Modernity was always pronounced with the gravity and solemnity necessary for it to be credible. Nowadays, there is no will to speak like that. In this Post-modern moment, the Modernist artist can't survive. We are, therefore, witnessing an evolution in the notion of the artist, his place in society, and the considerations regarding the function of art. It is a case of a new subject - of course, not a monolithic one - that, by necessity, engages their production differently, with a different attitude and different tools. And it is important to emphasise this, they do it without any nostalgia for what has been left behind. Quite the opposite.

The tools at the disposal of the artist that uses tragicomic strategies will therefore belong to the language and literature as satire, parody[14], or irony[15], among others. But, let us not forget that, linked to the image - in this specific project, to the moving image of video. There are many contemporary studies on parody and irony, and a few less on satire. In fact, humour and its different forms have always been the subject of philosophical study throughout history, and have almost always taken place within the field of aesthetics. Aristotle, Horatio, Kan, Schopenhauer, Bergson, or Freud, to cite but a few, have all, at some point, engaged humour and/or laughter. We could say that there are three recurring theories on this. One claims that laughter and the comic happen thanks to an unexpected contrast, to an incoherence, to a situation in which two opposites clash[16]. Another states - and this doesn't mean that this theory is opposed to the previous one, they are sometimes formulated simultaneously, that the comic is prompted by a feeling of superiority in the one who laughs[17]. And, the last one would point out that, in order for laughter to take place, we need a "momentary anaesthesia of the heart"[18], that is, that moral considerations be separated from the comic ones[19]. This, which might appear to contradict the notion of tragicomedy is, in fact, what makes it possible at all. Only this "momentary anaesthesia" allows for a message with a content, be it social, serious, or tragic, to be launched within the brief space of perception, and that the explosion of the comic can finally take place.

THREE

Laughter is, in general, foreign to fools.
Ecclesiastes VII 6-7.

Jennifer Allora (U.S.A., 1974) and Guillermo Calzadilla (Cuba, 1971) have been working together since 1995. Among their best works we find the serious known under the common title of Landmark, initiated in 2001. Since then, the couple have worked on the specific territory of Puerto Rico, where they have one of their residencies. It is the small island of Vieques, which has been "rented" for decades by the United States Marine Force, in order to be used as a firing range for the testing of bombs. In the last few years, the resistance of local activists that reside in Vieques has managed to make the Marine Force to cease their activity and to convert the territory into a natural reserve. Among the diverse pieces they have produced from the standpoint of this real situation, in Tragicomedy we can see the single-channel video Returning a Sound (2004). This video starts in 2003, then the military use of the island comes to an end. Nevertheless, we need to punctuate that this does not imply that the North Americans have left the island, since it is them that are in charge of managing the national reserve. Allora and Calzadilla enable the creation of an incongruent situation for the elaboration of their piece. They ask Homar - a well-known activist on the island - to ride around the recently open to the public areas on his motorbike, but, before he does so, they modify his bike, cutting off the exhaust pipe and, instead of a silencer, they attach a trumpet to it. When the young man kick-starts his motorbike, the instrument emits a sound, creating an unusual musical composition - which is, simultaneously, a draft for a victory anthem and a call of attention to the neighbours in Vieques, calling upon them not to relax their guard, since it is not all over yet. It is not always easy to identify what it is that has infused humour into a tragicomic piece. But, in this case, it doesn't seem to be too risky to state that this transformation in the motorbike's exhaust pipe seems funny to us, since it involves finding something absolutely unexpected in a very unlikely place. This clearly corresponds to the theories that identify the origin of laughter in the clash of two opposites, in the incongruent. It also reminds us of a very interesting question posed by Valeriano Bozal[20], that of the proximity between the figure of the grotesque, the comic, and the tragic - we might also add the tragicomic - and assemblage and photo-montage. Is is true that these practices, very much like the grotesque, appear as a union of contrasting elements and it is also true that, at least in their origin, these were playful activities. Let us recall Calder and let us also think about how many artists are nowadays producing "machines" similar to his own. And, by the way, let us also recall another one of the pieces in this series, the video Under Discussion (2005), in which one of the activists from Vieques is sailing on an upside-down table, to which he has attached an out-board motor, alluding to a negotiation table.

In the case of Gustavo Artigas (Mexico, 1970), humour is present in his works in a more problematic, as well as inevitable, way. He creates events halfway between a spectacle and a malicious game in which - and even more decisively so in his latest works - what is simulated are situations of tragedy. Nevertheless, humour is always present there. This is why it is inevitable, since it recreates situations which shouldn't make anyone laugh, although, much like the case of sexist or racist jokes, this is always the case[21]. The fact is that, contrary to what many of the artists in the exhibition do, Artigas doesn't add elements which could be easily acknowledged as funny in order to communicate his intentions. His strategy is different, it stages situations which, by their harshness, end up appearing comic, once we recognise that we are witnessing an intentional simulation with a clearly critical aim. Thus, irony is the basic resource at the hands of the Mexican artist. The comic is born in the spectator, the artist doesn't add any elements. Baudelaire used to say "The comic, the potential of laughter, is in he who laughs, and not in the object of laughter."[22] The receiver, realising the irony, when facing the outcome of the tense situation they have come across, makes the comic possible. In Artigas' production, many works obey this strategy. To name a few: El efecto domino (2000), On the Air (2000), bAAr (2003), Panama Museum of History (2003). The project he is developing for Cádiz and Seville is entitled Demolition. For the project, Artigas has designed a campaign to demolish the ugliest, or least architecturally interesting, building in the city. The procedure is as follows. He invites six local architects to choose, according to their technical knowledge and mastery of the town plan, six buildings that deserve to be pulled down. Then, he disseminates a poster campaign in the city, a web-site and fliers in public spaces, inviting the citizens of Cádiz to vote which is the building they would like to see reduced to ruins. Once that has been decided by the population, a formal petition to the City Council is sent out, including the citizens' vote and a video with a simulation of the building's demolition. At this moment, the local government has two options: to comply with the citizens' petition, or not to comply with it. Thus the artist effects an ironic critique of liberal democracy and the lack of citizen participation in such a basic issue as that of their own city.

François Bucher (Colombia, 1972) participates in the show with the two-channel installation Severa Vigilancia, a title derived from the French playwright Jean Genet's work Haute Surveillance. It is a multi-layer video which the spectator can easily perceive, but needs patience to decipher. Bucher often works on the subject of violence, power, and the mediation of these realities. Haute Surveillance presents a masterful control of time. Step by step, the spectator can re-compose a real story through

the testimonies of some of its protagonists, borrowed video images and quotes from the French playwright. At the end of the 1990's, at Antiochia University, there was a moment of escalation of violence. As part of an exhibition on theatre which they had to do as a class project, a group of students decided to do something special in order to call attention on the stagnation of the university with regards to the real-life violence taking place in Colombia. They decided to talk about Jean Genet's theatre, and, for this purpose, they prepared a representation of a kidnapping which was so realistic that evrybody thought they were really being assaulted by the F.A.R.C. The comic and tragic would later intertwine in Bucher's video as if it were a case of an inverted tragicomedy. The tragic, both in Humanist comedy an in its ever-so-often updated Hollywood version, only appears at the end of the piece, as a moralising message - although such an intention doesn't appear to be very credible. Nevertheless, in Haute Surveillance, the reading is inverted. First, the spectator receives information on the violent acts, and only little by little do they find out that they are witnessing the re-presentation of a representation, and that is when they start perceiving the humour in the protagonist's double entendres and explanations. In this piece, Bucher's own notion of humour[23] is perfectly understood - he defends a kind of totally unstable thought. An important statement, since it emphasises the fact that humour positions the work of art in an unstable place. It deprives the author the possibility to control the work, and provides the spectator with more power over it than he has ever had.
Mauricio Dias (Brazil, 1964), and Walter Riedweg (Switzerland, 1965), started working together in 1993, and presented their installation Devotionalia the following year: a work which would already foretell many of the constants in these artists' work. The duo dedicates its art production to political and cultural subjects, in which the problematic of otherness is most notable. Otherness is studied through multiple viewpoints, in order to adjust to the complexity of the matter and to delve deeper into it in a much sharper manner than is usual in the great avalanche of works which - especially in the nineties - have dominated the ms and art centres. The piece included in Tragicomedy, entitled Funk Staden, re-takes this issue with a carefully studied spatial design and conceptual argumentation. Physically, the installation calls upon the visitor to penetrate an environment in which tree large projections co-exist with three reflecting glass surfaces which form an octagon, as if it were the case of an arena. Thus, the image surrounding the spectator multiply among the video signals and, at the same tiem, include the visitor's own body, captured by the reflecting surfaces. Conceptually, the piece takes up as a starting point a book whose Spanish edition was entitled Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y caníbales, situado en el Nuevo Mundo, América (True Account and Description of a Country of Naked Savages, Ferocious and Cannibals, Situated in the New World, America), written by Hans Staden during the mid-16th Century. Staden, a mercenary born in what is nowadays Switerland, near Kassel (this piece was produced for the documenta 12), set sail with the Portuguese towards the Brazilian colonies, and once there, was captured by the Tupinambá tribe, which allowed him to maintain contact with them for months. After returning to Europe, he would write the above-mentioned book which, as was usual, was accompanied by prints illustrating the most exotic comments. Among these, of course, we find the cannibalistic rituals with the members of other rival tribes. Dias and Riedweg use six of these prints which portray the customs of these Brazilian tribes, and they ask the followers of funk music and dance from Rio de Janeiro (known as Funk Carioca) to interpret them to the beat of this music. Thus, they produce a historical confrontation which challenges the concepts of otherness and its derivative exoticism in order to justify violence. But they do so without shedding elements such as the dance of the Brasileiro funk enthusiasts who skip back four centuries to laugh in the face of Staden's prints. Although, no doubt, the subjects engaged by this duo are of an absolute importance, they often resort to narratives where they purposefully introduce comic elements. We can recall, for example, the video Throw from 2004, in which they combine archival footage of popular manifestations and rebellions in the city of Helsinki with slow motion footage of furious citizens throwing eggs, flour, etc., at Dias and Riedweg's camera. Or the most recent installation entitled The House (2007), in which the artists themselves perform otherness by the appearance of their doubles in their own home.
"Women smashing dishes, raising as much hell as possible." This is the main action screened by Daytime Concert by artist Gabriela Golder (Argentina, 1971). The piece is part of a series entitled Domestico. Under this title, she has produced photographs, a single-channel video, an installation, workshops, and even a booj, and in all cases the common link is this action of women smashing dishes. The installation presented here consists in three screens, each of which shows (in actual size) a woman nearing 60 years of age, against an immaculate white background, concentrating on the act of smashing plates. Of course, this action involves, as suggested by the title, to make noise, to call attention, to demand being listened to. Or, even more, to demand their own place, and to refuse the place assigned to them. The process presented in the series is not limited

to producing the pieces, there is a previous work process with the women who are about to perform. Gabriela Golder insists that working with this generation was different from working with a generation of teenagers, which she also did in Germany. For these women, this violent liberating act implied a strong emotional charge, and questioned their feelings towards it. Lina: "reflection is suspended, there are no feelings, no reflection, there's only action. An action which doesn't stop at this act of pure violence, but which continues, in an inwards movement, which is repeated every time the action is repeated, with more and more intensity." Isabel: "The most powerful part is the feeling of transgression, of doing what you have been told not to do, what is not right. Being able to do it freely gives you a feeling of challenge to what us women have been told to do so often, which is to wash up the dishes, and it's a bit like saying, this is what I'm gonna do with your dishes." And Beatriz: "It is not a question of destroying the plates, or destroying an idea on the relationship which can be established between woman and the domestic realm. What I felt was a great feeling of challenge. It was most pleasurable for me to be able to do something which I normally don't do, because it's a transgression. I mean, how on Earth are you going to start smashing dishes?"

Yoshua Okon (Mexico, 1970) is probably, among the artists included in this exhibition, the most persistent one in using his sense of humour in his production. As he himself declares, "I am very interested in the use of humour. I think it is a great tool for achieving my goals. I am concerned, above all, with stimulating the spectator and putting them in a situation in which they have to really reflect on how they understand certain aspects of reality." The piece, Oríllese a la orilla (2000), responds to one of the most common strategies in Okon's work: that of the satirical caricature. We can see examples of this in Cockfight (1998), Rinoplastia (2000), Parking Lotus (2001), and even in Coyoteria (2003), although, in the latter case, it is much less up-front, and has implications which are closer to parody. In Oríllese a la orilla he presents an audio-visual caricature of Mexico D.F. police officers. Through a variety of plots, he manages to manipulate up to six police officers, who are recorded in situations which are ridiculous for a representative of the "order", such as getting entangled in a discussion with Okon on whether he can legally shoot them with the camera; showing a police officer in the intimacy of his home; intercepting a sexually-charged conversation through the walkie-talkies of two police officers; or effecting ridiculous actions such as dancing or demonstrating their use of the truncheon in exchange of money.

1. Ortega, Desiré (coord), FIT de Cádiz. La ventana de América, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura y Patronato del Festival Iberoamericano de teatro de Cádiz, 2005, p. 11.
2. As is well known, the literature on this subject is enormous. One can consult: Mosquera, Gerardo, (coord.), Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina, Badajoz, MEIAC, 2001; or, also, Jiménez, José and Castro, Fernando, (coord.), Horizontes del arte latinoamericano, Madrid, Tecnos, 1999.
3. This idea of the need for revision is well synthesised in Escobar, Ticio, Arte Latinoamericano. Una discusión de su concepto, in VV.AA., 100 artistas latinoamericanos, Madrid, Exit Publicaciones, 2006, pp.16-19.
4. To find out about the history of different editions, see the introductory text in: Russel, Peter (ed.) La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea, Madrid, Castalia, 1991, pp.15-23.
5. A defense of this theory can be found in the introduction of: Severin, Dorothy (ed.), La Celestina, Madrid, Cátedra, 1998, pp.16-24.
6. On the influence of te Horatian fon Rojas and on Humanist Comedy, see: Canet Vallés, José Luis, De la comedia humanística al teatro representable, Valencia, Universitat de Valencia, 1993, pp. 20-22.
7. Severin, op.cit., p. 25.
8. Both opinions can be found in: EXIT #13 - Sentido del humor, Febrary/April 2004.
9. In 1193, Stilinovic produced a poster in pink cloth with this sentence. Later, he applied it to other surfaces. Through irony, he was effecting a bitter critique of the art system, and a reflection on the marginality on the post-Socialist countries of Eastern Europe.
10. See the article I published on the change of attitude in contemprorary artists in Inéditos 06 (exhibition catalogue), Madrid, Caja Madrid Obra Social, 2006. A copy is available for download at www.culturalwork.com.
11. Parreño, op.cit, p. 30.
12. Pueo, Juan Carlos, Los reflejos en juego (Una teoría de la parodia), Valencia, Tirant lo blanch, 2002, pp. 43-68.
13. Many texts can be consulted on tis topic. For example, Pueu, Juan Carlos, op.cit.; Bradbury, Malcolm, "An Age of Parody. Style in te Modern Arts", in No, not Bollmsbury, London, André Deutsch, 1987; Or Genette, Gerard, Palimpsestos. La literatura en segundo grado, Madrid, Taurus, 1989. Or, applied to the field of contemporary art: Alonso, Rodrigo, "El descubrimiento de América no sucederá. Latinoamérica como parodia", in Alonso, Rodrigo, (ed.), Prácticas fotográficas contemporáneas desde Latinoamérica, Buenos Aires, Arte x Arte, 2008.
14. This subject has also been researched a lot of late. See, for example, Hutcheon, Linda, Irony's edge. The Theory and Politics of Irony, London, Routledge, 1994; Muecke, Douglas Colin, The Compass of Irony, London, Methuen, 1969; Schoentjes, Pierre, La poética de la ironía, Madrid, Cátedra, 2003; Or, applied to the field of contemporary art: Ironía (exhibition catalogue), Barcelona, Fundación Miró, 2001.
15. A theory sustained by Kant or Schopenhauer.
16. The theory defended by Aristotle, Hobbes or Baudelaire.
17. Bergson, Henry, Introducción a la metafísica – La risa, Mexico, Editorial Porrua, 1996, p. 50.
18. See Bozal's introduction to the edition of: Baudelaire, Charles, Lo cómico y la caricatura, La balsa de la medusa, Madrid, A. Machado libros, 2001.
19. Bergson again, op. cit.
20. Baudelaire, Charles, op. cit., p. 94.
21. See the interview in this catalogue.

BETWEEN THE DOCUMENT AND THE SPECTACLE. CONTEMPORARY VIDEO ART. RODRIGO ALONSO

THEATRICALITY AND PERFORMATIVITY

In a nowadays-famous essay[1] published in 1967, American critic Michael Fried warned against a radical change that was taking place in the field of sculpture, and which was threatening with contaminating the rest of art production. Reflecting on the Minimalist objects, the author warned against the progressive abandonment of the self-referentiality that characterised the Modernist work of art, and the introduction of a new, ambiguous, mundane and temporary product, characterised by a flagrant theatricality. The disinterested and persistent experience of the aesthetic tradition was thus being replaced by an ordinary quality, very similar to the spectator, incapable of transporting him to a transcendent state of feeling. On the contrary, it was perpetuating his being in a worldly state, refusing him the aesthetic elevation constructed for centuries.

The Minimalist artists were the first to welcome the critic's words. Their goal had been, precisely, to exceed the limitations of the art field by approaching the aesthetic experience of everyday life. Without being the first or the last to achieve it, they provided an art practise which would appeal directly to the spectator, and did it under an awareness of its place in the world, with no pretence to abstract him from his environment, but, on the contrary, to reaffirm him in it.

Since then, theatricality has been one of the most relevant characteristics of contemporary art. Suspicious of mimicry, autonomy, and representation, its practise often involves a multiplicity of cultural, political and social references, which appeal both to emotions and to reflection, to the sensory as much as to the analytical gaze. It is not a coincidence that performance art and a series of variations of live art would develop in its wake, as well as participative, relational or interactive art practises. This quality and this context also allow us to understand certain trends in video art, a production which appears simultaneously and which is definitely aligned in this category.

Unlike cinema - its close parent - video art has always refused narrative verosimilitude and the illusion of reality[2] which provide the fictional universe of the screen its own autonomy and logic. These discursive devices, which form the basis of the cinematographic diegesis, of its narratives and its genres, construct an independent, closed world, which turns the public into a spectator of a spectacle unfolding in front of their eyes. Cinema has triumphed in the construction of dreams and fantasies, in the elaboration of fictional stories, and even in the development of a documentary line in which the spectator can see a reflection of their reality and their time. But its structure is premised on the creation of an other space, a place where everything happens beyond the spectator, following narrative schemes which isolate him from his immediate context and transport him to the realm of illusion.

On the other hand, video art has often searched to break the barrier of the screen and to pose electronic space as a continuation of the spectator's environment. Here we can observe the influence of performance artists, who approached the medium with a high degree of interest when it was still young. For these artists, video shared with performance a certain immediacy which cinema lacked. The possibility of quickly, even simultaneously (through closed-circuit television) seeing what was being registered on tape, made video ideal for documenting performances, which were later designed specifically for being executed in front of a camera, thus giving birth to what is nowadays known as video performance[3].

The substitution of the spectator for the camera in the register of live action made the artists establish a relationship with the latter as if they were addressing the former. In the resulting video works, one can note the construction of an implicit spectator, who is addressed in a more or less conscious manner. American artist Vito Acconci is, probably, the one that best proves this point. In some of his video pieces, such as Theme Songs (1973), the audience is literally called upon to enter the electronic space, ignoring the imposed limit of the TV monitor screen.

In his videos and video performances, another key element for the production of this continuity between electronic space and the place of the spectator appears: that of frontality. That attitude which cinema avoids, since it considers it disruptive of the construction of film fiction [4], often appears in video, mainly in the kind of video art which holds a certain performative character. Facing the camera, the performer strives to involve the public emotionally and psychologically, and aspires to diminish the distance between both by acting as if there were no separation between the space inside and outside the screen. From the outset, this doesn't eliminate the real border between both worlds; rather, on the contrary, it makes it explicit, prompting a reflection on image, the exhibition realm, the place of the spectator and the act of reception.

SCENARIOS

Contemporary art has a special predilection for performative situations. Sometimes thought as expression or manifestation, and sometimes thought a site-specific intervention, their recurring presence constitutes one of the entry points of theatricality in current art production.

Video art accounts for this fact. In recent years, the experimentation with language and electronic media has given rise to projects less concerned with formal research and increasingly oriented towards conceptual development. This has been reinforced by the intertwining of video art with visual arts, which caused transitions and innovations both for the former and for the latter. Integrated in the range of media at the hands of contemporary artists, video has naturally adopted this resurgence of live art, adding its increasing technical development and its familiarity with the public.

But, also recently, the relationship of the spectator with the actions carried by video has changed in important ways. The performers who approached the medium in the decade of the 1970's assigned a certain ritual value to their work, an attribute which transformed them into unique manifestations which had to be treasured. The spectator was called upon to be a witness to these actions, to attend an act which was offered to their eyes as the expression of a unique and impossible to repeat phenomenon.

On the other hand, contemporary video art is presented, rather, as a spectacle [5] – thus its equally intimate affinity with theatricality. The audience is called upon, seduced an addressed by it, over and over. When presented as a video installation, the constant repetition of the tape breaks down any uniqueness in order to align it to the recurrent world of media images. The intimacy procured by the performer in the 1970's here turns into pure exteriority. The effects are important, just like the visual but also the intellectual stimulus. The spectator is expected to construct the meaning or to deduce it from the (frequently insufficient) information provided by the electronic medium. His activity is appealed to as the other side of the coin of what is unfolding in the piece.

Also, unlike historical video-performance, normally developed in a closed environment, the actions constructed for video nowadays reveal a much wider range of the mise-en-scene. When shot in a studio, there is a very careful construction of the space, a certain level of sophistication. One can hardly note that air of spontaneity or trial-and-error, so tangible in the videos of Bruce Nauman or Marina Abramovic; and when it does appear it often does so as a reference or as a mannerist gesture. The eye of the future spectator seems much more determining in contemporary production: it is in him that the art institution and its circuit attain their prolongation. No longer an observer, but a voyeur, this eye gets exactly what it's looking for: a spectacle built to the measure of its scopic thirst.

One of the artists' preferred scenarios, public space gains more and more importance. Provided with intrinsic political, social and cultural resonances, its intervention re-activates, generally, hidden narratives and latent conflicts, in order to manifest the delicate relational scaffolding of community life. This is where history is concentrated and eventually trauma is conjured. This is where past and present, reality and desires, appearances and deep dynamics coexist.

The use of public space by contemporary artists follows very different objectives from those established by tradition [6]. Historically, public art was destined to decorate the city, to equip it with relevant objects and images, to dissimulate the conflicts with heroic, coherent and integrating narratives. Its establishment had a clear function: to heal the wounds of the past with an timeless and universal narrative, capable of transcending the tensions at work in the city's everyday life.

For decades, the artists contributed to this apparent pacification with their work. But contemporary artists refuse this legacy, presenting public space as a terrain of incessant struggles, of opposed values, of unresolved conflicts, where people's life is crisscrossed over and over by the interests of the State, ideological differences and capital, which preempt us from reaching definitive happiness. In the making explicit of this problematic crux, the artists have found a new meaning for their practise, a line of work which emphasises the reflexive nature of art production, endowing it with semantic properties which allow a unique approach to the world and to its becoming.

In as much as it pursues a symbolic intervention, this operation on reality and its multiple dimensions, is targeted at a public space transformed into a scenario. Although conformed by real actions executed on real places, its power of reflection and evocation only acquires its full meaning at the level of poetic discourse. Unlike Modernist artists, contemporary ones do not pretend to change the world, but they do suggests means to rethink it, or, maybe, to transform it [7]. Their work is aligned within what we could call the poetics of impossibility, the construction of imaginary alternatives to the current conditions of existence which allow us to imagine other possibilities for reality and life.

ASTHETICS AND DOCUMENT

As a flexible, fluid, contemporary medium, video is located in the most public, but also de most domestic spaces, even in the realm of intimacy. Unlike cinema, which was conceived, from its origins, as a popular and collective attraction, and has hardly ever stepped off this path, video has muted into a diversity of forms which have seen it transit through the most disparate realms, from musical video clips to rented videos, from video art to advertising, from video installations to the videohome. This versatility when multiplying its appearances and forms of circulation have made it – finally – popular. If, at the beginning, it seemed a medium destined for TV, the arrival of the first portable video cameras during the mid-1960's proved that its destiny wasn't there, but, rather, on the side of life itself.

It is revealing that both video art and home video were born at the same time, and as a consequence of this fact. For a few years, both shared the path of the document – the performers' actions, family life – and found solace in limited and somehow intimate environments – the artist's study, the art gallery, everyday life.

Nevertheless, their paths were bound to go their own way. Video art quickly went in the direction of formal experimentation in order to delve into the aesthetic possibilities of the electronic medium, searching for the key to its specificity. Years later, it made an incursion into the conceptual formulation in order to change its course, according to one of the most common trends nowadays, towards the exploration of reality and its processes, recuperating the capacity of the register of the audio-visual medium. This way of proceeding can be observed both in the direct capturing of reality and in its reconstructions and in the performative proposals: in

all these cases, video recovers its status of a mediating vehicle and media document.
On the other hand, home video moved, instead, in the direction of the memoir. Its function is, rather, utilitarian. Like photography, it allows us to treasure moments and to capture the events that will inform the personal or family history, with the advantage of including the time which photography neutralises. Nevertheless, home video has also configured an aesthetic, maybe one of the most recognisable ones. At some point, all home videos seem similar and that, at the end of the day, is what guarantees their capacity to communicate and their social value, and what transcends the specific fact being registered in order to construct a community, historical and maybe universal likeness.
In the face of the homogeneity acquired by video - and the sum total of media - through its increasingly generalised social use, video art maintains a radical uniqueness. But this uniqueness is not provided by its aesthetic properties, as was considered during the times of formalist explorations - in fact, most videos produced during that period ended being fairly similar, due to the use of standard procedures and effects inscribed by a technology which quickly stabilised itself -. Rather, we could argue that the uniqueness of contemporary video art is premised to a large extent on the particularity of the realities and events it points its gaze at. In a nutshell, it is a situationist [8] uniqueness, based on the personal approach to a historically-, socially-, politically- and culturally-situated set of facts and circumstances in a unique manner. From the confluence of the artist's gaze and the registering of these events stems the characteristic mode of production of most recent video art.
This aspect endows the use of video as document with a special importance: a document of a certain reality, such as an action, an intervention, a process. It is curious that at times when the omnipresent media manipulation questions any kind of documentary value, artists should hurl themselves with such insistence on this activity. Nevertheless, this is not that strange, since at the hands of artists the documentary registering has ceased to be an innocent activity. Its use does not strive to reflect a reality which is known to be crisscrossed by a variety of interests and distortions, while it doesn't ignore the fact that registering itself, disinterested as it might appear, constitutes an interference on its object, either. In video art, the documentary inscription registers the artist's interventions on his context, his perspective, his particular gaze, his means to approach spaces, facts and persons with which he interacts or is about to interact, his critical position. He registers neither an objective observation nor an objective subjectivity, but, rather, the result of a specific acting upon the environment or the event which is to be analysed.
A quick inspection of the "documents" of contemporary video art is enough to warn us that what the artist exhibits is manifested beyond what is visible to us. Sometimes it is even necessary to resort to additional information which can allow us to understand what we are seeing. A piece such as Returning a Sound (2004) by Jeniffer Allora and Guillermo Calzadilla is a good example of this. The video shows a persona riding trough a terrain on a motorbike with a trumpet attached to its exhaust pipe; the device produces a sound that accompanies the traveller anywhere he goes. The meaning of the action is wholly incomprehensible without some additional details. The motorbike ride is taking place on the island of Vieques, Puerto Rico, a place used by the Unites States Army for military tests since the 1940s. In 2003, local citizens manages to make these bombing tests cease, and the relocation of the marines. Allora and Calzadilla's intervention is, somehow, a kind of triumphant symphony, an operation which celebrates the re-appropriation of the territory through a poetic action, with clear political and symbolic resonances. Although, from a descriptive point of view it is no more than the mere documentation of the action, from the conceptual perspective from which this piece is constructed, the act of registering is little more than an element which evokes an operation which exceeds the possibilities of the document.

THE POLITICS OF THE VISIBLE. MAKING VISIBLE

If there is anything that characterises contemporary art practise, it is their increasing awareness of the mediation of the media and devices that articulate them. This has driven artists to formulate different strategies when articulating their pieces, the negotiation of meaning, the modulation of what is visible and what is not evident, of perception and what might escape it. For some producers, it is not only a case of showing, but also of making visible. Thus, video art no longer only searches to inscribe a referent, but, rather, aspire to take it into consideration and examine it, activating the analytical and critical gaze of the spectator.
The work Oríllese a la orilla (2000) by Yoshua Okón, in particular, evidences this tension between what is visible and what is made visible. The piece shows relaxed police officers executing rude acts, losing their cool in the face of the artist's provocation, crossing the limits of their institutional presence with clearly exhibitionist acts. The camera captures the officers' acts, and exhibits them as they themselves present themselves, in as much as they are aware that they are being recorded. But the artists makes visible a much deeper reality, and evidences the decay of civil authority in the context of a social system in a clear institutional crisis.
The dialectic of visible/invisible, mentionable/unmentionable, perceptible/imperceptible, constitutes one of the themes of the thought of Algerian philosopher Jacques Rancière. In his book Le partage du sensible. Esthétique et politique, the author posits the aesthetic fundaments of politics, sustaining that the latter is characterised by its tracing of regimes of visibility and mentionability. In his own words,
"It is a tracing of times and spaces, of the visible and the invisible, of word and noise, that defines, in turn, the place and the dilemma of politics as form of experience." [9]

Therefore, any art practise, in as much as it acts on the realm of the visible or the mentionable, on the spaces and times of enunciation, seeing or hearing, possesses a necessary political effect.
In the deconstruction of representation and the relativisation of the document, in the questioning of its criteria of reality and truth, and in the questioning of everything based on these factors, the work of contemporary artists formulate a critique which is no limited to the aesthetic field, but, rather, is proposed as a social, political and cultural commentary, in a wider sense. It is not in the "content", but that precise articulation of the visible and the suggested, the evident and the latent, where the maximum political potential of these practises resides.
A potential which depends, on the other hand, on a very precise reading regime, which demands an effort of commitment, interpretation and comprehension. The so-called hermetism of contemporary art is more accessible than the world we live in. In any case, artists never cease to make it evident, calling attention on the complexity of the socio-cultural context and the need to transcend the world of appearances and getting actively involved in the specific facts and situations which surround us.

PROTECTED SPACES

At first glance, it seems contradictory that artists interested in the socio-political context and in actively intervening in vital processes should exhibit the results of their activity in the "protected spaces" [10] of art galleries and museums. Nevertheless, this is not a contradiction, since, as we pointed out earlier, its operation on reality does not always have a goal of effective transformation - as a political activist would pretend - but, rather often, it proposes a symbolic rethinking which can allow us to think reality differently. The artist's work is poetic even when motivated by specific political objectives, and art spaces still promote reflection and aesthetic debate on their production. Even given the existence of creators who are increasingly interested in transcending those spaces in order to avoid the artistic over-determination which they impose on anything which takes place within them, partly neutralising it political strength, the fact remains that they are still sanctuaries of though, analysis and experimentation.
"In the age of globalisation and of the frequently violent social, economical and cultural transformations it involves" - agrues Catherine David - "contemporary art practises, condemned for their so-called 'nullity' by authors such as Jean Baudrillard, are in fact a vital source of imaginary and symbolic representations, the diversity of which is irreducible by the (almost) total economic domination of the real." [11] The art market is often an acting hand in this domination. But the art circuit is much more than this. Within it, independent voices, autonomous and critical agents co-exist.
In this sense, video art finds in the artistic realm the right environment for the presentation of its conceptual and formal proposal. Even when it notes its affinity with the world of mass communication media - where it once wanted to insert itself[12] - its goals are radically opposed to them. Contemporary video art demands attention and reflection, a space for thought and an active spectator. The adequate space so that the encounter with the art work can open up a path towards a real experience.

1.. Fried, Michael. "Art and Objecthood", originally published in Artforum, June 1967, and collected, in Spanish, in Fried, Michael, "Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas", Madrid, Antonio Machado, 2005.
2.. These procedures have been extensively debated, for example, in Aumont, Jacques, et. al. "Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje", Buenos Aires, Paidós, 2005.
3.. In order to expand on the relationship between video and performance, c.f.: Alonso, Rodrigo. "Performance, fotografía y vídeo. La dialéctica entre el acto y el registro", in CAIA. Arte y Recepción. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes, 1997 (available online at http://www.roalonso.net); Baigorri, Laura. Vídeo: Primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70. Madrid: Brumaria, 2004.
4.. During the 1960's, Jean Luc Godard introduced, insistently, the resource of returning the camera's gaze as a procedure which could shake the spectator out of their passivity, motivated by the Brechtian theories of alteration.
5.. Here, the term spectacle doesn't refer to Guy Debord's concept ("La sociedad del espectáculo", Buenos Aires: La marca, 1995), but, rather, to the exhibitive nature of technologically-reproducible arts as described by Walter Benjamin in his famous essay The Work of Art in the Age of its Mechanical Reproduction (published in Spanish in "Discursos interrumpidos I", Madrid, Taurus, 1989).
6.. For a characterisation of the tradition of public art, see: Kwon, Miwon, Public Art and Urban Identities, in Philipp Muller, Christian, (ed.), "Public is Everywhere" (exhibition catalogue), Hamburgo, Kunstverein Hamburg, 1997).
7.. In order to expand on this subject, cfr: Bourriaud, Nicolas, "Estética relacional", Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
8.. According to the terms elaborated by the Situationist International during the decade of the 1950's. For more information, cfr.: "Internacional situacionista. La realización del arte. Internationale Situationniste # 1-6, Madrid: Literatura Gris, 2001.
9.. Jacques Rancière. Le partage du sensible. Esthétique et politique. Paris: La Fabrique, 2001 (The translation is my own).
10.. Catalan artist Muntadas uses this expression when referring to galleries, museums and other institutional spaces where art is exhibited.
11.. David, Catherine, "Introduction", in Documenta X. Short Guide (exhibition catalogue), Kassel: Cantz Verlag, 1997, p. 7 (the translation is my own).
12.. In its origins, certain groups of producers pretended to insert their work in television channels, with a critical intention. Those groups became known as the guerrilla television.

ALLORA AND CALZADILLA

Returning a Sound

Returning a Sound is part of the series known as Landmark, initiated in 2001. The series deals with the subject matter of the island of Vieques, which has been "rented out" for the past six decades to the United States Marine Force to be used as a testing ground of bombs and projectiles. This video starts off in 2003, which is when the military use of the island comes to an end. Nevertheless, we need to point out that this doesn't lead to the retreat of the Americans from the island, since they are the ones who will administer the natural reserve. In the video, we can see Homar - a well-known activist from the island - motorcycling around the island, his motorcycle's exhaust pipe replaced by a trumpet.

Interview with Allora and Calzadilla

For even the best-traveled viewer of contemporary art, the collaborative team of Jennifer Allora and Guillermo Calzadilla would seem to have made a startlingly abrupt entrance onto the international art-world stage. In just the past two years, they have appeared in "Common Wealth" at Tate Modern and "How Latitudes Become Forms: Art in a Global Age" at the Walker Art Center (both 2003), as well as Dak'Art: The Biennial of African Contemporary Art (2004); this summer, they will contribute to the Venice Biennale. But Allora and Calzadilla first joined forces in 1997 with a piece whose poetic and political sensibility still inflects their projects today: Charcoal Dance Floor, an ephemeral drawing in which figures blur into Baconesque abstraction as audiences walk across its surface until only dust and, ominously, branded (Nike, Adidas, etc.) footprints remain. The interactive piece was, according to the artists, "all about the violence involved in processes of identification, in terms of movement, clothing, and people's relationship to each other in space." Since then, the duo has similarly worked in video, photography, and sculpture--occasionally collaborating with activist groups--to address a changing public sphere in an age of globalization. Allora and Calzadilla spend half the year in Puerto Rico, and many of their projects have centered on the island of Vieques, which until recently was rented by the United States as a bombing test site. Last month I spoke with the artists about these pieces in particular, including Returning a Sound, 2004, a video in which a trumpet has replaced the muffler of a motorbike driving through the landscape. Here their practice might distantly recall Situationist detournement; certainly there is that kind of humor that nevertheless betrays serious themes. As Guy Debord and Gil J. Wolman wrote: "Life can never be too disorienting; detournement ... would really make it beautiful."

Many people of our generation don't like "antiglobalization"--the word, its uses and abuses. After all, globalization is a condition of our world. You're part of this whether you want to be or not. So as artists we deal with globalization because we feel we have to, and because it's impossible not to. We come out of a new consciousness that emerged after the protests against global capital at the end of the '90s, but our work is not antiglobalist. Rather, we want a different idea of globalization, one that suggests new ways to confront, respond to, and act in the world. Land Mark (Foot Prints), 2001-2002, was directly linked to these efforts, and in particular to the civil-disobedience movement in Vieques, where US military bombing exercises had been taking place for some sixty years. The protest movement there was special, because people of completely different ideological backgrounds--religious, political, economic, ethnic--all agreed on one thing: The bombing must end, along with the noise, pollution, and health problems it created. For Land Mark, we collaborated with various activist groups, designing rubber soles that individual protesters could attach to their shoes--each sole featuring images and short messages composed by these individuals, who expressed their own ideas about Vieques. Some were very direct, saying in effect "I disagree with what is happening here," while others were more esoteric, imagining different futures for the island.

In Vieques, whenever the military was about to bomb, the authorities would make a public announcement, and the area would be completely surrounded by military police to keep people out. If someone got in--the military had infared sensors to detect body heat--then by law the bombing had to stop. So civil disobedience consisted of a simple act: entering the space. To walk, in the context of this geography, took on a much denser meaning. To leave an index or a trace in the sand was to contest, to refuse, and to critically disrupt the "official" meaning of that site.

This work has various moments of reception. Our public audience, we thought, would be the military, or perhaps even the people who were protesting. But there are also those who see our photographs, which don't function merely as representations of the action. Each person's body weight created a unique image in the sand as they walked or ran; this relationship is analogous to the action of the photographic apparatus. The different physical positions of the footsteps also represent ideological positions: One person's message says this space should be a natural reserve; someone else wants to build a gigantic mall. And then you notice that one footstep, one position or ideology, is being stepped on by another, erasing it. This group wasn't homogeneous; there was an infinity of differences enacted or happening at the same time.

When the bombing stopped and the land finally opened to the public in May 2003, everyone celebrated. Entire generations went to Vieques for the first time in their lives. But this victory is a precarious one, since the fate of the island remains uncertain; we wanted to make a work that acknowledged the achievement while pointing to the new stakes. So we made the video Returning a Sound, 2004, in which a civil disobedient, Homar, traverses the island on a moped with a trumpet welded onto its muffler. We were interested in composing an anthem as a commemorative structure, but we were not satisfied with the conservative connotations of the word. We preferred the more open

set of associations that its Greek etymology offered: antiphonos, meaning sounding in answer, or in return. As the bike moves along, it produces a resounding call to attention. Of course, the trumpet sometimes sounds like an ambulance, an alarm, or Morse code-- even experimental salsa. Vieques is a very small island, so everyone saw the bike and started talking and laughing about it. This element of humor points to an early inspiration for us, the Argentinean Conceptual artist Victor Grippo. Once, given the chance to make a monument for an enormous plaza, he placed a working oven there instead.
Vieques is now a wildlife reserve run by the US Department of the Interior, but questions remain: When is it going to be cleaned up? What will happen to the people made sick by its contamination? The military was successfully ousted, but today these other matters are "stuck in committee." A video project that we are currently working on, Under Discussion, 2005, which will appear at the Venice Biennale this summer, consists of a conference table turned upside down, with a motor attached, and launched in the water. The son of a fisherman who was a leader of the civil-disobedience movement in the '70s will drive it to all the territories whose fates are currently under discussion. Of course it's absurd, but maybe the absurdity of a seafaring table will mobilize discussion, taking the debate in new directions.

GUSTAVO ARTIGAS

Voto por demolición (Cádiz)

The project consists in selecting the least aesthetically-pleasing buildings in Cádiz, in order to then open up a poular vote in which the building with the highest probability of being pulled down is chosen.
For this purpose, a group formed by local architects will propose up to 10 buildings which they consider the least beautiful in the urban landscape of the city. The architects will have the chance to remain anonymous, or to publicly back the project, if they so chose. Between five and seven of the buildings will be short-liste for a public poll by the citizens of Cádiz.
The result of said voting will be forwards to the city administration, accompanied by a letter requesting the demolition of said building.
The Cádiz Museum will host an installation with urns in which participants can vote, and, once the voting is over, a simulation of the building's demolition will be projected.

Interview with Gustavo Artigas

Davis Arlandis: In your work, the presence of humour is almost a constant. An intelligent kind of humour, and, why not say it, a humour which often gets close to dabbling with factors such as pain, tragedy, and other people's misfortune. How important is for you the presence of humour in your projects?
Gustavo Artigas: Without doubt, humour, irony, and the contrast between elements of play is one of the parameters which provide what I call the temperament of the work. It is a constant which allows, on the one hand, to develop the possibility of a more effective contact between participants, producers, and he public. On the other hand, it provides a wider set of tools for reading phenomena that occur in the work itself. I think that my work is a line of work on limits and borders of art practice. Generally, it focuses on the action, and the event itself, I try to interweave close-by systems such as humour, the spectacle, the idea of play and irony, with aspects of social tension, risk, and disaster. This creates spaces or platforms for reflection, and aesthetic appreciation, in which the spectator can adopt different points of view. In some cases, the point of view can be a highly dramatic one, and in others, a simply funny one. As Bataille put it: to laugh is to think. Finally, I think that the factors of pain, tragedy and misfortune you mention have to do with an approach to mischief, not to malice, to forms of human relationship. These allow for a wider and more coherent experience with regards to current social problems.
D.A.: Two good examples of what you just mentioned are El efecto dominó and Vive la résistence! - in both works, you speak from the viewpoint of play about the bodily limits of pain, with alcohol as a backdrop.
Here, in Spain, the shock box is not very well known, and, reading on the subject, someone in Mexico wrote that a man's value is measured in volts. To be honest, it is hard to imagine subjecting oneself to little electric shocks can be something you do for fun, but, a far as I have understood, it is very popular over there, and it is even used to reduce the effects of drunkenness. I would like you yourself to comment briefly on the tragicomic dimension of these two pieces.
G.A. In "El efecto dominó*, the possibility to provide an example of, on the one hand, the war of the sexes and, on the other hand, to emphasise the characteristics of taking part in a social event with a group of visual artists and women dedicated to prostitution, appealed to me in terms of the possible contrasts of context. Their resistance to rum and to the increasingly tense aspect of the competition, with the complicity of the public, gradually provided the possibility of the hypothesis of a domino effect in individuals.
The competition lasted nearly two hours, and eight bottles of rum were drunk. The prize was a bottle of the same liquor. In this piece, one of the most notable pieces is how happiness and euphoria gradually turn into a de-composing of public space.
I the case of Vive la résistance!, in fact, the shock box game is harmless, under the condition that shocks are only applied to hands and feet (it is not recommended in other parts of the body). The shocks are minimal, since they are produced by four common batteries. A particular feature is that, no matter what the nationality of participants, they inevitably break out in laughter. This is why I decided to implement it as a piece: the

mixture of pleasure and pain, of the pleasure of the others' pain, and of pain for pain's sake are forms I find very interesting in a social dynamic of play, in which individuality is emphasised by competition (whoever doesn't resist and breaks the circuit leaves the game). As the piece unfolds, the participants' resistance to there being four winners becomes patent.

D.A.: In an article on your work Ariadna Ramoneti spoke about the spectacularisation of terror. In some of your projects, such as Chemical Misunderstanding or Panamá Museum of History, you create fictional tragedies which tend to bring along moments of chaos. What are you interested in when creating these situations of confusion?

G.A.: I think that this kind of events produce situations of complexity between individual action, institutional action, and the possible social responses.

In this type of actions there are contrasts between the contexts in which they are presented. On the one hand, in Panamá..., where we see the fictional fire of the City History Museum, there are precedents in the fires of the old city centre where the building is located, as well as a certain tendency to think of the country's history as an artificial construction, relating its independence from Colombia to the interests in the Canal. This is the starting platform for the piece. The further reactions add to this idea, and a certain level of angst is easy to perceive there. One of the side effects, which are as important as the primary effects, is that people started visiting the museum more often after the rumour of the museum having burnt down spread. A kind of reverse-psychology, or shock advertising.

In the case of Chemical Misunderstanding, the piece was more concerned with with causing a state of commotion than with being a landscape intervention. And, in this manner, it changes, since it takes place in a residential area, with an average flow of population. But, if there are any reactions of concern on behalf of the citizens, the piece comes closer to a kind of contextual intervention, from a formal, visual point of view. Furthermore, its duration is of only a few minutes, and, despite having no institutional support, unlike the previous piece, it worked perfectly.

In both cases, the allusions to disaster breathe a very peculiar kind of tension in the pieces. It is form states of tension that many forms of evolution and change take place. One of my interests also focuses on this possible evolution, or expansion of systems of thought. From a sociological and anthropological standpoint to an aesthetic one, premised on visual values.

D.A.: Many of your works are games in which specialists or amateur actors intervene, following your instructions, sometimes running risks, or creating, as you say, situations of tension. What it is you find so attractive in play that makes you turn it into the very backbone of your work?

G.A.: One part of my work has this relationship with forms of game-play, since they allow me to provide a basic structure to their intrinsic rules. This, together with participation, provide, in the first place, a platform from which one can develop relationships of intensity among the participants. But, of course, the fundamental part of the pieces is precisely the human factor and chance, which is what makes the pieces have all sorts of potential results, or one or two results in particular.

Play posits spaces of ambiguity which feed the work, since they provide a multiplicity of viewpoints from which to appreciate the work, its execution, and its results.

Other important elements within the parameters of play are its capacity for metaphor, in terms of its intentions, its referents, its sense, its contradiction, and its meaning.

Games allow us to approach forms of social relationship and specific problems from a different standpoint, a wider standpoint.

D.A.: Demolition is a piece which makes evident the modest extent of the democracy we enjoy nowadays. Do you think a democracy in which the citizen could go beyond simply voting to one party or the other party in order to actively intervene in the decision-making process which configure the public agenda of a city possible?

G.A.: I think that Voting for Demolition poses a kind of aesthetic catharsis in which we can appreciate, on the one hand, a dynamic of public opinion which poses a different structure from which we can think about our urban environment. On the other hand, the piece, or the process, is a search for mechanisms of participation which can transgress, at least in an inter-play with bureaucracy, the forms by which we can articulate our relationship between collective desire and institutional forms.

The piece is, precisely, an exercise in public opinion and freedom. A means to channel a certain kind of desire. Although this desire can, arguably, never be satisfied, which is a way to look at a process which takes place in an everyday context: Despite being able to vote for social platforms, representatives, laws or solutions, there is always a space of impotence. A kind of void, which is directly related to the probable void the public vote would leave behind, in the case it is listened to and the building is really demolished.

* Ariadna Ramoneti, El juego Simulado: límite, entre riesgo y el desastre, 2005, for the catalogue of the collective exhibition "Mexico 70".

FRANÇOIS BUCHER

Severa Vigilancia

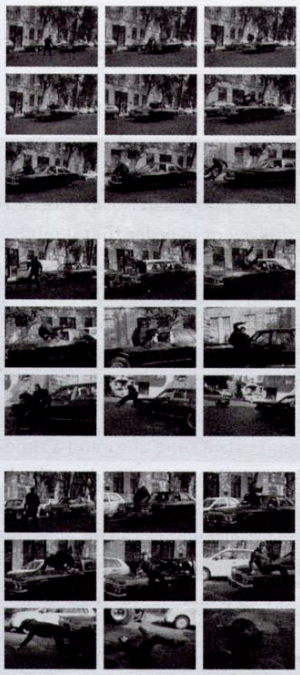
This project develops from a real event that took place during a theater seminar in the masters degree program at the University of Antioquia in Medellín, Colombia. The seminar occurred during one of university's worst periods of violence. Two students in charge of a presentation on the life and work of French author Jean Genet decided







NEXT LEVEL Art/Photography/Ideas
Magazine. Edition 13 SYMBOLISM.
London, United Kingdom. February 2008.
Text by Pilar Villela Mascaró
Pages 60-65



THE WORK

Tres Tiempos / Three Times, 2007
Action. Mexico City
C-type prints, 60 x 50 cm

Courtesy of:
Galería Hilario Galguera and Fondo Nacional para la Cultura y las Artes

© Gustavo Artigas







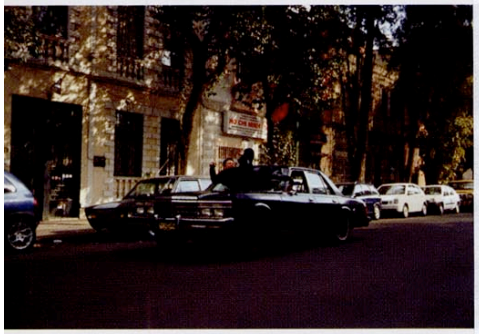
Three Times
Gustavo Artigas

THE ARTIST

GUSTAVO ARTIGAS *is an artist living in Mexico City. Artigas' latest works relate ludic structures to disaster situations, creating interfaces to be played and developed by spectators or specific human groups.*

I cheated on you three times, the first one out of pride, the second out of spite, and the third just for pleasure.
Lyrics by Paquita la del Barrio







THE PIECE THREE TIMES BY GUSTAVO ARTIGAS is made of three photo sequences in which we see a man being run over by a car. There are almost no differences between the three sequences, and the event they depict is identical. Although the images seem spontaneous and naturalistic, we are told that they are in fact a *mise en scène*: the pictures have been taken over three consecutive days (21, 22 and 23 of February at 4:00 pm in Rosas Moreno Street, Mexico City). No one was informed of this event in order that it might seem spontaneous to neighbours and people passing by. Nevertheless, the man being run over is a movie stuntman: this is not an accident, but acrobatics.

The title, *Three Times*, points to the repetition of the event, and it is this repetition which dilutes and ultimately nullifies the sense of spontaneity. The indexical quality of the pictures — their dependence upon a narrative context — is suspended by the apparent lack of consequences of the event depicted. This is not a still from a film which suggests a time after and a time before, nor a tableau in which a complete Aristotelian action is described. The event appears closed, with no external origin or effect.

Many of the motifs in *Three Times* appear elsewhere in the work of this artist. Artigas had already worked with stuntmen in *Spontaneous Human Combustion* (2002), in which a man sitting next to a female lecturer suddenly bursts into flames for no apparent reason, and in *Emergency Exit* (2002), in which a man riding a motorcycle enters the Carrillo Gil Museum in Mexico City only to crash through one of the lobby walls. The references to male stereotypes of power and competition have also been constant in his work: an interest in team sports, violent physical acts and Hollywood-like spectacular catastrophes.

However, if all these references appear to lend the work the tone of a boyish prank, it also has a darker side. For *Domino Effect* (2000) for instance, the artist organised a dominoes tournament in Havana between four male Cuban artists and four female prostitutes: whoever lost a move had to drink rum until he or she could no longer play. The prize for the winner was a bottle of rum. Another example is *Unlucky Tourist* (2005), in which a woman climbs the Tajin pyramid in Veracruz, Mexico, just to be struck by lightning when she finally reaches the top.

To some extent the images in *Three Times* are simulacra of those ancient events which became separated from causality, removed to a plane of reality which is in some sense outside of time: the zero time of foundational myth. But far from establishing order, they disarticulate any possible one ▩

THE WRITER

PILAR VILLELA MASCARO *is an art critic and curator living in Mexico City. She is also a practicing artist.*











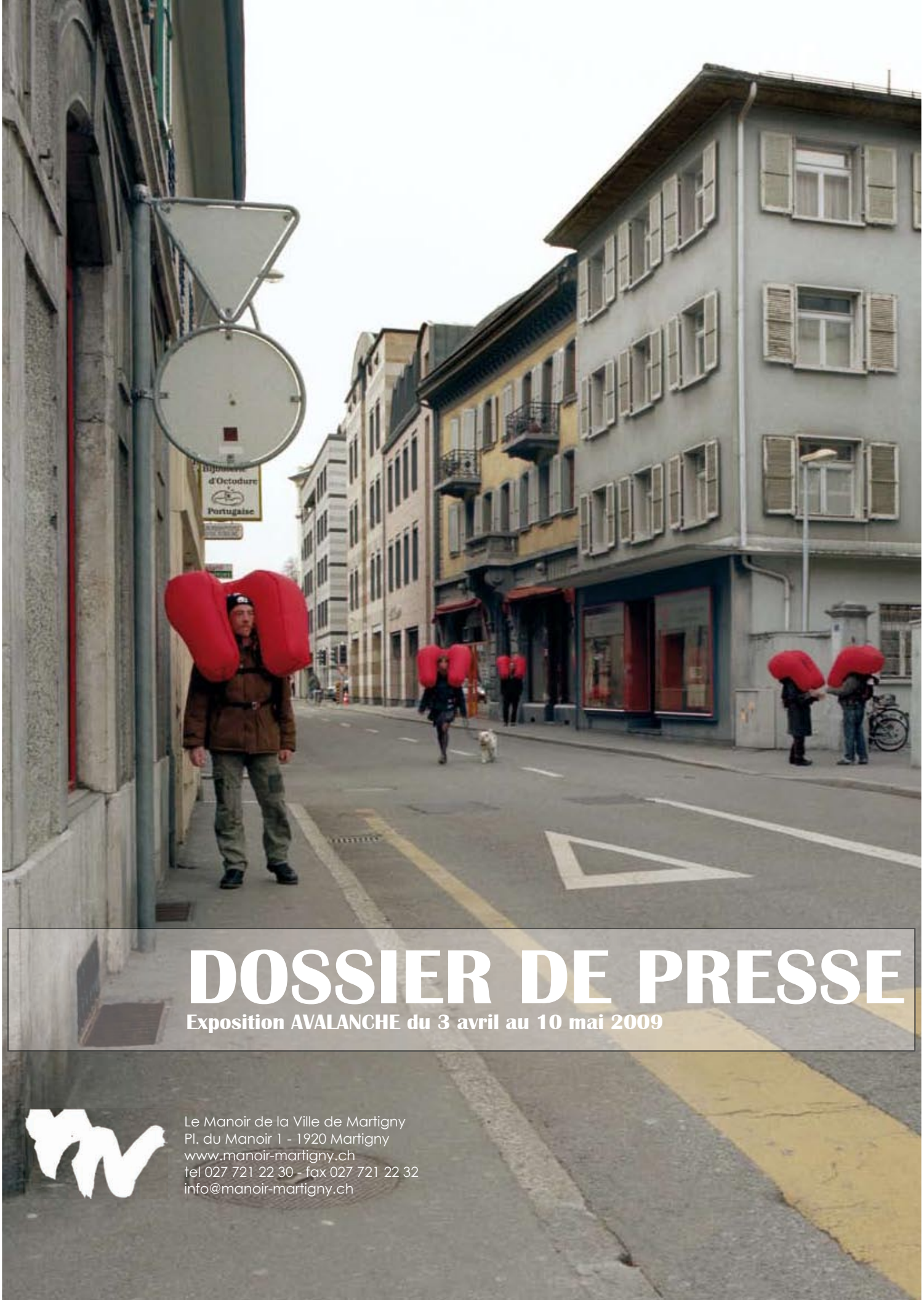












DOSSIER DE PRESSE

Exposition AVALANCHE du 3 avril au 10 mai 2009

Le Manoir de la Ville de Martigny
Pl. du Manoir 1 - 1920 Martigny
www.manoir-martigny.ch
tel 027 721 22 30 - fax 027 721 22 32
info@manoir-martigny.ch



AVALANCHE

EXPOSITION DU 4 AVRIL AU 10 MAI 2009

GUSTAVO ARTIGAS, MEXICO CITY
FABRICE GYGI, GENÈVE
MATTHEW NGUI, SINGAPOUR

COLLECTION D'EX-VOTO

Le Manoir de la Ville de Martigny

tous les jours de 14h à 18h sauf lundi et jours fériés
http://www.manoir-martigny.ch - Le Manoir, Place du Manoir 1, CH-1920 Martigny

Blaise Coutaz, 2009, photographie de Julie Langenegger, Martigny, Remerciements à Snowpulse / Fritz, Dora, Lulu, Lucie, Fana, Lydia image disponible en haute résolution sur www.manoir-martigny.ch

Le Manoir de la Ville de Martigny
Pl. du Manoir 1 - 1920 Martigny
tel 027 721 22 30 - fax 027 721 22 32
www.manoir-martigny.ch
info@manoir-martigny.ch

Martigny, le 13 mars 2009

Communiqué pour les médias

AVALANCHE
Exposition - Colloque

Du 3 avril au 10 mai 2009, Le Manoir de la Ville de Martigny accueille, « Avalanche », un projet interdisciplinaire, soutenu par le Fonds national suisse de la recherche scientifique (DORE) et mené au sein de l'Ecole Cantonale d'Art du Valais (ECAV) où artistes et chercheurs se réunissent sur le thème de la catastrophe naturelle, dans l'inconscient collectif.

EXPOSITION « Avalanche »
Le Manoir de la Ville de Martigny a le plaisir et l'honneur d'accueillir trois artistes de renommée internationale : **Fabrice Gygi** (Genève), **Gustavo Artigas** (Mexico-City) et **Matthew Ngui** (Singapour) qui présentent des œuvres spécialement créées à l'occasion de cette recherche. L'exposition présente aussi une sélection d'**ex-voto** sur le thème de l'avalanche, des dessins de deux classes de l'école de Lourtier et la projection d'une **enquête filmique de Néjib Jaouadi**.

COLLOQUE « L'avalanche, une catastrophe. L'histoire culturelle d'une représentation »
Le colloque se déroulera les 3 et 4 avril et réunira, à la salle du Vampire, plusieurs chercheurs, historiens, anthropologues et scientifiques sur la question des catastrophes. Voir programme annexe.

LE PROJET « Avalanche », par Serge Margel
Soutenu par le Fonds national suisse de la recherche scientifique (DORE), et mené au sein de l'ECAV par **Claire de Ribaupierre**, **Néjib Jaouadi, Serge Margel** et **Bernard Wyder**, « le projet de recherche transdisciplinaire, entre historiens, philosophes et artistes, s'interroge sur la dimension catastrophique de l'avalanche, en vue de formuler une problématique commune: de quelle manière, depuis quand et à quelle fin la population alpine a-t-elle *représenté* cette catastrophe?
Avant toute chose, ce qui nous intéresse, c'est de comprendre comment cette population a utilisé certains discours, à la fois religieux et scientifiques, pour affronter la réalité de l'avalanche. Autrement dit, nous abordons l'objet « avalanche » comme une représentation, au sens d'une construction culturelle collective, composée de différentes pratiques sociales et agencée en fonction de buts déterminés.
A partir de là, nous avançons un postulat de base, qui conduit l'ensemble de la recherche : *la population alpine produit diverses pratiques relatives à l'avalanche, c'est-à-dire des récits, des rites, des images, des symboles, des croyances aussi, dans le but de faire face au danger ou pour se protéger contre les menaces qu'elle représente*. A la fois pour survivre au désastre causé — les morts, les pertes, les dégâts —, par toute une pratique du deuil, et pour se confronter à la menace d'un nouveau désastre, par tout un système symbolique d'interprétation. »

INFORMATIONS PRATIQUES www.manoir-martigny.ch :
Le colloque
Les vendredi 3 et samedi 4 avril 2009 Salle du Vampire, Rue des Petits Epineys 1, 1920 Martigny
L'exposition
Du 3 avril au 10mai, tous les jours de 14h à 18h, sauf lundi et jours fériés
Vernissage le vendredi 3 avril 2009 à 18h30

Contacts presse
Serge Margel
Responsable du projet Avalanche
sergemargel@geneva-link.ch 022 738 50 78
Besse Delphine
Assistante au Manoir
delphine.besse@villedemartigny.ch 027 721 22 30

Dans le cadre d'un projet de recherche soutenu par le Fonds national suisse de la recherche scientifique, vous êtes invités au colloque :

L'AVALANCHE : UNE CATASTROPHE
L'histoire culturelle d'une représentation

2 journées Salle du Vampire, rue des Petits-Epineys, 1, 1920 Martigny
les vendredi 3 et samedi 4 avril 2009

Vendredi 3 avril

13h00 - 13h15 Présentation du colloque et des conférenciers
Serge Margel, Responsable du projet AVALANCHE, ECAV, Sierre

13h15 - 13h45 Les risques et les catastrophes, une ouverture
François WALTER, Uni Genève

13h45 - 14h15 L'avenir des catastrophes. De l'économie providentielle au principe de précaution
Serge MARGEL, Ecav, Sierre

14h15 - 14h45 La catastrophe, un éclairage anthropologique
Mondher KILANI, Uni Lausanne

14h45 - 15h15 PAUSE

15h15 - 16h15 Discussion

16h15 - 16h45 Aménagement du territoire et lutte contre les avalanches:
Perspectives et enjeux du génie paravalanche
Christophe ANCEY, EPFL, Lausanne

16h45 - 17h15 Avalanche : la sécurité à tout prix.
Robert BOLOGNESI, Meteorisk, Sion

17h15 - 18h00 Discussion

Dès 18h30 VERNISSAGE de l'Exposition AVALANCHE
au Manoir de la Ville de Martigny

Samedi 4 avril

09h00 - 09h30 Avalanches et glaciers : pour une histoire culturelle du monde des Alpes, entre sciences et sublime (XVIe-XVII e siècle)
Hélène ZUMSTEIN, Uni Genève

09h30 - 10h00 Catastrophes mises en récits (1924 & 1993)
Jean-Michel ADAM, Uni Lausanne

10h00 - 10h30 La représentation de l'avalanche à la télévision
Anne-Marie GRANET-ABISSET, Uni Grenoble, UMR, LARHRA

10h30 - 11h00 PAUSE

11h00 - 12h00 Discussion

12h00 - 13h30 PAUSE DE MIDI

13h30 - 14h30 Projection d'un Film Documentaire : Avalanche - la neige déchainée
Néjib JAOUADI, Ecav, Sierre

14h30 - 15h00 Discussion

15h00 - 15h30 L'ex-voto, l'image de la catastrophe et l'écriture du miracle
Claire de RIBAUPIERRE, Ecav, Sierre

15h30 - 16h00 La représentation de l'avalanche dans l'ex-voto
Bernard WYDER, Ecav, Sierre

16h00 - 17h00 Discussion et clôture du colloque

17h00 Visite de la chapelle de La Bâtiaz

Cette exposition croise un travail de recherche sur la question des avalanches. On peut réfléchir sur la notion de catastrophe, mais on peut aussi tenter de produire des objets, des événements ou des performances, qui mettent en scène soit la dimension catastrophique d'une avalanche, soit la manière dont notre société actuelle représente ce désastre, ses origines symboliques et religieuses. C'est ce que nous avons essayé de faire en proposant à trois artistes, venus d'horizons différents, Gustavos Artigas, de Mexico City, Fabrice Gygi, de Genève, et Matthew Ngui, de Singapour. (Serge Margel)

Gustavo ARTIGAS (Mexico City, né en 1970)

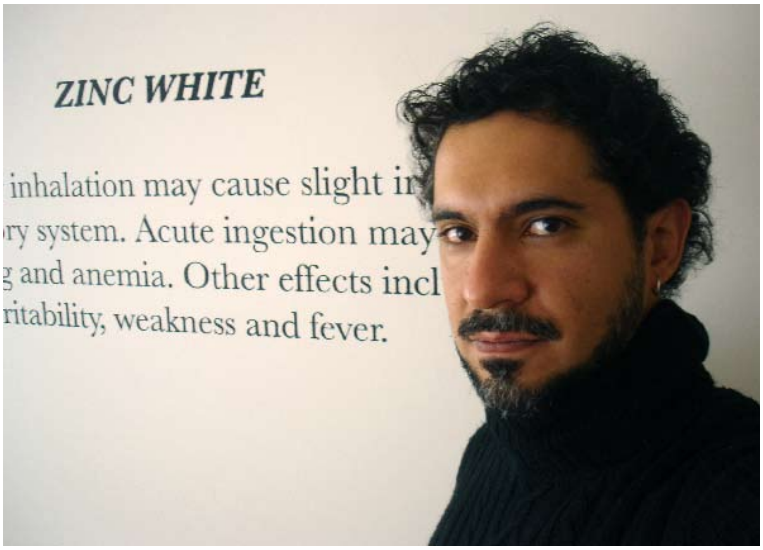
Plasticien, Gustavo Artigas a été conservateur du Musée de l'Art Carillo Gil en 1998-99. Il a également résidé au Canada et en Suisse.

Il travaille à Mexico, mais ces quatre dernières années, il coordonne la majorité de ses projets dans d'autres villes internationales.

Sa participation récente à trois des plus importantes biennales internationales font de lui l'un des jeunes artistes contemporains les plus prometteurs. Non seulement il travaille autour de la vidéo et de la photographie, mais il conçoit et réalise aussi des évènements à forte charge politique et métaphorique qui parodient et défient le statu quo et dont les protagonistes sont des gens ordinaires.

On l'appelle **«situation-event artist»** car ses œuvres, souvent des «happenings», se construisent de manière aléatoire au cœur de réalités conflictuelles humaines, sociales, politiques et économiques, selon les règles connues de joutes sportives ou jeux de société dont il modifie singulièrement les données. Il y développe un langage étonnant et complexe qui absorbe les tensions sociales au sein de groupes organisés tout autant que les risques inhérents aux situations de **jeu** et de catastrophes.

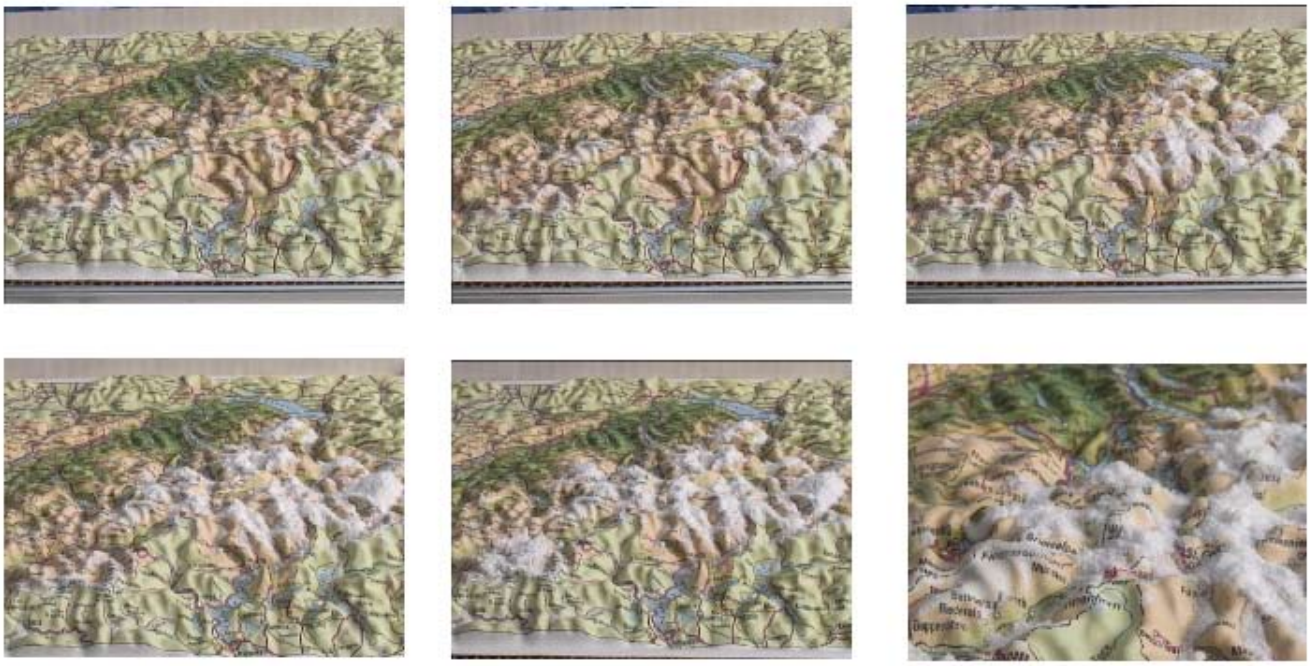
http://www.gustavoartigas.com/



Gustavo Artigas, portrait zinc
image disponible en haute définition sur www.manoir-martigny.ch



Avalanche 1, DVD Single channel video, 2008, Duration 9 minutes 5 seconds
image disponible en haute résolution sur www.manoir-martigny.ch



Snow Storm/ / Tempète de neige, 2008, DVD Single channel video. 2008. Duration 6 minutes 51 seconds.
image disponible en haute résolution sur www.manoir-martigny.ch

Fabrice GYGI (Genève, né en 1963)

Fabrice Gygi est l'un des artistes contemporain suisses les plus important. Il expose pour la première fois en Valais à l'occasion de l'exposition «Avalanche».
L'OFC l'a choisi, pour représenter la Suisse, en compagnie de Sylvia Baechli, à la 53e **Biennale artistique internationale de Venise**. Ses oeuvres seront exposées dans l'église San Stae sur le Grand canal.
Il enseigne à la Haute école d'art et de design de Lausanne (ECAL)

Fabrice Gygi est aussi bien sculpteur, graveur, peintre, performeur que vidéaste.
En interrogeant le mécanisme des infrastructures mises en place par diverses formes d'**autorité** dans nos **sociétés démocratiques**, en s'attachant plus particulièrement au mobilier urbain destiné à accueillir et à canaliser des individus tantôt réunis en petits groupes, tantôt rassemblés dans une foule: barrières antiémeutes, gradins, scènes de spectacle, tribunaux, aires de jeux, en créant des structures similaires - toujours démontables donc déplaçables - dans des lieux d'art contemporain, Fabrice Gygi invite le spectateur à devenir acteur «des deux côtés de la barrière».

« Chaque citoyen(ne) est une figure autoritaire potentielle, puisque sa position est toujours contiguë et perméable au pouvoir » (Fabrice Gygi).
http://www.lespressesdureel.com

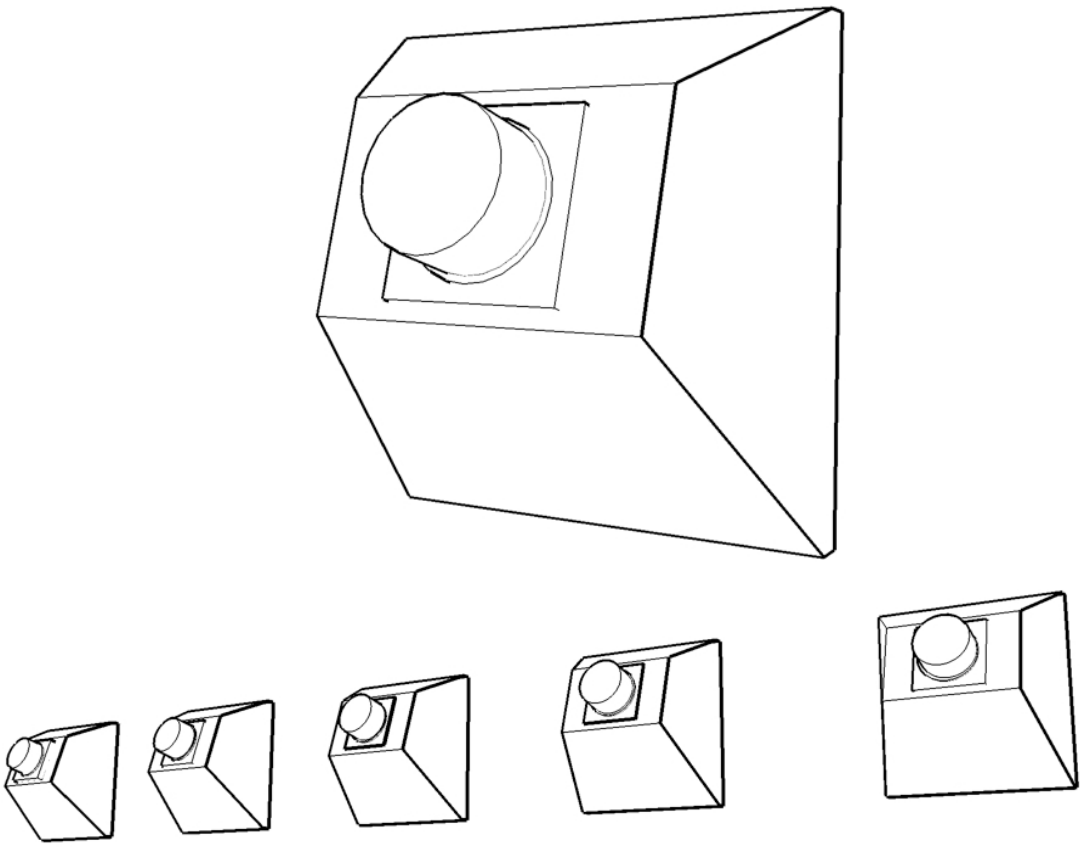
«On vit une dérive autoritaire dangereuse, estime Gygi. J'essaie de jouer avec l'ambiguïté d'un certain formalisme, avec des références assez immédiates et une dialectique de toutes ces images qu'on a vécues ces dernières années. Il y a un rapport de camouflage avec la réalité.» (Fabrice Gygi)
Extrait d'interview pour Le Courrier par Samuel Schellenberg Mamco. Ne l'appelez pas Gygi l'amoroso Paru le Samedi 09 Octobre 2004

«(...)Le travail de Fabrice Gygi est exemplaire de l'art d'aujourd'hui : ce n'est pas la fusion qui est recherchée, mais la tension, un peu comme une réponse que l'on aurait toujours au bout de la langue. Aucun romantisme de résistant. Aucune déclaration héroïque. Les squatters créent souvent des règles de vie plus drastiques que la société capitaliste qu'ils dénoncent. Ses travaux semblent destinés à une utilisation quotidienne et revendiquent un principe de réalité. Ils révèlent un univers où l'oscillation entre deux réalités indiscernables crée une énergie, un flux toujours tendu.» Marc-Olivier Wahler
http://www.frac-bourgogne.org

ANCRAGES

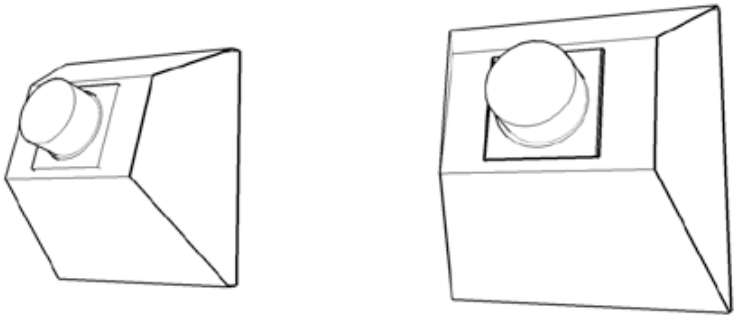
Le projet qui sera exposé au Manoir a été créé en collaboration avec **Emilie Ding**

Les «plugs» seront réalisés en béton. Les deux artistes se sont inspirés des **ancrages de soutènement**: (ouvrages de génie civil) des barres en métal scellées avec du béton.



Dessins préparatoires pour *Ancrages*, 2009, béton et métal, 42 x 44 x 29 cm

Emilie Ding
Née à Fribourg en 1981, vit et travaille à Genève. Etudiante à l'Eav-Berne et Bienne (2003-04) et à la HEAD- Genève (2004-08) où elle sera l'élève de Fabrice Gygi. À l'occasion de sa première exposition personnelle à Forde (2008), elle présente une série de structures architectoniques en béton armé.



Matthew Ngui (Singapour, né en 1962)

Matthew Ngui produit des œuvres intrigantes et déroutantes qui embrassent l'histoire d'un site donné. Il est fasciné par nos façons d'interagir avec les œuvres d'art et par les nuances individuelles et les diverses compréhensions que chaque personne amène à sa rencontre avec l'oeuvre d'art. L'échelle comme l'ambition sont des éléments facilement identifiables de sa pratique, qu'il transforme le paysage d'une ville avec des lumières ou qu'il couvre un village suisse d'une avalanche de 350'000 balles, chacune émettant une lumière et un message chuchoté.

Ngui nous confronte à des imprévus, à la fragilité de la perception humaine et à la fertilité des possibilités culturelles inhérentes aux communications.
Matthew Ngui crée des installations interactives et des vidéos. En observant des situations locales au travers d'une perspective toute personnelle, il explore la construction d'un sens interculturel. Quand il prépare de la nourriture, activité humaine universelle qui comporte de nombreuses variations culturelles, son travail relève souvent de la performance.

Ngui a d'abord étudié le droit avant de suivre son professeur d'art à Perth, en Australie. Là, il commença à étudier les arts visuels qu'il enseigna ensuite à l'Ecole d'Art de Canberra. Il mène aussi un programme de performance à l'I'Institut d'Art Contemporain de Perth.
En 1996, il expose à la biennale de Sao Paulo des travaux spécifiquement créé pour le site.

Il participe à la Documenta X à Kassel. Il est le seul artiste de Singapour qui ait participé à cet événement en 40 ans d'existence.
En 2001, il participe à la biennale de Venise.
A côté de ses activités artistiques, Ngui a mis sur pied une association à but non lucratif, la SCAB (Singapore Contemporary Art Bureau) afin de soutenir les artistes de Singapour et de promouvoir la recherche dans le champs de l'art moderne en utilisant de nouvelles méthodes et en développant des archives.



Photos de Matthew Ngui, Leuk, 2006
disponible en haute résolution sur www.manoir-martigny.ch

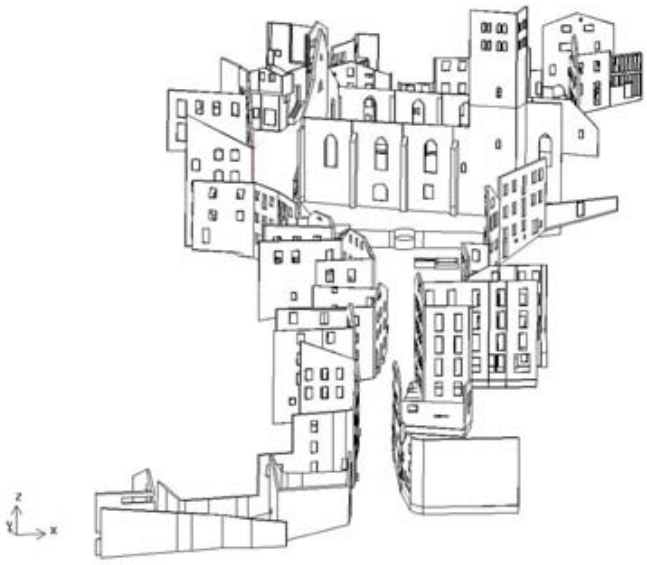


Image de Leuk par Archeotech SA, Epalinges, 2006

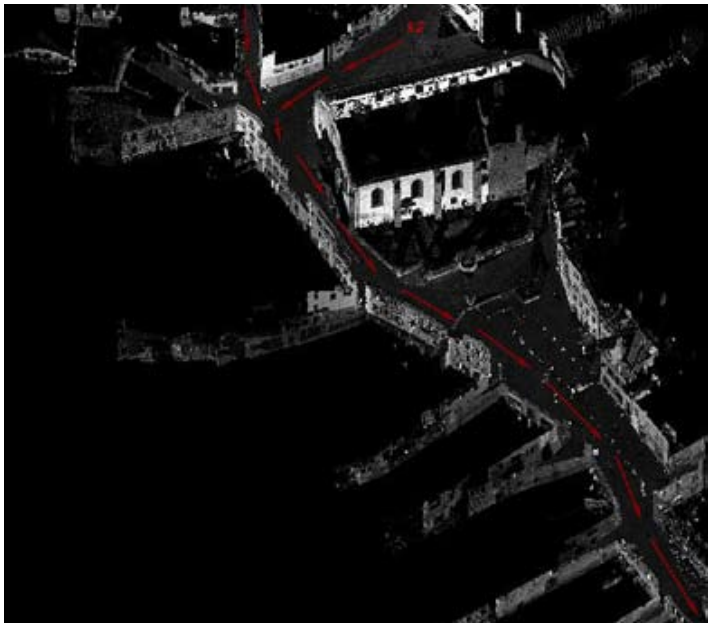




Photo de Matthew Ngui, Leuk, 2006
disponible en haute résolution sur www.manoir-martigny.ch



image disponible en haute résolution sur www.manoir-martigny.ch

HEMISPHERE

Visual Cultures *of the* Americas

VOLUME II, 2009

CHIEF EDITOR:
Ray Hernández-Durán, Ph.D., Assistant Professor

EDITORIAL COMMITTEE:
Corey Dzenko, Ph.D. Student, Editorial Committee Chair
Theresa Avila, Ph.D. Candidate, Administrative Chair
Maxine Marks, M.A. Student, Treasurer
Minea Armijo, Ph.D. Student
Hilary Ellenshaw, M.A. Student
Gustavo Larach, M.A. Student
Emmanuel Ortega, M.A. Student

FACULTY EDITORIAL BOARD:
Eleni Bastea, Ph.D., Professor, School of Architecture and Planning
Kirsten Buick, Ph.D., Associate Professor, Department of Art and Art History
Aaron Fry, Ph.D. Candidate, Instructor, Department of Art and Art History
Catherine Zuromskis, Ph.D., Assistant Professor, Department of Art and Art History

DESIGN AND LAYOUT:
Jarrett Dawson Design, contact@jarrettdawson.com

EDITORIAL ADDRESS:
Department of Art and Art History
MSC04 2560
1 University of New Mexico
Albuquerque, NM 87131-0001
Email: hmsphr@unm.edu

ACKNOWLEDGMENTS:
We would like to acknowledge Stephanie Morimoto, M.A. Student, Department of Art and Art History for her tremendous efforts in creating a database of mailing addresses for the distribution of the journal. We would also like to thank the following individuals in the Department of Art and Art History for their contributions at Hemisphere Editorial Committee meetings: Carolyn Marsden, M.F.A. Student and Lauren Greenwald, M.F.A. Student.

This project would not have been possible without funding from the following sources at the University of New Mexico: The Graduate Art Association, Department of Art and Art History, College of Fine Arts; Project Funds, Graduate Professional Student Association; Joyce Szabo, Chair of Department of Art and Art History, College of Fine Arts; and Christopher Mead, Dean of College of Fine Arts with funds from the Dean's Circle.

All listed above, with exception of the designer, are affiliated with the University of New Mexico.

© 2009 Hemisphere & Jarrett Dawson. All rights reserved. No portion of this publication may be reproduced without the express permission of the Hemisphere Editorial Committee.

HEMISPHERE

VISUAL CULTURES *of the* AMERICAS

VOLUME II, 2009

Hemisphere is an annual publication produced by graduate students affiliated with the Department of Art and Art History at the University of New Mexico (UNM). *Hemisphere* provides a forum for graduate students to present scholarship and studio practice pertaining to all aspects and time periods of the visual and material cultures of North, Central, and South America, and related world contexts. Through the production of *Hemisphere* students promote their educational and professional interests as they gain first-hand experience in academic publishing. Although the inaugural issue highlighted essays, reviews, and artwork by graduate students from the Department of Art and Art History at UNM, the second edition consists of work submitted by graduate students at other universities in the United States. The journal welcomes and will continue to accept submissions from authors at other institutions in and outside of the United States. A call will be sent out each year to invite submissions for the next issue.

Subscriptions are not available; however, we welcome donations to support the production of Hemisphere.

TABLE *of* CONTENTS

NARRATIVES OF NATION

8 Rocky History: Deborah Bright's Plymouth Rock and New England Stone Walls
Holly Markovitz Goldstein, Ph.D. Candidate, Department of Art History, Boston University

26 Building the Tropical World of Tomorrow: The Construction of *Brasilidade* at the 1939 New York World's Fair
Aleca Le Blanc, Ph.D. Candidate, Department of Art History, University of Southern California

LENS-BASED MEDIA AS SOCIAL COMMENTARY

46 Humor, Subversion, and Mexican Cinema: Cantinflas' *El Pelado and El Padrecito*
Nancy Quiñones, Ph.D. Student, Cultural Studies, Claremont Graduate University

68 Havana Through the Lens: Memory and Exile in Abelardo Morell's Camera Obscura Photographs
Beth Zinsli, Ph.D. Student, Department of Art History, University of Wisconsin-Madison

PRINTMAKING AND ALLEGORY

84 Pictorial Satire in Viceregal Mexico: Francisco Agüera Bustamante's Engravings for *La portentosa vida de La Muerte*
Elizabeth C. DeRose, Ph.D. Candidate, Art History Program, Graduate Center at CUNY

96 Artist Spotlight: Maps & Metaphysics
Sage Dawson, M.F.A.

REVIEWS

109 Identity, Community, and Conceptual Approaches in *Escultura Social:* A New Generation of Art from Mexico City
Rebecca Gomez, M.A. Student, Department of Art History, University of Texas at San Antonio
Edward Hayes, Jr., M.A. Student, Department of Art History, University of Texas at San Antonio
Caitlin Solis, M.A. Student, Department of Bilingual Bicultural Studies, University of Texas at San Antonio

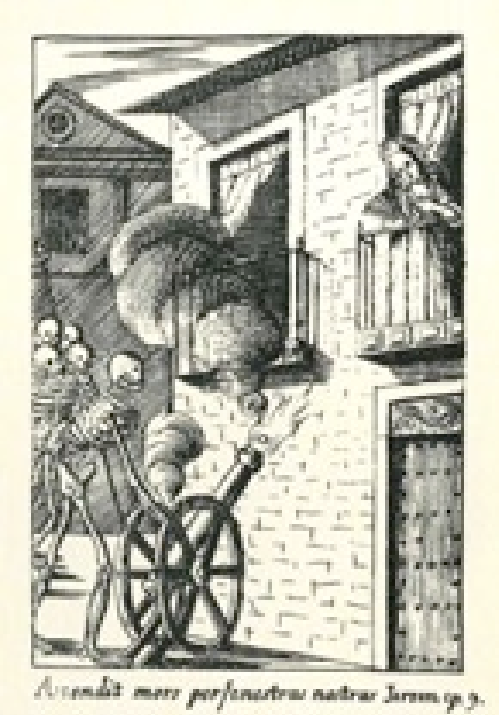


PLATE 6. Francisco Agüera Bustamante, *Death Lays Siege on an American Woman, an Assault by which he Wins the Fortification of Her Heart* (1792). Engraving, 4 ½ x 3 in. From Joaquín Bolaños, *La portentosa vida de La Muerte* (México, D.F.: Joseph de Jauregui, 1792), unpaginated.



PLATE 7. Francisco Agüera Bustamante, *Death in Old Age, and the Beginning of her Agonies* (1792). Engraving, 4 ½ x 3 in. From Joaquín Bolaños, *La portentosa vida de La Muerte* (México, D.F.: Josevph de Jauregui, 1792), unpaginated.



PLATE 8. Pablo Helguera, *The School of Panamerican Unrest* (2006), Panamerican ceremony at the Universidad Matias Delgado, San Salvador, El Salvador, July 2006. Courtesy of the artist.



PLATE 9. Gustavo Artigas, *Juego de Pelota Event Project* (2007), video projection and lambda prints on aluminum. Courtesy of the artist and Hilario Galguera Gallery, Mexico.

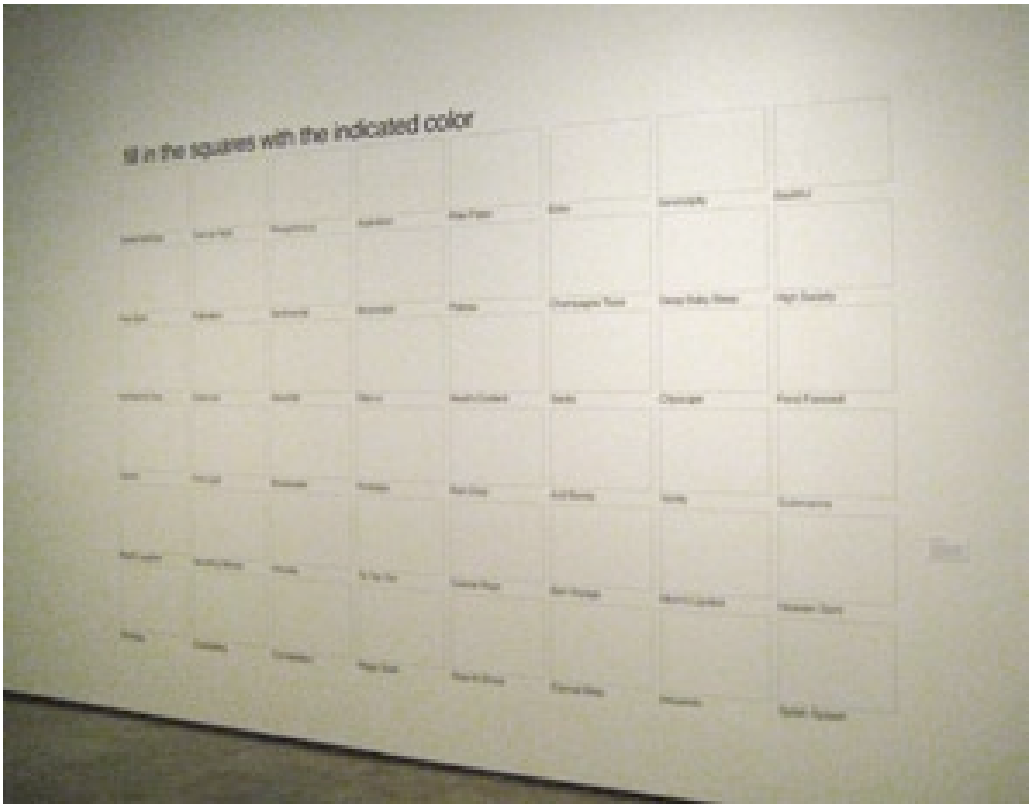


PLATE 10. Julieta Aranda, *Untitled (Coloring Book II)* (2007), vinyl appliqué, dimensions variable. Courtesy of the artist and Edward Hayes, Jr.

IDENTITY, COMMUNITY, AND CONCEPTUAL APPROACHES IN *ESCULTURA SOCIAL:*
A New Generation of Art from Mexico City

Exhibition curated by Julie Rodrigues Widholm, Museum of Contemporary Art, Chicago; Museo Alameda in affiliation with the Smithsonian Institution, San Antonio, Texas; from July 31, 2008 to October 26, 2008.

Reviewed by:
Rebecca Gomez, M.A. student,
Edward Hayes, Jr., M.A. student,
Caitlin Solis, M.A. student

The exhibition, *Escultura Social,* presents twenty contemporary artists who disinherit their work from traditional approaches and nationalizing curatorial agendas.[1] *Escultura Social* artists engage in social critique by employing a variety of media. María Alós, Carlos Amorales, Gustavo Artigas, Miguel Calderón, *Los Super Elegantes*, Yoshua Okón, Damián Ortega, and Fernando Ortega all present time-based projects. Working in two dimensions, *Nuevos Ricos* juxtaposes film stills with newspaper photographs; Pablo Helguera presents a photographic journal of his Panamerican travels; Dr. Lakra tattoos found posters and objects with eclectic graffiti; and Julieta Aranda, Stefan Brüggemann, Gabriel Kuri, and Mario García Torres explore semantic territory in text-based work.[2] And working in three dimensions, Fernando Carbajal, Abraham Cruzvillegas, Daniel Guzmán, and Pedro Reyes stretch the elastic boundaries of sculpture and installation.

Through the transformation of conventional materials and the use of new media, the artists discontinue the post-Revolutionary social realist project of *muralismo*–the enigmatic and idiosyncratic painting of Mexican modernism, in particular, from mid-century Rufino Tamayo to Francisco Toledo of the present–and 1980s *neomexicanismo*–the critical movement to revisit national identity. As noted by curator, Julie Rodrigues Widholm of Chicago's Museum of Contemporary Art (MCA), the *Escultura Social* artists engage in a, "rigorous new vocabulary that embraces untraditional sculptural materials, as well as video, photography, installation, and performance."[3] Severing a relationship to *mexicanidad*, or the semiotics of Mexican identity, *Escultura Social* reflects the tenets of transnationalism and postcolonialism in a global contemporary art context as it deconstructs

identity, reconsiders community dynamics, and explores new conceptual approaches.

Transcending Identity Politics

Escultura Social brings together artists born from the mid-1960s to the mid 1970s, who share two common threads—a connection to Mexico City and a distinct approach to artistic expression that is not preoccupied with the portrayal of a traditional Mexican identity.[4] For example, the group, *Los Super Elegantes* displays two music videos, reflecting a transcontinental MTV generation that was raised in the internet age.[5] In *Sixteen* (2004) and *Nothing Really Matters* (2006), the artists mix pop music videos with *telenovela* (Spanish language soap opera) conventions. By ironically employing a variety of popular media, the artists claim they are, "pulling identity politics off the map and traveling with freedom passports."[6] In lieu of making Mexican or Latino art, the artists reach a global audience through the realm of video and the medium provided by modern computer technology, which greatly expands the real time–space limitations of the traditional museum setting. Instead of reaching a limited audience during the abbreviated period that an exhibit is on public display, the artists are able to impart both art and message without temporal or physical impediments. For example, their work can be found at any time of the day or night on internet sites, such as Youtube. Consequently, their influence as artists is enhanced, not to mention the prospect for financial remuneration.

Likewise, in *Useless Wonder* (2006), a double-screen video displays an apocalyptic vision on one side while on the reverse, a black and white map of the world deconstructs like a jigsaw puzzle. The images used are from the liquid archive, a digital database of drawings that is, "based on photographs of digital vector drawings synthesized into ambiguous forms that combine silhouettes with traces."[7] In this stark landscape, Carlos Amorales juxtaposes an ominous, raven-headed woman, skull-faced monkeys, and a creature that is half-wolf and half-woman with eerie, jarring music. This combination is perhaps intended to provoke fear and hope in the viewer simultaneously. These fused creatures are identifiable by their parts, but the narrative into which they are placed is purposefully confusing.[8] The artist employs an unsequenced narrative for two reasons. It stretches the limitations of what video production can convey and compels the viewer to discern order from the chaos that Amorales created. By discerning that order, the viewer attains

a more profound understanding of the artistic subject and, therefore, of reality. This invitation enhances Amorales' message of hope.

While set in Mexico, *Los guerreros* (*The Warriors*, 2007), made in collaboration with Amorales and *Nuevos Ricos*, pertains not to national identity, but examines instead an urban gang subculture that thrives on both sides of the Rio Grande. The work consists of twenty digital prints, each with two images, and an archival newspaper image depicting non-fictional gang scenes. *Los guerreros* demonstrates how fantasy evolves into reality while it makes visible the insidious influence on urban Mexican youth of popular culture imported from the United States.[9]

For *The School of Panamerican Unrest* (SPU, 2006), Pablo Helguera traveled by van from Alaska to Argentina, making twenty-seven stops along the way (Plate 8). He dialogued with the audiences he encountered on his travels throughout the Americas about the meaning of the term "American" in a globalized world. As a "trans-nationalist," who was born in Mexico and now lives in New York, Helguera suggests that his project represents a "Bolivarian" notion of American identity, a reference to Simón Bolívar who led several South American countries to independence during the nineteenth century. Helguera argues that this notion of identity supersedes his personal identification with Mexico.[10]

Escultura Social elicits questions relating to motives, target audiences, and equality in terms of cultural exchanges. As the first group exhibition of Mexican artists at the Museum of Contemporary Art, the exhibition represents an artistic parallel of free trade in the post-North American Free Trade Agreement (NAFTA) age.[11] Through this historic precedent, issues of art market politics emerge; the exhibition is marketed to a broader audience while maintaining Mexico City as its geo-political unifier. Mexican art historian, Cuauhtémoc Medina, of the Instituto de Investigaciones Estéticas at the Universidad Nacional Autónoma de México in Mexico City, states that a paradox has developed with works in the global art system. While art institutions represent Mexican artists or art from Mexico, they produce an inversion in terms. According to Medina, "De-localizing this work has the possible consequence of re-nationalizing it."[12] Exhibition curator, Widholm attempts to avoid "re-nationalizing" the artists in *Escultura Social*, focusing less on a geographic categorization and more on linking works that deal

with a shared social perspective in order to group men and women who represent a new generation of artists.[13] Difficulties emerge in breaking the bonds and boundaries of nationalism, thus challenging the curator to organize an exhibit that transcends national identity.—Rebecca Gomez

Community as a Site of Creative Expression

The concept of community surfaces throughout *Escultura Social*. The artists explore the complex dynamics of representation of the marginalized. The artists are at times in a privileged position as outsiders of the represented communities. Through their incorporation of the subjects' personal lives, the artists border on exploiting the subaltern for purposes of creative expression.[14] At the same time, the artists' creations are exported for public, and significantly, foreign consumption. While Pablo Helguera engages communities across the Americas to articulate a transnational or Panamerican identity, Yoshua Okón deconstructs the insider/outsider positionality in popular media. By using an altered basketball rim and video, Gustavo Artigas brings attention to the often stigmatized, stereotyped, young men of color from the inner city who work collectively towards a positive goal.

Emerging from a socio-cultural project of establishing a Panamerican intercontinental and multilingual community through verbal exchanges, Helguera creates a constructed society by superimposing his notion of Panamerican identity onto established yet isolated communities across the Americas. His project deviates from a creative and innovative practice and moves into problematic territory since he does not readily address the means to move beyond communication towards concrete action. To a certain degree, the project evokes anthropology's colonialist tendencies, in which an outsider enters a locale to glean useful artifacts and observations from a given society and reports the findings to a foreign audience. Helguera envisions his project as raising questions about Panamerican identity, rather than providing a platform for true discourse and articulation of solutions in places racked by extreme poverty, industrial abandonment, civil wars, cultural imperialism, and colonialism. While his motives appear genuine and commendable, the limitations in the work weaken Helguera's constructed Panamerican community with a measure of contrivance.

Unlike Helguera, Okón approaches his pseudo-ethnographic projects without lofty pretenses and instead uses video to challenge perception and representation through humor. Situated in a darkened room in which the aural component of *Lago Bolsena* (2005) surrounds, even overwhelms, the viewer, a three-channel video projection simultaneously depicts wide, medium, and close-up shots of residents of the Santa Julia neighborhood of Mexico City as they behave in a mock-primitive, exaggerated fashion. While the subjects' style of dress and surroundings are entirely modern, their actions and demeanor call to mind dated *National Geographic* documentaries in which anthropologists studied populations untouched by Western ideals and technology. Throughout the disjointed, disorienting, and deceptively short video, Okón raises questions about whether he merely reinforces a subaltern status by representing the Santa Julia community in such a way for a foreign museum audience, or whether he provides a platform for deconstructing artificial representations of subalterity.

The video shows scenes of neighborhood residents emerging from an open manhole and practicing primitive tribalistic rituals. The video also depicts a gendered binary in which the male and female characters are filmed separately as they engage in gender-specific actions. Wide-angle group shots of male and female characters show them crawling in animal-fashion, grunting, and growling. Because the cameraman is clearly visible, the film also captures the process of constructing artifice. Considering that Okón exhibits *Lago Bolsena* to a foreign audience, the motivations behind the work take on significant implications. Okón not only challenges the designated "Third World" status of Mexico and its people, but he also questions the definition of what constitutes Mexican art. While conceptual forms of art are certainly not new to Mexico–for example, Gabriel Orozco has been creating conceptual art since the 1980s–U.S. audiences of the past twenty to thirty years have generally not been aware of the existence of such art pratices in Mexico. *Escultura Social* effectively counters this ignorance and educates audiences about the established trajectory of conceptual art in Mexico.

Taking the concept of community to a different level in *Juego de Pelota Event Project* (2007), Gustavo Artigas demonstrates seamless and simultaneous integration of collaboration, performance, and documentation (Plate 9). In addition to presenting a conceptual nuance in the game of basketball by placing the hoop vertically, the artist provides museum visitors with an

innovative perspective on the inner city that is not reduced to the mainstream media's one-dimensional portrayal of street life, warped as it is by stereotypes. Through community collaboration, Artigas provides a portrait of a barrio, which despite being beset by poverty and gang violence, refuses to embody a fatalistic attitude, thus transcending marginalization. Commissioned by the Museum of Contemporary Art, the artist collaborated with the Resurrection Basketball League of southwestern Chicago, which serves the predominantly Mexican neighborhoods of Pilsen, Little Village, and Back of the Yards. The Resurrection Project's mission of community organizing mirrors Artigas' commitment to forging relationships in order to create new avenues for social change.[15] Artigas' strategy involves collaborating with communities to create fresh and radically different experiences out of familiar contexts, such as sports. In comparison, the approaches of Helguera and Okón underscore the *construction* of community. Helguera's work raises questions of reciprocity–to what degree is power shared between the artist and participants in *The School of Panamerican Unrest*? Does he return to the communities and bestow what he has produced as a result of their interaction and how do the subjects respond to the project? Through sardonic means, Okón leaves the viewer ambivalent about the agency of the participating actors and the outcome of producing and touring internationally a work such as *Lago Bolsena*. Reflecting the tenets of participatory or action research used in anthropology, Artigas conveys a sense of true collaboration to the viewer. In *Juego de Pelota Event Project,* the subjects are the agents of representation and they share the power of documentation with the artist.[16]
– Caitlin Solis

Mechanics of *Escultura Social*: Collaboration and Appropriation

Considering influential and mythic German artist, Joseph Beuys' 1973 artistic credo of Social Sculpture, or Social Architecture, which enlisted everyone as an artist, Widholm attempts to articulate the German avant-garde pedagogy in Latin American terms.[17] But beyond, or in addition to provoking, documenting, or operating through social engagement, the *Escultura Social* artists can be considered a cooperative body united by conceptual ties and interlaced histories. Widholm acknowledges that the exhibited corpus is indebted to artist-driven, collective practices of the 1990s, and views the subsequent grassroots infrastructure as a result of "DIY (do-it-yourself)" approaches to curating, promoting, fundraising,

and generating criticism.[18] During their formative years, a majority of the *Escultura Social* artists joined collectives and created artist-run exhibition spaces under the conceptual wing of Gabriel Orozco.[19]

Widholm uses the titles, "Nature and Culture," "Social Engagement and the Function of Art," and "Transforming Everyday Materials and the Word as Image" to categorize the works of the twenty artists.[20] Scaffolding the theoretical and spatial organization of the exhibition, Beuys is more than referenced–his ideas are appropriated to didactically interpret the conceptual artworks. But the influence of Beuys extends beyond Widholm's curatorial parallel, which may appear as a forced attempt to fuse a 1970s experimental, social, and democratic agenda with a twenty-first century art exhibit. The influence, surfacing in the conceptual tendencies of *Escultura Social,* is more accurately traced through Gabriel Orozco, who organized and participated in *A Propósito* at the Museo del Ex-Convento del Desierto de los Leones in Cuajimalpa in 1989, an homage to Beuys.[21]

Beyond the unauthorized intellectual theft implicit in the term, appropriation functions most subtly in the work of María Alós, whose two videos and opening performance hyperbolize the social norm of welcoming. Alós directed hired greeters to cordially and incessantly maintain public relations by engaging those entering and exiting the exhibition.[22] Alós then completely removed the human interaction after the opening and looped a greeting and a farewell video at the entrance and exit of the gallery, respectively. Verging on invasiveness and oscillating between sincerity and mechanical politeness, her project charts the institutionalization of customs and highlights the ambiguity of museum-patron relations.

Julieta Aranda's, *Untitled* (2007), also known as, *Coloring Book II* or "please fill in the squares with the indicated color," appropriates an illusionistic vocabulary (Plate 10). A section of the poststructuralist color chart reads, "*Dark as Night, First Light, Rain Drop, Just Barely, Siesta, Mom's Lipstick, Innuendo, Sweet Nothings.*" The desaturated lexicon plays with what Aranda refers to as society's, "logic of desire."[23] Aranda proposes that, "by interfering…[it] is possible to complicate the exchanges and interject a measure of productive confusion into the prevalent modes and models of operation."[24] By decontextualizing the nomenclature, Aranda semantically

disrupts prescribed meanings to create an anarchic moment in the otherwise didactic and interpretive context of the exhibition.

In Stefan Brüggemann's, *Explanations* (2002), capitalized text in British-inflected English, without a Spanish translation, reads: ALL MY IDEAS ARE IMPORTED, ALL MY PRODUCTS ARE EXPORTED, and (ALL MY EXPLANATIONS ARE RUBBISH). Brüggemann aggressively represents themes of marginalization in three panoramic phrases. Appropriating a dominant voice, font, and scale, Brüggemann's *Explanations* offer mantras for those in the shadow of cultural imperialism. Interestingly, the bilingual, Museo Alameda does not translate any of the English texts into Spanish. Brüggemann's choice of language reflects a decision complicated by the need to address artistic self-determination and cultural agency in the so-called "Third World."—Edward Hayes, Jr.

Conclusion

Unbound by an entrenched relationship to *mexicanidad*, or the semiotics of Mexican identity in art, *Escultura Social* reflects the tenets of transnationalism and postcolonialism in the context of contemporary art. Eliseo Ríos, Interim Executive Director of the Museo Alameda, asserts that these artists move beyond the notion of identity in their art to reflect a global transcultural dialogue.[25] By acknowledging communities as creative bodies capable of overcoming token representation through the conceptual tactics of collaboration and appropriation, the exhibition participates in a larger dialogue, within and outside of the national and geographic nexus of Mexico City. While their work addresses issues concerning, "political culture, urban life, and current political issues," the transnational artists included in *Escultura Social* overcome the trappings of identity and express innovative trends appropriate to the post-millennium contemporary art world.[26]

REBECCA GOMEZ is an M.A. student in the Art History Department at the University of Texas at San Antonio. She is studying under Dr. Teresa Eckmann, Assistant Professor of Contemporary Latin American Art.

EDWARD HAYES, JR. is an M.A. student in the Department of Art History at the University of Texas at San Antonio and is also working with Dr. Teresa Eckmann. He is currently conducting thesis research on the work of contemporary artist, Francis Alÿs in Mexico City.

CAITLIN SOLIS is an M.A. student in the Department of Bilingual Bicultural Studies at the University of Texas at San Antonio. She is currently working with Dr. Josie Méndez-Negrete, Dr. Sonia Saldívar-Hull, and Dr. Keta Miranda. She is examining how authors, Junot Díaz and Loida Pérez articulate the experiences of the Dominican Diaspora through a new form of magic realism in their novels, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* and *Geographies of Home*, respectively.

NOTES:

[1] The exhibition *Myth Mortals and Immortality: Works from the Museo Soumaya de México*, which ran concurrently with *Escultura Social* at the Museo Alameda, illustrates the tendency towards traditionalism and nationalism when organizing exhibits of Mexican art.

[2] Also, architect Fernando Romero who originally exhibited at the MCA as an *Escultura Social* artist, presents the model of the museum bearing his wife's namesake, Soumaya Slim de Romero, on the Museo Alameda's first floor, marrying the postcolonial to mid-modern collection with the contemporary.

[3] Julie Rodrigues Widholm, *Escultura Social: A New Generation of Art from Mexico City* (Chicago: Museum of Contemporary Art, in association with New Haven: Yale University Press, 2007), 10.

[4] Though there is debate over definitions of generations, the artists of this exhibit all fall under the category of Generation X. The term Generation X came into use for defining this generation, following the publication of Douglas Coupland's 1991 novel *Generation X: Tales for an Accelerated Culture* (New York: St. Martin's Press, 1991).

[5] Los Super Elegantes is comprised of Martiano Lopez-Corzet and Milena Muzquiz, a Los Angeles-based duo.

[6] Widholm, 210.

[7] Ibid., 61.

[8] Philadelphia Museum of Art, "Exhibitions: Live Cinema/ Carlos Amorales: Four Animations, Five Drawings, and a Plague," Philadelphia Museum of Art, available at http://www.philamuseum.org/exhibitions/313.html?page=1 (accessed November 18, 2008).

[9] Nuevos Ricos is a hybrid art venture and record label on which Amorales collaborated with Julian Lede and Andre Pahl. Widholm, 160.

[10] Pablo Helguera, "*Escultura Social: A New Generation of Art from Mexico City*, Artist Talk with Pablo Helguera," lecture, Museo Alameda in affiliation with the Smithsonian Institution, San Antonio, TX, 10 October 2008.

[11] The agreement was implemented in January of 1991. In Spanish, NAFTA is Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN). The intent of the treaty was to "remove most barriers to trade and investment among the United States, Canada, and Mexico." The international, Panamerican viewpoints and expressions of these artists (engaging in an artistic "free trade" if you will) parallel their commercial counterpart, codified in NAFTA. That is, they utilize the concept of oneness or interdependency transcending national borders. See Foreign Agricultural Service, United States Department of Agriculture, "North American Free Trade Agreement," available at http://www.fas.usda.gov/itp/Policy/nafta/nafta.asp (accessed May 11, 2009).

[12] Cuauhtémoc Medina, "Mutual Abuse," in *Mexico City: An Exhibition About Exchange Rates of Bodies and Values* (Long Island City, New York: PS1 Contemporary Art Center, 2002), 38.

[13] Widholm, 9.

[14] Antonio Gramsci coined the term "subaltern" to describe a cultural-political type of marginalization. See Gayatri Spivak, "Can the Subaltern Speak?" in *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg (Urbana: University of Illinois Press, 1988) and John Beverley, *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory* (Durham, NC: Duke University Press, 1999).

[15] The Resurrection Project, available at http://www.resurrectionproject.org/display.aspx?pointer=3825 (accessed November 18, 2008).

[16] Attesting to the collaborative nature of his project, "the participation of kids at risk and the meaning of the inverted hoops gave to the piece a possibility of readings regarding the action of the group inside the American society. …Everything was discussed in advance with [the participating youth] since the beginning so they had a good idea of the final result. After the show was open they were invited for a special tour of all the works in the show. As part of the activities of the Resurrection Project, the video was shown as part of their open cinema program during the summer. They kept the video copy as part of their archives." Gustavo Artigas, interview with Caitlin Solis, 18 June 2009.

[17] Joseph Beuys, 'I Am Searching for Field Character,' in "Chapter VII: Institutions and Objections," in *Art in Theory 1900-2000*, ed. Charles Harrison and Paul Wood (Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing, 2003), 929.

[18] Widholm, 10.

[19] In 1993 Abraham Cruzvillegas, Daniel Guzmán, and Damián Ortega among others created "a space for self-education…and a space for experimentation, since its future destruction permitted all sorts of direct interventions." See Olivier Debroise, "Temístocles 44," in *The Age of Discrepancies* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 404. Amorales, Kuri, and Fernando Ortega later joined them to exhibit under kurimanzutto, a gallery founded by Monica Manzutto, José Kuri and Gabriel Orozco that operates as a network (more so than a space) and represents nearly half of the *Escultura Social* artists. Available at http://www.kurimanzutto.com (accessed November 20, 2008).

[20] Debroise, 384.

[21] White Cube Gallery, "Curriculum Vitae of Gabriel Orozco," London, England, 2009, available at http://www.whitecube.com/artists/orozco/texts/65/ (accessed March 7, 2009).

[22] According to Eliseo Ríos, Interim Executive Director of the Museo Alameda, San Antonio, the performers involved were from Jump Start, a local non-profit performing arts organization in San Antonio, TX. Eliseo Ríos, interview with Rebecca Gomez and Eddie Hayes, 2 December 2008.

[23] Julieta Aranda, "Galerie Michael Janssen Berlin presents Julieta Aranda," 2008. Re-title.com, "International contemporary art listings guide and directory of artists worldwide," available at http://www.retitle.com/exhibitions/galeriemichaeljanssenberlin.asp (accessed October 7, 2008).

[24] Ibid.

[25] Eliseo Ríos, Interview with Rebecca Gomez and Eddie Hayes, 2 December 2008.

[26] Widholm, 10.

LA><ART
2640 SOUTH LA CIENEGA BOULEVARD
LOS ANGELES CALIFORNIA 90034
WWW.LAXART.ORG

FOR IMMEDIATE RELEASE
CONTACT MELISSA GOLDBERG, FYAworld
323-951-9790, LAXARTPRESS@LAXART.ORG

LA><ART PRESENTS A NEW INSTALLATION BY LOS ANGELES-BASED ARTIST WILLIAM LEAVITT AND THE SOLO LOS ANGELES DEBUT OF MEXICAN ARTIST GUSTAVO ARTIGAS



William Leavitt, study for *Warp Engines*, 2009, mixed-media installation with sound, dimensions variable, courtesy of the artist; LA><ART, Los Angeles; and Margo Leavin Gallery, Los Angeles; and Gustavo Artigas, *Vote for Demolition*, 2009, site-specific installation, dimensions variable, courtesy of the artist and LA><ART, Los Angeles

William Leavitt: Warp Engines

Curated by Aram Moshayedi

September 12 – October 31, 2009

LA><ART is pleased to present a new installation entitled *Warp Engines* by Los Angeles-based artist William Leavitt. Having investigated narrative structure through installation, theater, sound, and painting since the early 1970s, Leavitt will debut *Warp Engines*, a recent tableau with sound that revisits the domestic language and artifice of theatrical staging. Organized around a recent musical composition, the accompanying sculptural setting will attempt to spatially situate the dense layers of sound. The central components of the installation suggest an ambiguous narrative set in an unfamiliar domestic space. *Warp Engines* extends Leavitt's practice of deconstructing the tropes and viewing relationships particular to traditional theater.

Having first emerged from the traditions of Minimalism and California assemblage, Leavitt's extended engagement with theater for over four decades has developed into one of the most thorough studies of the relationships between sculptural form and narrative. *Warp Engines* furthers this trajectory, dealing with the pervasiveness of metaphors related to the theatrical stage that continue to permeate the discourses of painting, sculpture, performance, installation, video/film, and photography. The sculptural components that make up this tableau emphasize the stage-like quality that defines both aesthetic and theatrical experience, creating a viewing scenario that bears the signs of a narrative arc and that lacks the entertainment value of drama.

William Leavitt received his MFA from Claremont Graduate School in Claremont, California in 1967, and has since continued to live and work in Los Angeles as an artist, musician, playwright and educator. His work has been included in exhibitions throughout the United States and abroad since the early 1970s. Recent projects have taken place at Los Angeles Contemporary Exhibitions (2002) and Margo Leavin Gallery, Los Angeles (2009/2007). In 2008, Leavitt was included in the exhibition "Painting Now and Forever Part II" at Greene Naftali Gallery in New York and the California Biennial (CB08) at the Orange County Museum of Art in Newport Beach. In November 2010, MOCA will mount Leavitt's first solo museum exhibition and retrospective.

LA><ART PROJECT SPACE and LAPD – LA Public Domain

Gustavo Artigas: Vote for Demolition

Internationally acclaimed artist Gustavo Artigas will produce his first solo exhibition in Los Angeles at LA><ART. For *Vote for Demolition*, Artigas is developed a survey to compile a selection of buildings in Los Angeles with the least aesthetical values. The project is a study in how locals see their own environment and about the democratic possibilities of changing it. He relates this investigation to Marcel Duchamp's concept of *infrathin* – the

indescribable conceptual membrane that overlays plastic representation. Artigas's highly accessible yet formally and intellectually advanced artistic interventions in Los Angeles expose the thinness of community and the vast tensions that can foreshadow societal breakdown. It is no accident that this city experienced terrible race riots in recent history, making it a perfect site for Artigas to develop his investigation. Artigas has put together a list of buildings in Los Angeles that will be voted on by residents through a website he has designed and in various voting booths that will be located throughout the city. The survey Artigas initiates will be publicized through a postering campaign and results will be translated by the artist in the form of a formal inquiry for demolition of the winning building to the local government. Using this survey as a point of departure, Artigas will create a site-specific incarnation of this project at LA><ART and produce a video simulation of the demolition of the winning building. The exhibition brings together LA><ART's broad-based public art initiatives and efforts to expand across borders and internationalize programming.

Gustavo Artigas' broader practice encompasses institutional critique, the exposure of social tensions through artificially devised, game-based platforms, and the exploration of how abstract notions like borders and social contracts affect reality. These provocative interventions progressed to a new level at the cross-border exhibition inSITE 2000, in which Artigas realized his two-part piece *Rules of the Game I & II.* In *Rules of the Game I*, the artist installed handball courts on both sides of the United States/Mexico border, which were quickly taken over and utilized by residents. The playful interactions that occurred when a ball would fall on the opposite of the fence only to be congenially returned emphasized the realities of migration and the superficiality of the made-up border space. Artigas further developed this layered social commentary with *Rules of the Game II*, in which a Mexican football (soccer) team and an American basketball team negotiated for space on the same court in a Tijuana high school. The tensions and jostling, sometimes approaching violence, were ultimately resolved as the players learned to move fluidly around and between one another, living symbiotically but within two very separate frameworks. His work is simultaneously instantly accessible and highly poetic, and he masterfully uses conflict to tease out insights into the real out of a morass of socially abstracted concepts.

Gustavo Artigas currently lives and works in Mexico City. He has shown internationally to great acclaim, and his work has been exhibited at the Museum of Contemporary Art in San Diego, the Museum of Contemporary Art in Chicago, inSITE 2000, as well as the Venice and Prague Biennials. His recent solo exhibitions include *Pintura y Paisaje* at Galería Hilario Galguera in Mexico City (2009), *Accidentes, ejecuciones y documentos recientes* at the Hilario Galguera Gallery in San Rafael, Mexico (2007); *Gustavo Artigas – Game, risk and disasters 10 years survey* at Te Manawa Art in New Zealand (2007); and *Chemical Misunderstanding* at the Gallerie Jette Rudolph in Berlin, Germany (2006).

LA><ART PUBLIC BILLBOARD and LAPD – LA Public Domain

Doug Aitken: Fate



Doug Aitken, *Fate*, 2009, stretched vinyl on billboard, 12.3 x 24.6 feet, courtesy of the artist and LA><ART, Los Angeles

Mounted concurrently throughout the month of October will be a billboard project by Doug Aitken, facing north on La Cienega Boulevard between Venice and Washington Boulevards.

About LA><ART

Responding to Los Angeles' cultural climate, LA><ART questions given contexts for the exhibition of contemporary art, architecture and design. With a renewed vision for the potential of independent art spaces, LA><ART provides a center for interdisciplinary discussion and interaction and for the production and exhibition of new exploratory work. LA><ART offers a space for provocation, dialogue and confrontation by practices on the ground in LA and abroad. LA><ART is a hub for artists based on flexibility, transition, spontaneity and change.

The space responds to an urgency and obligation to provide an accessible exhibition space for contemporary artists, architects and designers.

LAPD – LA Public Domain features artistic and curatorial collaborations and interventions in experimental contexts.

LA><ART's programs are made possible with the generous support of the Andy Warhol Foundation for the Visual Arts; Peter Norton Family Foundation; La Fundación/Colección Jumex; Danielson Foundation; the Jerry and Terri Kohl Family Foundation; the Audrey and Sydney Irmas Charitable Foundation; Foundation for Contemporary Arts; Wildman, Harrold, Allen & Dixon LLP.; Campari; the Standard Hollywood; the Standard Downtown LA; Eve Steele and Peter Gelles; Eileen Harris Norton; the City of Los Angeles Department of Cultural Affairs; ForYourArt; Richard Massey; Larry Mathews and Brian Saliman; and the LA><ART Board of Directors, Producers Council, Curators Council, founding members, and patrons. This exhibition is supported, in part, by the Los Angeles County Board of Supervisors through the Los Angeles County Arts Commission.

Upcoming: November 21, 2009 – January 16, 2010: Arthur Ou and Alice Könitz (Gallery 1) and Samon Takahashi (Gallery 2)

LA><ART is located at 2640 S. La Cienega Blvd. Los Angeles, CA 90034 T.310.559.0166 F.310.559.0167
office@laxart.org www.laxart.org

LA><ART is open Tuesday through Saturday 11am – 6pm.

LE TEMPS, Samedi 28 mars 2009

Des avalanches de réflexions

Valais L'Ecole cantonale d'art du Valais a disséqué la représentation de la catastrophe naturelle dans notre société. Entre philosophie et art contemporain, l'avalanche montre une physionomie en perpétuel mouvement

Xavier Filliez

Celle qui a tout dévasté. Celle qui nous engloutira, peut-être, lors d'une prochaine course en montagne. Cette menace laiteuse, en amont de mazots inhabités. Ce cercueil en puissance. L'avalanche, outre un amas de neige souvent morbide, est une obsession dans l'arc alpin, l'incarnation de la catastrophe naturelle.

Alors que scientifiques, sauveteurs et guides de montagne l'appréhendent dans ses représentations les plus concrètes, les pieds dedans ou sur des courbes nivologiques, l'Ecole cantonale d'art du Valais (ECAV) – soutenue par le Fonds national suisse pour la recherche scientifique – a choisi d'intellectualiser le phénomène, de fouiller dans l'inconscient collectif pour faire de l'avalanche un objet de culture à part entière.

Dans un programme de recherche interdisciplinaire qui occupe philosophes, anthropologues, historiens de l'art et artistes depuis 2007, l'institution s'est interrogée sur l'évolution des représentations de l'avalanche. L'étude dissèque les images, les rites, les récits, les croyances qui se sont tissés autour du phénomène comme une «réalité sociale à affronter».

Robert Bolognesi, nivologue et directeur du bureau Meteorisk à Sion, sera un des invités du colloque vendredi. Son avis de professionnel sur cette prospection cautionne déjà en partie la démarche de l'ECAV: «D'ordinaire, l'avalanche, on veut savoir si elle va vite, si elle casse, si elle tue. Or, souvent, ce qui compte aussi, davantage que l'on ne pourrait le croire, c'est comment les gens ressentent le phénomène. Parfois on ferme une route même lorsque du point de vue du risque il n'y aurait pas nécessité de la fermer. Mais la société pense qu'il le faut. Je veux dire par là que l'avalanche n'est pas seulement faite de rationalité mais aussi d'émotion.»

Pour son exposition au Manoir de Martigny dès samedi, l'ECAV extrait cette émotion de la masse neigeuse et lui fait recracher des vérités que les mathématiques n'ont jamais pu livrer.



GUSTAVO ARTIGAS

Avalanche 1, de Gustavo Artigas, DVD Single Channel Video, 2008. ARCHIVES



JULIE LANGENEGGER/LDD

Des airbags contre les avalanches, mise en scène dans les rues de Martigny, affiche d'exposition, 2009. ARCHIVES

La menace de la surprotection

Toute catastrophe naturelle n'est-elle pas culturelle? C'est la question qui obsède Serge Margel. «Dès lors qu'on parle d'une catastrophe, elle a une implication culturelle, précisément parce qu'elle menace l'homme», livre le philosophe et enseignant d'art contemporain à l'ECAV, qui a dirigé le projet de recherche «Avalanche». Il a exploré le rapport intime entre la société et la catastrophe à travers le récit des spécialistes, ouvrages de références, médias.

Le discours sur l'avalanche a évolué. Il y a quelques siècles, elle était attribuée à la fatalité, perçue comme une punition divine. Celui qui avait échappé à une catastrophe était un «miraculé», sauvé par la main de Dieu, rappelle Serge Margel.

Aujourd'hui, la pensée divine a cédé du terrain au rationnel, par les progrès de la science. Il n'y a plus guère d'aléatoire. Dès lors, la société s'interroge: comment faire pour repérer les catastrophes? On mesure, on calcule à tout va. La précaution s'est invitée dans le quotidien. On s'invente de nouveaux rapports au risque: «On distingue même le danger hypothétique et le danger avéré.»

L'homme doit trouver lui-même les moyens de se protéger contre ce qui arrive «par sa faute», estime Serge Margel, qui cite le conflit entre Rousseau et Voltaire sur le sujet: «A propos d'une irruption de volcan qui a semé la mort, le premier dit que c'est Dieu qui est mauvais. Non, c'est l'homme qui est idiot d'avoir construit à proximité d'un volcan, répond le second.»

Dans son rapport au risque réinventé, éclairé par la connaissance scientifique et les progrès technologiques – qui trouve aussi son expression contemporaine dans le documentaire du vidéaste Néjib Jaouadi –, l'homme est victime de nouvelles dérives, suggère le directeur de l'étude. «Il y a de plus en plus de moyens de se protéger, les systèmes de détection de victimes d'avalanche, la structure du secours, etc.» Cette surenchère, en quelque sorte, induit l'homme en erreur: «il se croit surprotégé ce qui implique un danger plus grand encore.»

L'art contemporain catastrophé

Une montagne de cocaïne, ici soufflée par une tempête, là projetée sur une carte topographique des Alpes en relief. Pour dire l'universalité des dangers, Gustavo Artigas assume une certaine impertinence. Dans la performance qu'il a été invité à produire pour *Avalanche*, l'artiste mexicain ose une métaphore: le tissu social est affecté par le désastre cocaïné comme un hameau de chalet pourrait l'être par une coulée de neige.

Cette permanence de la menace sur l'homme a interpellé Fabrice Gygi d'une tout autre manière. Pour conceptualiser sa vision de la catastrophe naturelle, dire, par l'art contemporain, les angoisses de l'homme vis-à-vis de son environnement, le Genevois est parti de l'expérience du terrain. Fabrice Gygi – qui, par ailleurs, représentera la Suisse à la Biennale de Venise (du 7 juin au 22 novembre) – a commencé par une errance dans la vallée de la Sionne, lieu d'expérimentation de l'institut fédéral pour l'étude de la neige.

Il en est d'abord revenu avec un reportage photo qu'il transmettra à sa complice Emilie Ding. Structures en béton, plugs, micropieux, renforts de falaises jalonnent l'univers de la jeune artiste. Elle travaille sur le thème de la consolidation de la montagne.

Son approche est complémentaire au microcosme de Fabrice Gygi qui témoigne d'un intérêt de longue date pour les systèmes d'oppression dans la société. «L'homme est menacé par la nature et essaie de la dominer. C'est pareil dans la société, dans le rapport des hommes entre eux», commente l'artiste.

L'œuvre née de sa réflexion commune avec Emilie Ding est une succession de points d'ancrage en béton. Accrochés comme des tableaux à l'intérieur du Manoir, ils donneront l'impression que c'est le bâtiment, le lieu d'art et de réflexion lui-même qui est en péril. «Quand on y songe, ce que l'homme a fabriqué pour essayer de dompter la nature, se prévenir des catastrophes naturelles est un univers plastique, très sculptural, si on conçoit ces objets en dehors de leurs fonctions», résume l'artiste genevois.



ROBERT HOFER/LDD

Témoignage naïf et pieux d'une catastrophe naturelle, Ex-Voto anonyme, 1856. ARCHIVES

Se rasséréner en Dieu

Il fut une époque aussi – il est bon de le rappeler – où l'homme n'essayait pas de dompter son environnement. Il se rendait dans la montagne menaçante par stricte nécessité. «On essayait, alors, de déranger la nature le moins possible», résume sobrement Claire de Ribaupierre.

La chercheuse a replongé dans ce passé. Elle a analysé le discours et l'iconographie privilégiée des catastrophes naturelles, soit les ex-voto, peintures naïves et populaires à caractère religieux. L'ex-voto a une double fonction, explique l'anthropologue. Il témoigne d'une rupture entre un avant et un après, saisit, en ce sens, quelque chose de l'histoire individuelle d'une époque.

D'autre part, il témoigne de la superpuissance du divin. Il est une expression de piété. Il met en évidence la petitesse humaine soumise à la nature, il est «un remerciement à la divinité pour avoir été épargné», et permet de comprendre comment les vivants vivaient leur rapport à la montagne. L'ex-voto était généralement déposé dans une église à proximité du lieu de l'accident. Y figurait souvent le saint de la paroisse la plus proche du drame, la Vierge à l'enfant, la Vierge des sept douleurs ou saint Antoine. Ces témoignages disparaissent à mesure que le progrès scientifique prend le pas sur la fatalité pour expliquer les catastrophes.

De ces mutations, Claire de Ribaupierre tire un enseignement essentiel: «Les moyens de raconter la catastrophe ont changé, certes. Aujourd'hui on relatera par exemple ces mésaventures dans la presse.» Mais les catastrophes n'en ont pas pour autant perdu leur caractère inéluctable. «On a beau connaître les raisons pour lesquelles les avalanches se déclenchent, cela ne les empêche pas de tomber.» Un point pour le divin. Le corpus d'ex-voto présenté à Martigny a été constitué par l'historien de l'art Bernard Wyder.

Colloque «L'avalanche, une catastrophe. Histoire culturelle d'une représentation», vendredi 3 et samedi 4 avril, salle Vampire, rue des Petits-Epineys, Martigny. Exposition du 4 avril au 10 mai au Manoir de Martigny, Gustavo Argas (Mexico City), Fabrice Gygi et Emilie Ding (Genève), Matthew Ngui (Singapour), collection d'ex-voto.



Life & Style Magazine.
Mexico City. September, 2009.
Intervention + Text by Marco Hernández. Pages 36-38

LITHOL RED

May cause allergies and irritation by skin contact.
Acute ingestion can provoke severe poisoning.
Symptoms are heart irregularities, intestinal
spasms and severe muscle pain.

COBALT BLUE

Repeated skin contact may cause allergies and irritation in specific parts of the body. Inhalation and ingestion may cause asthma, fibrosis, lung cancer and diarrhea. Other symptoms are vomiting and fever.



MATERIAL TÓXICO "Lithol Red" y "Cobalt Blue", las dos obras que aparecen en las páginas anteriores, son óleos de Gustavo Artigas.

¡CUIDADO, PINTURA FRESCA!

¿Cómo nos afecta el arte?, se pregunta Gustavo Artigas. Su respuesta puede parecer un juego.

POR MARCO HERNÁNDEZ

NO, LO QUE VISTE EN LAS DOS páginas anteriores, esas superficies de color con un texto en inglés en el centro no son dos anuncios, tampoco forman parte de una estrategia publicitaria. Se trata de dos obras creadas para advertir que el arte puede, literalmente, afectar tu vida, incluso ponerla en riesgo.

Seamos más específicos. El contacto recurrente con el azul cobalto puede causar alergias; su inhalación, provocar asma, cáncer pulmonar... El consumo de rojo de lithol puede derivar en un envenenamiento severo o espasmos intestinales.

¿Es un juego? Sí, también. Gustavo Artigas, el autor de la propuesta, lo reconoce: "Me divierten cosas que deberían asustarme y viceversa". A la solemne pregunta sobre cómo nos afecta el arte, él podría haber respondido con un extenso ensayo (créanme), pero decidió hacerlo con 23 lienzos monocromáticos de 1.22 x 2 metros, pintados con los colores más representativos en la tradición de la pintura al óleo. Cada uno de ellos describe, en un neutro texto en blanco colocado en su centro, las lesiones que produce la exposición constante al pigmento con que fue hecho. No es un invento, Artigas encargó análisis toxicológicos de cada uno de ellos.

Por extraño que parezca, Gustavo descubrió que no es el único al que le ha interesado el tema. En 1713, el italiano Bernardino Ramazzini incluyó en su libro *De Morbis Artificum Diatriba* (*De las enfermedades de los trabajadores*) una serie de comentarios sobre los daños derivados del desarrollo de disciplinas como la pintura, el grabado y la escultura.

¿Alguien sigue viendo la producción artística como una simple experiencia recreativa o una terapia ocupacional? La respuesta, para este miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte desde 2007, es obvia: el arte, como cualquier actividad, se valora y se interpreta de manera distinta cuando la abordamos desde la perspectiva del riesgo... o del juego.

La serie *Risk Paintings* forma parte de la exposición individual *Paisaje y pintura* de Gustavo Artigas, que se inaugura el jueves 3 de septiembre en la Galería Hilario Galguera. Francisco Pimentel 3, col. San Rafael, DF.

HACE JUSTO UN AÑO... | BENJAMÍN TORRES



Ésta es la segunda que *Life & Style* acepta el reto de la Galería Hilario Galguera para provocar a nuestros lectores con una obra de arte que interrumpe la secuencia tradicional de nuestra revista. En septiembre de 2008, Benjamín Torres "perforó" nuestras páginas como parte de su proyecto *Skin Deep / Superficie*. Esperamos provocar el mismo tipo de reacciones que entonces; recibimos tus comentarios en:

twitter » http://twitter.com/revLifeandStyle

FOTO: CORTESÍA GALERÍA HILARIO GALGUERA

Otis College of Art and Design
9045 Lincoln Boulevard, Los Angeles, California 90045
Telephone 310 665 6800 Website www.otis.edu

MEDIA RELEASE: JULY 2009
Media contact: Kathy MacPherson, galleryinfo@otis.edu, 310.665.6909. Images Available.



The Ben Maltz Gallery at Otis College of Art and Design is pleased to present the exhibition:

MexiCali Biennial 2009/2010
January 23 – March 20, 2010
Opening reception: January 23, 2010, 4-6pm

The **MexiCali Biennial 09/10** highlights work of artists from California and Mexico selected by Biennial Curators/Artists Ed Gomez, Luis G. Hernandez, and Amy Pederson. The exhibition opens in the OTIS Ben Maltz Gallery with a public reception Saturday, January 23, 2010, 4-6pm, and is on view through March 20. Working in photography, painting, sculpture, performance and new media, the artists from both sides of the border interrogate the economies of exchange underlying extant constructs of race, nationalism, art, and identity in the region, while insisting on a transgressive fluidity between media and territory. The presentation at the OTIS Ben Maltz Gallery is the culmination of a year-long exploration and discussion about the physical and political realities of crossing culture, language, and boundaries. Artists: Skip Arnold, Gustavo Artigas, Juan Bastardo, Bordermates, Anibal Catalan, Pablo H. Cobian, Jeff Chabot, Michelle Chong, Fernando Corona, Fidel Hernández, Rebeca Hernández, Homeless, I.C.E. Nicholas Kersulis, Ryan Lamb, Ivan Limas, Albert Lopez, Matt McFarland, Txema Novelo, Susana Rodriguez, Ernesto Rosas, Daniel Ruanova and Meli Barragan, Joaquin Segura, Gustavo Siono, Sergio Torres-Torres, Jason Wallace Triefenbach and Fundaçion Wanna Winnie.

The MexiCali Biennial began as art project between Ed Gomez and Luis G. Hernandez in April of 2006. Gomez and Hernandez are both curators and artists who live and work in Los Angeles, CA. The first MexiCali Biennial took place in Mexicali in 2006 with the idea of producing an exhibition featuring artists from California and Mexico. The addendum of "Biennial" was a deliberate political choice—to add to an art show in Mexicali a term that came with the baggage of art-world prestige and exhaustion, a Biennial at a time when no one could stand the thought of another one.

(continued)

The aim was to provide artists with an opportunity to respond and transgress the overarching environmental context of the production and display of their work with a notion of conversation that engages both with theheavily funded and institutionalized Biennial framework and the less formal and often more innovative process of bi-national exchange that happens every day. Project organizers and curators for the 2006 MexiCali Biennial were Ed Gomez, Luis G. Hernandez and Pilar Tompkins.

Related site: www.mexicalibiennial.org

Location: Otis College of Art and Design, 9045 Lincoln Blvd, Los Angeles, CA 90045
Parking & Admission: Free.Visitor parking in structure on La Tijera.
Hours: Tue-Sat 10am-5pm / Thu 10am-7pm. Closed Sunday, Monday and Feb 13.
Gallery Tours: 310.665.6909 to schedule tours for school, museum or other groups
Gallery Info: 310.665.6905, galleryinfo@otis.edu, www.otis.edu/benmaltzgallery

Images L-R: NIcholas Kersulis, *Anarchy/Love/Spectacle (Movie Poster)*, 2006; Anibal Catalan, *Red Cross*, 2009; Juan Bastardo, *El adversario (escultura)*, *El adversario (Manual Practico de Lucha Libre)*, *El adversario (Registro);* Jason Wallace Triefenbach, *INVITATION*, 2009

##End##



Gustavo Artigas, Opening, video, 2004

PRESS RELEASE

«OUT OF BOUNDS»
curator : Christel Tsilibaris

20 November - 19 December 2009
opening 19 November at 19:00

Beursschouwburg
A. Orts street 20-28
1000 Brussels

In the aftermath of the 2007 elections Belgium has remained undivided, although the rift between the two main linguistic communities remains a hot topic. The virtual borders across the country were set long ago. In Brussels, the seemingly tranquil coexistence between French and Flemish is occasionally disturbed. “Out of Bounds” explores the moments when virtual and physical national frontiers are blurred, when political and cultural divisions occur and when crossing a border can separate or bring people together.

The artists and filmmakers featuring in this exhibition utilise the vocabulary of sports to reflect on the boundaries that we strive to implement, or escape. Yasmin Hage films a foodball game on the exact border between Guatemala and Belize and reflects on national identity and neighboring rivalries. Gustavo Artigas focuses on a basketball tournament with references to ancient Mayan sport practices and a performance of American football players in a gallery setting. Through his work, he discusses cultural backgrounds and group dynamics, all key players in the rules of social conduct and the development of new cultural identities. Séan Taylor touches on issues of national identity and sovereignty through the exploration of the different anthems sung by the Irish national rugby team and Jesper Nordahl reflects on the ironies of history’s geo-political movements and cultural influences by catching a game of cricket in Sweden played by two Asian teams. Elisabetta Pandimiglio and Cesare Meneghetti follow a group of Latin American footballers moving to Italy to set up a new team and play there with a hope for a better life.

The exhibition is curated by independent curator Christel Tsilibaris and has received the support of Beursschouwburg, deBuren and the Mexican Embassy in Brussels.

beurs SCHOUWBURG

deBuren

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
Embassy of Mexico

GALERIA HILARIO GALGUERA

GUSTAVO ARTIGAS
PINTURA Y PAISAJE

Press Release

Galería Hilario Galguera, Mexico City is honoured to present the solo show of the Mexican artist Gustavo Artigas titled *Pintura y paisaje* on Thursday, September 3rd, 2009 at 20:00 hrs.

The title of the exhibition evokes one of plastic's classic subjects as well as the most applied technique in art history. However, the approach that Artigas has towards these elements centers on the not commonly explored concept of toxicity implied in the materials used in the creative processes. This study adds up with the artistic platforms and solutions that the author has developed around subjects such as chance, accident and risk.

In this exhibition, Artigas presents a series of monochromatic oil paintings in which a description of the toxicity of the pigment used to achieve the artwork's colour is written at the center of each painting. The show also includes videos never shown before in Mexico about landscapes, reliefs and volatile textures conformed by substances equally hazardous and harmful to the human organism.

GUSTAVO ARTIGAS

PINTURA Y PAISAJE

MEXICO CITY OPENING SEPTEMBER 3rd 2009 20:00 HRS.

Gustavo Artigas (Mexico City, 1970) lives and works in Mexico City. He is a member of the Sistema Nacional de Creadores de Arte of FONCA-CONACULTA since 2007.

Artigas' work has been shown individually, among others, in *Le Mois de la Photo à Montréal*, Galerie b-312. Montreal, Quebec, Canada (2007), Galleria Huuto-Viskulma, Helsinki, Finland (2006), Art Museum Carrillo Gil (2002), Mexico City, and *L'Ecole des beaux-arts. Palais des Arts*. Toulouse, France (2004).

His group shows include: *Avalanche*. The Manoir in Martigny, Martigny, Valais, Switzerland. *Tragicomedia*. Caja Sol Acción Social, Seville, Spain. (Both in 2009). *Games & Theory*, South London Gallery. London, England (2008). *Escultura Social: A new Generation of Art from Mexico City*, Museum of Contemporary Art, Chicago, USA (2007), *vazios urbanos / urban voids*, Lisbon Architecture Triennial, Lisbon, Portugal, *Faites vos jeux! Art and game since Dada*, Akademie der Künste, Berlin, Germany (2005-6), *Mexico City: A show about the exchange rates of bodies of values*, PS1, New York / KunstWerke, Berlin (2002) and *the Aperto of the 49th Biennale di Venezia*, Venice, Italy (2001).

Currently he shows a piece at the exhibition titled *Petit Mal*, MuAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo), UNAM, Mexico City.

His works have been acquired by collections like: *Museum of Contemporary Art, Chicago*, Illinois, USA, *Guerlain Foundation*, Paris, France, *Museum of Contemporary Art of San Diego*, California, USA, Colección Fundación Jumex and Art Museum Carrillo Gil, both in Mexico City.

The exhibition will remain open until October 30th, 2009. Monday to Friday from 10:00 to 18:00 hrs. Weekends by appointment.

Guided tours: Saturdays September 12th and October 24th in three schedules: 11:00, 13:00 and 18:00 hrs.

FRANCISCO PIMENTEL 3 | SAN RAFAEL | MÉXICO DF 06470 | +52 (55) 5546 6703 | +52 (55) 5546 9001
GHG@GALERIAHILARIOGALGUERA.COM

SPINNEREISTRASSE 7 | GEBÄUDE 4 B | D-04179 LEIPZIG | GERMANY | +49 (0) 341 4784 2926
LEIPZIG@GALERIAHILARIOGALGUERA.COM

WWW.GALERIAHILARIOGALGUERA.COM

GALERIA HILARIO GALGUERA

GUSTAVO ARTIGAS
PINTURA Y PAISAJE

Boletín de Prensa

El Jueves 3 de Septiembre del 2009 a las 20:00 hrs. se inagura la exposición individual *Pintura y paisaje* del artista mexicano Gustavo Artigas en la Galería Hilario Galguera, Ciudad de México.

El título de la exposición evoca, por un lado, una de las temáticas clásicas de la plástica y por otro, la técnica más recurrente en la historia del arte. Sin embargo, la aproximación que hace Artigas a éstas se centra en el concepto pocas veces explorado, que rodea la toxicidad de los materiales implementados en los procesos creativos. Este estudio se suma a las plataformas y soluciones artísticas que el autor ha desarrollado en torno al azar, al accidente, al riesgo.

En esta exposición, Artigas propone una serie de cuadros monocromáticos al óleo. Cada uno incluye un rótulo que indica la toxicidad del pigmento utilizado para obtener su color. De igual manera se exhibe un grupo de videos que no habían sido proyectados en México anteriormente sobre paisajes, relieves y texturas volátiles conformados por sustancias igualmente nocivas y dañinas para el organismo.

GUSTAVO ARTIGAS

PINTURA Y PAISAJE

CIUDAD DE MÉXICO
INAUGURACIÓN
3 SEPTIEMBRE 2009
20:00 HRS.

Gustavo Artigas (Ciudad de México, 1970) vive y trabaja en la ciudad de México, es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte FONCA-CONACULTA desde el año 2007.

La obra de Artigas ha estado expuesta de manera individual en *Le Mois de la Photo a Montréal*, Galerie b-312. Montréal, Quebec, Canadá (2007). Galleria Huuto-Viskulma, Helsinki, Finlandia (2006), el Museo de Arte Carrillo Gil (2002) y en *L'Ecole des Beaux-Arts. Palais des Arts.* Toulouse, Francia (2004) entre otras.

Algunas de sus exposiciones colectivas más relevantes son: *Avalanche*. The Manoir in Martigny, Martigny, Valais, Suiza. *Tragicomedia.* Caja Sol Acción Social, Sevilla, España. (Ambas en 2009). *Games & Theory*, South London Gallery. Londres, Inglaterra (2008). *Escultura Social: A new Generation of Art from Mexico City*, Museum of Contemporary Art, Chicago, EUA (2007), *vazios urbanos / urban voids*, Trienal de Arquitectura de Lisboa, Lisboa, Portugal. *Faites vos jeux! Art and game since Dada*, Akademie der Künste, Berlín, Alemania (2005-6), *Mexico City: A show about the exchange rates of bodies of values*, PS1, Nueva York / KunstWerke, Berlín (2002) y el Aperto de la 49th Biennale di Venezia, Venecia, Italia (2001).

Actualmente exhibe una pieza en la exposición colectiva *Petit Mal*, MuAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo), UNAM, México D.F.

Su obra pertenece a colecciones de instituciones como: *Museum of Contemporary Art*, Chicago, Illinois, EUA, *Guerlain Foundation*, París, Francia, *Museum of Contemporary Art of San Diego*, California, EUA, Colección Fundación Jumex y el Museo de Arte Carrillo Gil, ambas en la ciudad de México.

La exposición estará abierta hasta el 30 de octubre del 2009, de lunes a viernes de 10:00 a 18:00 hrs y fines de semana con previa cita.

Visitas guiadas: Sábados 12 de septiembre y 24 de octubre en 3 horarios: 11:00, 13:00 y 18:00 hrs.

FRANCISCO PIMENTEL 3 | SAN RAFAEL | MÉXICO DF 06470 | +52 (55) 5546 6703 | +52 (55) 5546 9001
GHG@GALERIAHILARIOGALGUERA.COM

SPINNEREISTRASSE 7 | GEBÄUDE 4 B | D-04179 LEIPZIG | GERMANY | +49 (0) 341 4784 2926
LEIPZIG@GALERIAHILARIOGALGUERA.COM

WWW.GALERIAHILARIOGALGUERA.COM