

Vergüenza Shame

La Fundación Especial Caja Madrid presenta los proyectos ganadores en la duodécima edición del certamen Inéditos, una convocatoria que fomenta la inserción de los jóvenes comisarios en los circuitos profesionales del arte mediante la posibilidad de producir y mostrar sus exposiciones en La Casa Encendida, así como a través de la edición del catálogo que acompaña a la muestra.

A la vista de estos doce años de recorrido de la convocatoria, nos sentimos especialmente orgullosos de haber apoyado a más de cuarenta comisarios jóvenes, cuyas exposiciones en La Casa Encendida se han visto respaldadas por el éxito de público y crítica. El nutrido número de proyectos que anualmente concurren a esta convocatoria, junto a la solidez y la pluralidad de sus planteamientos, ponen de manifiesto tanto las decididas aspiraciones y la profesionalidad de los jóvenes comisarios de nuestro país, como la pertinencia de un certamen centrado en la práctica curatorial como Inéditos.

En esta edición, los tres proyectos seleccionados son los siguientes: *Vergüenza*, de Ana Ara, que analiza, a través de una cuidada selección de obras y desde un enfoque filosófico, el concepto de vergüenza, entendido éste como uno de los sentimientos fundamentales de ser un sujeto; *Lanza una roca y a ver qué pasa*, de Juan Canela, quien reúne a un grupo de artistas cuyos trabajos pivotan entre la trascendencia del material utilizado y su relación con el tiempo, incorporando procesos performáticos e indagando en las relaciones entre el hombre, los objetos, la naturaleza y los símbolos, y *People Have the Power*, de Luisa Espino, que disecciona la anatomía de una manifestación y muestra la apropiación del espacio público urbano como punto de intercambio y de visibilización de estas acciones.

Quisiera agradecer a todos los jóvenes comisarios su participación mediante sus propuestas expositivas, así como reconocer el riguroso trabajo de selección de los miembros del jurado: Chus Martínez, Iván López Munuera y Filipa Oliveira.

Asimismo, me gustaría expresar mi deseo de que los ganadores tengan una fructífera trayectoria profesional, y finalmente felicitarles por sus respectivos proyectos, con cuya presentación Inéditos quiere contribuir a que ese deseo se cumpla.

José Guirao Cabrera

Director General de Fundación Especial Caja Madrid

Fundación Especial Caja Madrid is pleased to present the winning projects of the 12th edition of Inéditos, a competition that aims to help young curators find their footing in the professional art world by offering them a chance to produce and show their exhibitions at La Casa Encendida, and to have their work published in the catalogues produced to accompany each exhibition.

Looking back on the competition's 12-year history, we take great pride in the fact that we have lent a helping hand to more than 40 young curators, whose exhibitions at La Casa Encendida have been enthusiastically received by critics and audiences alike. The large number of projects submitted to this competition each year, and the well-grounded, heterogeneous proposals they contain, are a testament to the determination, ambition and professionalism of young curators in our country, and they also reaffirm the need for a contest like Inéditos that focuses on curatorial practice.

This year, the three winning projects are as follows: *Shame*, by Ana Ara, which examines the concept of shame—understood as one of the fundamental sentiments of being a subject—from a philosophical angle through an array of carefully selected works; *Throw a Rock and See What Happens*, by Juan Canela, featuring a group of artists whose works revolve around the significance of the materials they use and their relationship with time, incorporating performative processes and exploring the relationships between man, objects, nature and symbols; and *People Have the Power*, by Luisa Espino, which dissects the anatomy of a demonstration and reveals the appropriation of the public urban space as a method for sharing and increasing the visibility of these actions.

I would like to thank all of the young curators who submitted their exhibition projects for consideration, and acknowledge the professionalism shown throughout the selection process by our jury members: Chus Martínez, Iván López Munuera and Filipa Oliveira.

In addition, I would like to wish all the best to this year's winners in their future careers, and congratulate them on their respective projects, which Inéditos has produced as our contribution to making that wish for a bright future in the curatorial profession come true.

José Guirao Cabrera

Director of Fundación Especial Caja Madrid

Lo que la vergüenza cubre es el ser que se descubre
Emmanuel Lévinas

La imagen más recurrente al pensar en el término “vergüenza” es el fresco que el pintor renacentista Masaccio llevó a cabo en la capilla Brancacci de Florencia y que representa la escena bíblica de la Expulsión del Paraíso terrenal. Bajo el dedo amenazante del querubín, Eva cubre su desnudez y Adán su rostro enrojecido como síntoma de vergüenza, mientras son lanzados al mundo profano.

En este caso, el sentimiento de vergüenza aparece íntimamente relacionado con el de culpa. Adán y Eva se sienten pecadores, culpables, por haber comido del fruto prohibido. La culpa, a diferencia de la vergüenza, es un sentimiento que está siempre asociado con una acción. De la culpa podemos escapar, liberarnos de ella, redimirnos; de la vergüenza, no: nos invade sin que podamos hacer nada por evitarlo. La vergüenza proviene de lo que somos; la culpa, de lo que hacemos.

Charles Darwin formuló en 1872 una de las primeras definiciones sobre la vergüenza: la vergüenza es un afecto que se manifiesta, no verbalmente, sino psicológicamente, con el rubor facial, la vista caída, la evasión de la mirada y la cabeza baja. Síntomas que, según él mismo observó, manifestaban de forma similar tanto hombres como mujeres de diferentes razas y culturas¹.

Los afectos, a diferencia de las emociones y los sentimientos, no pueden ser completamente formulados o explicados. Es quizá por ello –por ser un afecto– por lo que han sido muchas las ciencias y disciplinas que han dedicado una especial atención a la vergüenza, generando nuevas definiciones desde diferentes puntos de vista: psicológico, sociológico, histórico, religioso, etc.

Estas definiciones tienen como tema de estudio, por lo general, un aspecto concreto de la humanidad –ya sea la condición sexual del individuo, su etapa vital, el momento histórico, su creencia religiosa, la educación que ha recibido, etc.–, lo que explica que suelen estar dotadas de una carga moralista cuyo matiz varía dependiendo del enfoque.

¹ Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, Nueva York, Oxford University Press, 2002, cap. 13: “Self-Attention, Shame, Shyness, Modesty; Blushing”.

La filosofía, sin embargo, ha entendido la noción de vergüenza como un sentimiento íntimo y universal, que es compartido por todos los seres humanos, en tanto que tienen un cuerpo físico, conciencia de él y la capacidad de desubjetivación, de mirarse desde fuera.

Así, para el filósofo Emmanuel Lévinas, la vergüenza es el pudor que sentimos al sorprendernos en un ser que quisiéramos rechazar como nuestro: “Es querer negar el ser que se es, y no poder negarlo”². Ante esta situación, cualquier tipo de evasión se presenta como un fracaso, ya que el ser humano está encadenado, clavado a sí mismo.

Para una parte de la filosofía, el proceso de avergonzarse se produce en el encuentro íntimo con nuestro propio cuerpo, independientemente de la mirada de otra persona, de un observador exterior. Así, para Lévinas, lo vergonzoso es la intimidad, la presencia ante uno mismo, de la que nace la necesidad de excusar la existencia³.

Otro filósofo francés que entiende la vergüenza como el encuentro entre el sujeto y su cuerpo es Georges Bataille. Para él, el proceso de desubjetivación, de percibirnos desde fuera como otro, es esencial para tener conciencia de quiénes somos⁴.

Sin embargo, Bataille introduce un nuevo factor en el binomio sujeto-cuerpo al recordarnos el origen animal del ser humano y señalar nuestra dependencia y, al mismo tiempo, nuestra lejanía respecto a la animalidad; un mundo que abandonamos y al que nunca podremos volver: “Nada, a decir verdad, nos está más cerrado que esa vida animal de la que hemos salido”⁵.

Una vez que el ser humano es consciente de esa dependencia –y al mismo tiempo, independencia– de la animalidad, su actitud respecto al cuerpo se presenta aún más compleja. Por un lado, el ser humano tiene cuerpo de animal, cuerpo del que depende y del que se siente esclavo por sus continuas necesidades; sin embargo, vive en una construcción social basada en el dominio de esa naturaleza de donde, como animal que es, proviene, y se relaciona socialmente. “El estómago del hombre sigue quejándose sordamente, aun cuando éste prosigue su tarea de construir el mundo.”⁶

2 Emmanuel Lévinas, *De l'évasion*, París, Fata Morgana, 1987, p. 85.

3 *Ibíd.*, p. 87.

4 Georges Bataille, *Teoría de la religión*, Madrid, Taurus, 1981, p. 34.

5 *Ibíd.*, p. 24.

6 P. L. Berger y T. Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1968, p. 223.

Avergonzarse se convierte, por tanto, en un sentimiento esencial del ser humano en la medida en que supone, por una parte, el reconocimiento de su origen animal y, por lo tanto, el del constante deterioro del cuerpo y la muerte, y, por otra parte, la conciencia del carácter sagrado que él mismo se ha asignado en la esfera biopolítica. Al someter la naturaleza, el ser humano construye objetos para su propio beneficio con el fin de alienarse, de olvidarse de la imposibilidad de evitar la muerte.

Según narra la Biblia, el castigo que Adán y Eva recibieron al ser expulsados del Paraíso fue el deber de trabajar la tierra. Teniendo en cuenta que el trabajo es una de las actividades que distingue a los hombres de los animales⁷, esta escena bíblica representaría el momento en el que el ser humano abandona por completo su condición animal para pasar a ser “otro ser”, con capacidad para avergonzarse.

Y es que, una vez que el ser humano comienza a establecerse en la superficie terrestre y a tener conciencia de su cuerpo, pasa a sentirse dueño y al mismo tiempo esclavo del mismo; a mirarse desde fuera con el fin de reconocerse y reajustar sus propios límites.

Es en situaciones extremas cuando los límites del ser humano se expanden, la conciencia del cuerpo es constante y el efecto de la vergüenza se intensifica. A este respecto, lo sucedido en los campos de concentración nazis representa una de las experiencias contemporáneas más extremas para el ser humano.

Giorgio Agamben ha sido quien, de una forma más precisa, ha interpretado lo que allí sucedió al definirlo como una “situación absoluta” nunca antes vivida que dejó patente la existencia de lo imposible.

7 Georges Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 21.

Han sido muchos los autores que han analizado la vergüenza en los campos de concentración como un sentido de culpa o de mala conciencia, que fue común a muchos supervivientes, por haber sobrevivido en lugar de otro. Para Agamben, sin embargo, la vergüenza tiene otra causa, más difícil y oscura; la analiza tomando como punto de partida la anécdota del prisionero que enrojece cuando, tras oír la llamada de un miembro de las SS –“Du, komm hier”–, sabe que es él el que, por puro azar, ha sido elegido para morir⁸. En ese momento en el que el prisionero tiene conciencia de sí mismo, y siente pudor al sorprenderse en un cuerpo que quiere rechazar como suyo pero del que no puede salir, se hace patente el origen de esta vergüenza: avergonzarse significa ser entregado a lo inasumible.

Tras la brutalidad de los campos de exterminio, la vergüenza representa el lugar para una nueva ética material del ser humano, ya que antes los límites humanos nunca habían superado la propia existencia: “nunca antes había quedado patente que el ser humano es el único que puede sobrevivir al ser humano”⁹.

De este modo, Agamben define la vergüenza como “el sentimiento fundamental de ser un sujeto”¹⁰, sentimiento que se manifiesta, sin embargo, en dos sentidos opuestos: estar sometido y ser soberano. Es entre estos dos puntos donde tiene lugar la vergüenza, donde el ser humano “se convierte en testigo del propio perderse como sujeto”¹¹.

El proceso de desubjetivación, de mirarse desde fuera, se convierte en una experiencia necesaria en los seres humanos y absolutamente esencial en el acto de la creación artística. En el arte, la desubjetivación entre el *yo* y el *yo artista* es esencial y constante. En la creación artística se produce ese doble movimiento, de desubjetivación y objetivación, de estar sometido y, al mismo tiempo, ser soberano, que señalaba Agamben. Esta paradoja es parte constitutiva y esencial de la experiencia artística.

Esta exposición recoge algunos ejemplos de obras que reflexionan sobre la vergüenza a través de la compleja relación entre el sujeto y un cuerpo en constante degradación. El proceso íntimo de la vergüenza se convierte en estas obras en un ejercicio colectivo en el que el espectador actúa en calidad de testigo de una vergüenza ajena que creará reconocer como propia.

8 Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 107–108.

9 *Ibíd.*, p. 141.

10 *Ibíd.*, p.112.

11 *Ibíd.*, p. 110.

En cambio, como experimentamos ante la obra de **Andrea Büttner** *I Feel Shame / We Feel Shame / I Feel Shame* (2009), el proceso de avergonzarse tiene tan sólo sentido de forma individual, en primera persona. De ahí que toda frase que reconozca la vergüenza de una forma colectiva, con el uso del plural, se convierta en un oxímoron, en una contradicción.

A modo de confesión se articula también la obra de **Jérôme Bel**, que recoge la última actuación en la Ópera de París de la bailarina Véronique Doisneau, nombre que da título a esta obra de 2004. Frente a la fastuosidad del lugar, la bailarina se presenta ante el público con su ropa de ensayo para desvelar, en primera persona, detalles íntimos y ahondar en la difícil relación que mantiene con su cuerpo y cómo éste ha condicionado su vida profesional.

Sobre este aspecto –la compleja relación entre el ser humano y su cuerpo– reflexiona también el vídeo *Forever* (2006), de **Julika Rudelius**. Específicamente, trata sobre la imposibilidad del ser humano de perpetuarse, de permanecer en este mundo a pesar de tener inmejorables medios económicos y favorable posición social.

En *Mum* (2003), de **Meiro Koizumi**, somos testigos de cómo una escena de la vida cotidiana se transforma en un escenario bélico que sugiere la fragilidad del cuerpo y lo inesperado de la llegada de la muerte.

The Universal Denunciation of Human Privileges (2012), de **Manuel Saiz**, hace referencia al constructo social en el que vivimos y a cómo hablar de derechos humanos resulta incierto en la medida en que tenemos un cuerpo que condiciona y determina nuestra existencia.

Con *The Shy Camera* (2007), de **Gregor Kuschmirz**, la vergüenza como sentimiento propio del ser humano se trasladada al mundo de las máquinas y la tecnología. La máquina muestra su vergüenza ante la presencia del ser humano.

Y es con *La Cabina* (1972), de **Antonio Mercero**, como sentimos, en nuestra condición de espectadores, la impotencia y el consiguiente sufrimiento del ser humano ante un encierro involuntario en su propio cuerpo. En este caso, una cabina de teléfonos actúa como metáfora de un cuerpo avergonzado ante su propia mirada y la mirada amenazante de los demás, lo que agudiza el sentimiento de soledad de ese encierro ante la imposibilidad de desprendernos de lo que somos.

What shame discovers is the being who uncovers himself.
Emmanuel Levinas

The image that most frequently comes to mind when one thinks about the word “shame” is the fresco by the Renaissance painter Masaccio in the Brancacci Chapel in Florence, which depicts the biblical scene of the Expulsion from the Garden of Eden. Under the menacing finger of the cherub, Eve covers her nakedness and Adam hides his face, flushed with shame, as they are cast out into the secular world.

In this case, the feeling of shame is intimately bound up with the feeling of guilt. Adam and Eve know they have sinned and feel guilty about eating the forbidden fruit. Guilt, unlike shame, is a feeling that is always associated with an action. There is an escape from guilt: we can shake it off and redeem ourselves. However, shame invades us and we can do nothing to avoid it. Shame arises from what we are, whereas guilt arises from what we do.

Charles Darwin formulated one of the first definitions of shame in 1872: shame is a non-verbal affect manifested psychologically by blushing, casting one’s eyes down, avoiding the other person’s gaze and lowering one’s head. These symptoms, he observed, were manifested in a similar way in both men and women and in people from different races and cultures.¹

Affect, unlike an emotion or feeling, cannot be fully formulated or explained. This, the fact that it is affect, may explain why so many sciences and disciplines have dedicated special attention to shame, generating new definitions from different points of view: psychological, sociological, historical, religious, etc.

In general, these definitions focus on a specific aspect of humanity—such as the individual’s sexuality, stage of life, historical context, his or her religious beliefs, the education s/he has received, etc.—and therefore tend to have moral connotations that vary depending on the approach adopted.

¹ Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, New York, Oxford University Press, 2002, chapter 13: “Self-Attention, Shame, Shyness, Modesty; Blushing”.

Philosophy, however, views the notion of shame as a private yet universal feeling that is shared by all human beings insofar as they all have a physical body, an awareness of it and the capacity for desubjectivisation, for seeing oneself from the outside.

For example, the philosopher Emmanuel Levinas describes shame as the embarrassment we feel when we discover ourselves in a being we would rather disown: “It is wanting to deny the being that one is and being unable to deny it.”² In such a situation, any type of escape is doomed to failure, because the human being is chained, riveted to himself.

For some philosophers, shame originates in our intimate encounter with our own body, regardless of the gaze of another person, of an outside observer. Thus, Levinas equates shamefulness with intimacy, the presence before oneself, from which the need to make excuses for one’s existence arises.³

Another French philosopher who interprets shame as the encounter between the subject and his body is Georges Bataille. For him, the process of desubjectivisation, of perceiving oneself from the outside, from the perspective of the other, is vital for self-awareness.⁴

However, Bataille introduces a new factor in the subject-body equation by reminding us that human beings are descended from animals. He points out our dependence on and, at the same time, our distance from animality, a world we abandoned and to which we can never return: “Nothing is more closed to us than this animal life from which we are descended.”⁵

Once the human being is conscious of that dependence on—and at the same time, independence from—animality, the attitude towards one’s body becomes even more complex. On the one hand, human beings have the body of an animal, a body they depend upon and feel enslaved by because of its constant needs. However, they live in a social construction based on controlling the natural world from whence, as the animals they are, they first came. And as social beings, they also relate to each other. “Man’s stomach keeps grumbling away even as he is about his business of world-building.”⁶

Feeling ashamed is therefore an essential human sentiment insofar as it implies, on the one hand, recognition of our animal origin and, by extension, the inexorable decay of our body and death, and on the other, an awareness of the sacred nature humans have attributed to themselves in the biopolitical sphere. In subjugating nature, humans build objects for their own benefit as a means of alienation, of forgetting about the inevitability of death.

The Bible tells us that Adam and Eve’s punishment on being cast out of Paradise was the obligation to work the land. Bearing in mind that work is one of the activities that differentiates men from animals,⁷ this biblical scene represents the moment when humans renounced their animal condition to become “another being”, capable of feeling shame.

The fact is that once human beings began to conquer the surface of the earth and developed an awareness of their bodies, they became both master of and slave to those bodies, and started seeing themselves from the outside in order to know themselves and readjust their own limits.

It is in extreme situations that the limits of human capacity are expanded, the awareness of the body is constant and the effect of shame is most intense. In this respect, what happened in the Nazi concentration camps was one of the most extreme contemporary experiences for the human being.

Giorgio Agamben offered the most insightful interpretation on what happened there when he defined it as an unprecedented “extreme situation” that exposed the existence of the impossible.

Numerous authors have analysed the shame surrounding the concentration camps as a feeling of guilt or an uneasy conscience, which is what many of the survivors experienced precisely because they lived while others died. For Agamben, however, the root cause of shame is darker and more complex. He begins his analysis with an anecdote about a prisoner who blushed on hearing a member of the SS call out, “Du, komm hier”. He knows that he is the one who, by pure chance, has been chosen to die.⁸ That precise moment when the prisoner becomes aware of himself and is embarrassed to discover himself in a body he wants to disown but is trapped within it, reveals the origin of this shame: feeling ashamed means being delivered up to the inconceivable.

Ever since the brutality of the extermination camps, shame has represented the place of a new material ethics of the human being, for prior to this the limits of humanity had never surpassed existence itself: “The lesson of Auschwitz is that the human being is the one who can survive the human being.”⁹

Thus, Agamben defines shame as “the fundamental sentiment of being a subject,”¹⁰ but it is a sentiment manifested in two opposing senses: to be subjected and to be sovereign. It is between these two points that shame dwells, where the human being “becomes witness to its own disorder, its own oblivion as a subject.”¹¹

The process of desubjectivisation, of seeing oneself from the outside, is a necessary human experience and absolutely essential in the act of artistic creation. In art, the desubjectivisation between the *ego* and the *artist ego* is a vital, ongoing process. Artistic creation gives rise to the dual movement of desubjectivisation and objectivisation, of, as Agamben said, being simultaneously subjected and sovereign. This paradox is a constituent and fundamental part of the artistic experience.

This exhibition features a selection of works that reflect on shame through the complex relationship between the subject and a body in constant decay. In these works, the private process of shame becomes a collective exercise in which the spectator witnesses another person’s embarrassment and believes it to be his or her own.

However, as illustrated by our reaction to **Andrea Büttner**’s work *I Feel Shame / We Feel Shame / I Feel Shame* (2009), the process of feeling ashamed is an individual act, something that happens in the first person. This means that every sentence which identifies shame collectively, making it plural, is an oxymoron, a contradiction in terms.

Jérôme Bel’s work is also a kind of confession. It features the last performance at the Paris Opera of the ballet dancer Véronique Doisneau, whose name is also the title of this piece from 2004. In contrast to the sumptuous setting, the ballerina appears before the audience in her rehearsal clothes in order to reveal intimate details about herself and explain her difficult relationship with her body and how it has conditioned her career.

The complex relationship between the human being and his or her body is also the subject of the video *Forever* (2006) by **Julika Rudelius**. Specifically, this artist reflects on the fact that it is impossible for human beings to endure eternally, to remain in this world, regardless of their social advantages or financial resources.

In *Mum* (2003), by **Meiro Koizumi**, we see how a *scene* from ordinary life is transformed into a battle scene, suggesting the fragility of the body and the unexpected arrival of death.

² Emmanuel Levinas, *De l'évasion* Paris, Fata Morgana, 1987, p. 85. [Published in English as *On Escape*.]

³ *Ibid.*, p. 87.

⁴ Georges Bataille, *Teoría de la religión*, Madrid, Taurus, 1981, p. 34. [Published in English as *Theory of Religion*.]

⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁶ P. L. Berger and T. Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1968, p. 223. [Published in English as *The Social Construction of Reality*.]

⁷ Georges Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 21. [Published in English as *Eroticism*.]

⁸ Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 107–108. [Published in English as *Remnants of Auschwitz*.]

⁹ *Ibid.*, p. 141.

¹⁰ *Ibid.*, p. 112.

¹¹ *Ibid.*, p. 110.

The Universal Denunciation of Human Privileges (2012), by Manuel Saiz, references the social construct in which we live and reveals how misleading it is to talk about human rights when we have a body that conditions and dictates the terms of our existence.

In *The Shy Camera* (2007) by Gregor Kuschmirz, shame as a human sentiment is extrapolated to the world of machines and technology. The machine shows symptoms of shame in the presence of human beings.

Finally, *La cabina* (1972) by Antonio Mercero makes us feel, in our role as spectators, the helplessness and consequent suffering of a human being trapped against his will in his own body. In this case, a telephone booth serves a metaphor for a body ashamed to look at itself and to endure the menacing gaze of others, which heightens the sense of loneliness conveyed by that imprisonment when we realise the impossibility of escaping from who we are.

Filipa Oliveira [F. O.] La vergüenza es un tema muy amplio que puede tener muchas lecturas. ¿Cuál es tu punto de partida?

Ana Ara [A. A.] Al empezar a interesarme y a leer sobre el tema de la vergüenza, a plantearme la posibilidad de escribir un proyecto expositivo en torno a él y a hablarlo con amigos, me di cuenta, efectivamente, de la variedad de significados que el término “vergüenza” alberga y de cómo éste suele ir asociado a otros como el de culpa, honor, timidez, trauma, sexualidad, etc., que lo matizan y relativizan.

Lo que me interesaba era abordar el concepto de vergüenza desde un punto de vista más puro y humanista, de ahí que empezara a investigar sobre cómo se ha entendido este término desde la filosofía. Comenzando por Aristóteles, son muchos los filósofos que han formulado una definición sobre la vergüenza. De todas ellas, me interesa especialmente la que da Giorgio Agamben, para quien la vergüenza es el sentimiento fundamental de ser un sujeto; él la entiende como el estado anímico inevitable y necesario que todo ser humano experimenta cuando, “al mirarse desde fuera”, descubre la dependencia que tiene de su cuerpo, un cuerpo en el que está encerrado y del que no puede desprenderse.

[F. O.] Esa idea de “mirarse desde fuera” relacionada con la vergüenza me parece muy interesante. Es obvio que el tema de la vergüenza está íntimamente conectado con una relación particular con el cuerpo y con la culpa. ¿Podrías desarrollar un poco más esta idea y explicar por qué es esa definición la que más te interesa?

[A. A.] Culpa y vergüenza son términos que se usan indistintamente en la vida cotidiana, ya que, desde el punto de vista de un observador exterior, el efecto que se produce en el que siente vergüenza y en el que se siente culpable es el mismo (inseguridad, sonrojo, mirada esquiva, etc.).

Conversación entre Filipa Oliveira y Ana Ara

[A. A.] Considero, en cambio, que ambos sentimientos nacen de causas diferentes. El sentimiento de culpa proviene de un acto, de haber hecho algo que no debería haber sido hecho; de ahí que, si el sujeto muestra arrepentimiento, este sentimiento de culpa pueda desaparecer progresivamente. Sin embargo, el sentimiento de vergüenza proviene de lo que uno es, por lo que no hay manera de redimirse de él.

Los seres humanos, como comentaba, tienen esa capacidad de “mirarse desde fuera”, de desubjetivarse con el fin de reconocer sus limitaciones (prejuicios, egocentrismo, egoísmo, etc.). Una parte de la filosofía, junto a otros sistemas de conocimiento, sitúa la causa de la vergüenza en la mirada de los otros. Otra parte de la filosofía, que es la que mí personalmente más me interesa, habla de la vergüenza como el encuentro íntimo entre el ser humano y su cuerpo: uno se avergüenza al mirarse a sí mismo.

Me interesan todos los aspectos relacionados con esta definición por su carácter “universal” y, al mismo tiempo, por su capacidad de actualizarse en el tiempo. En estos momentos, por ejemplo, se puede hablar de la vergüenza del emigrante, de aquel que pasa a vivir en un contexto nuevo cuyas reglas desconoce y se ve enfrentado a un idioma que no es el suyo. Avergonzarse, ser consciente de las propias limitaciones, se convierte en un ejercicio necesario para avanzar, para ser consciente del lugar que uno ocupa en el mundo.

[F. O.] Pero esta visión es un cambio en la actitud normal ante la vergüenza. Normalmente, ésta es entendida como algo negativo, malo. ¿Piensas que es posible cambiar esta visión tan enraizada en nuestras culturas? ¿Puede ser vista la vergüenza como una actitud política?

[A. A.] En ningún momento he tenido la intención de cambiar la imagen negativa que tiene la vergüenza. Me gustaría señalar, sin embargo, que entender la vergüenza como algo “malo” implica otorgarle un valor moral que me parece menos interesante y que la acerca más al concepto de culpa del que antes hablaba.

Considero que la noción de vergüenza sobre la que trabajo es más precisa y sutil que la que estamos acostumbrados a utilizar, principalmente porque es excepcional que nos paremos a pensar en el correcto significado de las palabras.

Entender la vergüenza como el sentimiento fundamental de ser un sujeto me ayuda a entender mejor el mundo, la manera en la que nos relacionamos con nosotros mismos y con los demás, al margen de juicios de valor. Si otorgamos a la vergüenza una carga política –en un sentido moralista–, de nuevo tenemos que definir lo que es bueno y lo que es malo y posicionarnos ante ello.

[F. O.] No aludía a lo político en un sentido moralista, en términos de bueno y malo, pero, cuando hablas en tu texto de desubjetivación, de estar sometido y ser soberano, esa compleja relación con nuestro cuerpo supone, desde mi punto de vista, una actitud política.

[A. A.] Así es, si nos referimos a la política en su sentido más abstracto. Si entendemos la política como la manera que tenemos de relacionarnos con nuestro cuerpo, de gobernarlos, y consideramos cómo esto afecta al resto de la sociedad, entonces sí se puede entender la vergüenza como una actitud política.

En esta línea, Georges Bataille, en su libro *Lo que entiendo por soberanía*, utiliza el término “soberanía” no para referirse al privilegio de unos pocos, lo que supondría la posesión de un poder supremo, sino precisamente para señalar la exigencia de la pérdida, la donación, el sacrificio, la puesta en juego de todo saber y todo tener. Por tanto, quien vive soberanamente muestra indiferencia con respecto al futuro y se dedica, en cambio, a la vivencia del presente inmediato. Quien vive soberanamente no sucumbe a la idea de la muerte. Este hombre soberano se contrapone al hombre humano, que vive angustiado esperando la muerte y, mientras llega ese momento, se proyecta en el futuro, trabaja y acumula.

Agamben utiliza los conceptos de “estar sometido” y de “ser soberano” para expresar la paradoja a la que se enfrenta el ser humano por el hecho de tener un cuerpo: somos dueños de nuestro cuerpo, nos pertenece, pero, al mismo tiempo, estamos sometidos a sus necesidades, a su constante deterioro y finalmente a la muerte.

Por otro lado, si analizamos la vergüenza no como un concepto atemporal, sino desde una perspectiva contemporánea, e intentamos poner ejemplos sobre cómo se manifiesta en el día a día, forzosamente tiene un significado político; pero no por la vergüenza en sí, sino porque, como seres humanos, vivimos bajo unos condicionantes políticos que determinan nuestra manera de comportarnos y de interactuar.

[F. O.] ¿De qué manera traduces este interés y este pensamiento teórico sobre la vergüenza a la hora de proyectar una exposición?

[A. A.] Desde mi punto de vista, la idea de vergüenza que aquí planteo está relacionada con la exigencia de toda creación artística, y se sitúa precisamente en ese movimiento de doble dirección del que antes hablaba entre la objetivación y la desubjetivación. En esa dualidad se encuentra también la relación entre el yo y el yo *artista*, dos *yoes* cuyas diferencias no siempre se perciben con claridad: unas veces se confunden y otras se distancian.

Además, y desde un punto más formal o temático, todas las obras de esta exposición reflexionan específicamente, de uno u otro modo, sobre la relación entre el hombre y su cuerpo, aspecto fundamental de este tema.

[F. O.] ¿Empezaste a pensar la exposición partiendo del tema o desde las propias obras? ¿Cuál fue la primera obra que elegiste?

[A. A.] La manera en la que los seres humanos se relacionan con su cuerpo siempre me ha interesado. Creo que inconscientemente voy construyendo proyectos que surgen de ver muchas obras y de relacionar unas con otras. En un momento dado, empecé a pensar por qué determinadas obras despertaban conceptualmente mi interés y a escribir este proyecto expositivo sobre la vergüenza. Todas las obras que tenía en mente cuando escribía añadían un nuevo enfoque a lo que estaba leyendo en el campo de la filosofía. Así que no sé decir cuál fue la primera obra que elegí.

Curiosamente, me hizo una especial ilusión acordarme de *La cabina*, de Antonio Mercero –una película y no una obra de arte contemporáneo–, porque condensa, aparte de muchos otros temas, la esencia de la vergüenza: el encierro de un ser humano en su propio cuerpo –en este caso, metafóricamente, en una cabina de teléfonos–, y lo trágico que resulta oponerse a él.

La angustia que, como espectadores, sentimos añade una dimensión especial a la exposición. Y es que visualmente la escena de un hombre –cadáver– encerrado en una jaula tiene mucha fuerza. También me interesaba porque me recordaba a una escena del relato de Roland Topor *Los Liberadores* en la que un grupo de terrícolas descubre con gran sorpresa varias jaulas con humanoides en su interior.

[F. O.] ¿Cómo construiste el recorrido de la exposición?

[A. A.] Primero tuve en cuenta los condicionantes técnicos: de las siete obras que componen la exposición, cinco son vídeos. A partir de esto, me centré en cómo las obras interactuaban mejor entre sí y decidí cuáles convenía, desde un punto de vista conceptual, que estuvieran próximas.

[F. O.] ¿Cuál es la primera obra que el espectador descubre al entrar a la exposición? Y ¿por qué decidiste que ésa en concreto constituyera el primer encuentro con el tema?

[A. A.] La primera obra es *I Feel Shame / We Feel Shame / I Feel Shame*, de Andrea Büttner, una videoinstalación con proyección en tres canales que muestra en dos de sus pantallas a la propia artista y a su galerista confesando de forma individual su vergüenza: “I feel shame”.

La pantalla central presenta a ambas realizando esa confesión de su vergüenza al unísono, de forma colectiva, casi teatral. La frase “We feel shame” se convierte en un oxímoron, ya que no es posible avergonzarse al unísono: la vergüenza se produce en el ámbito de lo privado, de lo personal; no es una actividad que se pueda realizar en grupo.

El blanco y negro de la imagen y el uso del plano frontal acentúan la humildad que implica confesar de forma pública un sentimiento. A este respecto, tanto por el tema como por la puesta en escena, esta pieza recuerda a la obra de Bas Jan Ader, *I'm too Sad to Tell you* (1971), en la que vemos, también en blanco y negro, al artista mostrando y confesando su tristeza frente a la cámara.

[F. O.] Sí, aquí aparece la idea de que a veces no tenemos palabras para hablar de algo. Me parece interesante también la lectura que esa obra puede tener desde el sistema del arte: cómo tanto el galerista como la artista se avergüenzan de algo. Y me parece que, en este sentido, la idea de vergüenza se distancia un poco del cuerpo, por lo menos de un cuerpo físico, para pasar al cuerpo colectivo o sistemático del mundo del arte.

[A. A.] Ésa podría ser, efectivamente, una lectura, y creo que la elección de la figura del galerista no es accidental; de todos modos, por el título de la pieza no tenemos ninguna información sobre quiénes son ellas dos.

Conversación entre Filipa Oliveira y Ana Ara

[A. A.] Andrea Büttner ha tratado el tema de la vergüenza en varias de sus obras y en diferentes textos. Recuerdo, por ejemplo, una entrevista en la que ella interpretaba el rol de un crítico de arte mientras que el crítico de arte respondía a las preguntas como si fuera la propia Andrea Büttner. A través de ese cambio de roles sí veo que la artista está claramente hablando sobre el mundo del arte, sobre la vergüenza del artista de verse sometido a preguntas muy personales sobre la manera que tiene de entender la creación, el significado de sus elecciones, de los colores utilizados, sus últimas exposiciones, etc. Y es que el artista está siempre expuesto públicamente, tanto al presentar una obra como al hablar de su arte.

[F. O.] Encuentro esta obra desconcertante –aunque no en un sentido negativo– en varios niveles. Uno es el hecho de que muestra a dos mujeres confesando su vergüenza, lo que lleva inmediatamente a conectar este trabajo con una lectura feminista. Y por otro lado, la obra parece bastante contradictoria: hacer una confesión de algo tan íntimo como la propia vergüenza delante de la cámara. El espectador se enfrenta a la cuestión de si realmente es una confesión real o si se trata de una *screen test performance*.

[A. A.] Es curioso observar cómo, a la hora de hablar sobre aspectos íntimos del ser humano o al abordar el tema de la relación con el cuerpo, se recurre a la figura femenina. Así sucede en las obras de Andrea Büttner, de Julika Rudelius (con el testimonio de cinco mujeres) o en el vídeo de Jérôme Bel (que recoge el testimonio de una bailarina de *ballet*). De todos modos, si bien es cierto que la primera lectura no es la misma si vemos a un hombre o a una mujer frente a la cámara, yo no considero que ésta sea la característica fundamental de ninguna de estas tres obras, ya que hay siempre otra capa de significado más profunda.

De hecho, tuve claro desde que empecé a perfilar este proyecto que no quería contar en esta exposición con ninguna obra de arte de claras connotaciones feministas que hablara sólo sobre el cuerpo femenino, porque no quería alejarme de la esencia del tema y perder de vista lo que comentaba del aspecto “universal” de la vergüenza. También, porque ese aspecto y esa lectura feminista iba a estar, en todo caso, presente.

Lo que me resulta más relevante de *I Feel Shame / We Feel Shame / I Feel Shame*, y por lo que decidí incluirla en la exposición, es por las ideas que genera y que se recogen en dos grados “performáticos”: el primero, con la imagen de ambas mujeres confesando su vergüenza frente a la cámara de forma coreográfica, y un segundo grado, cuando confiesan su vergüenza como un acto colectivo, donde la carga teatral es mucho mayor, casi cómica. Efectivamente, estas dos situaciones dejan al espectador un poco perplejo, ya que se entiende que la vergüenza, y su confesión, se deben producir en la intimidad.

[F. O.] Hablemos de las otras obras que mencionaste en las que el cuerpo –femenino– está presente. Para mí, ésta es una cuestión con una carga muy fuerte y, aunque claro que no implica necesariamente una lectura feminista, esas interpretaciones secundarias son difíciles de controlar. En relación al vídeo de Jérôme Bel que se encuentra junto al de Andrea Büttner, querría que hablaras no sólo sobre el porqué de tu interés en esta obra, sino también acerca de su posición en el discurso expositivo.

[A. A.] La obra de Jérôme Bel se sitúa, al entrar a la sala, a mano derecha. Me gustaba la idea de que, tras una obra como la de Andrea Büttner en la que casi no sucede nada y cuyos encuadre y disposición plástica son tan sencillos, el espectador se enfrentase a otra que dura más de media hora y en la que la ambientación es tan lujosa; me interesaba señalar que, pese a estas diferencias, son obras con puntos en común tales como la honestidad de toda confesión y el aspecto coreográfico.

El vídeo de Jérôme Bel recoge la última actuación de la bailarina Véronique Doisneau en la Ópera de París, lugar en el que desarrolló toda su carrera artística. Frente a la fastuosidad del lugar, ella se presenta ante el público sin maquillaje y vestida con su ropa de ensayo. Se muestra como una persona humilde que quiere acabar su carrera siendo sincera consigo misma y con su público. Por eso revela su edad, su estado civil, el nombre de sus coreógrafos y bailarines favoritos, y su salario, y confiesa que, pese a los esfuerzos realizados, nunca llegó a ser una estrella porque su cuerpo era demasiado débil. Estos comentarios se intercalan con sus actuaciones de *ballet*, que realiza casi siempre sin acompañamiento musical y en las que muestra su respiración cansada y su necesidad de hacer pausas para tomar aliento o beber agua. Una vez más, vemos el sometimiento al cuerpo.

Sin embargo, como sucede en la obra de Andrea Büttner, se trata de una representación. Tanto de las actuaciones de la bailarina como de sus confesiones, se deduce que aquí ella también está respondiendo a un guión, en este caso el escrito por Jérôme Bel, desvelando la construcción y el control que se esconden detrás de cada representación.

[F. O.] De nuevo entramos en el dominio de la teatralidad; estamos delante de una obra que no sabemos si es una *performance* o algo genuino.

[A. A.] Creo que la primera vez que se ven estas obras parecen sinceras; es en una segunda lectura cuando descubrimos los pequeños detalles que caracterizan las representaciones coreográficas.

[F. O.] ¿Cómo se relacionan estas dos obras con las otras dos de la misma sala?

[A. A.] Las obras de Meiro Koizumi y Manuel Saiz actúan de forma independiente dentro de esta sala. Donde sí veo una conexión, y no sólo por la presencia femenina, es entre estas dos obras –la de Büttner y la de Bel– y *Forever*, de Julika Rudelius, que se encuentra en una habitación aislada. Nuevamente, ante ella el espectador es testigo de una confesión, en este caso protagonizada por cinco mujeres americanas que hablan sobre la relación que mantienen con su aspecto físico, sobre cómo se ven a sí mismas y cómo quieren ser vistas.

[F. O.] ¿Por qué fue importante elegir esta obra para la exposición?

[A. A.] De Julika Rudelius estuve considerando otro vídeo suyo, *Dressage*, que se centra en el paso de un grupo de niñas de la etapa infantil a la adolescente, y que habla también de ese encuentro, de esa relación compleja del ser humano con su cuerpo. Al final, encontré más apropiado su vídeo *Forever* porque, además de ese aspecto –que, por otro lado, está ya presente en otras obras de la exposición–, en él se manifiesta la imposibilidad del ser humano –del cuerpo– de permanecer, de perpetuarse, de no deteriorarse, y la impotencia que se siente al descubrir esa imposibilidad.

[F. O.] Me gustaría profundizar algo más sobre tu elección de esta obra para la exposición: la razón por la que decidiste incluirla no me parece tan obvia como la que hay detrás de las dos que hemos comentado anteriormente. Si pensamos en las tres obras como una *confessional screen tests*, en un estilo muy “warholiano”, tienen puntos en común. Sin embargo, no estoy muy segura de cómo leer la vergüenza en esta obra de Rudelius, que interpreto en el sentido de un grupo de mujeres que quieren convertirse en la imagen que han construido de sí mismas; y no sólo me baso en el modo en que ellas hablan sobre la belleza o el hecho de envejecer, sino especialmente en el momento en que pulsán el disparador para retratarse.

[A. A.] Pero esa imagen que quieren construir de sí mismas habla de un deseo de permanecer en el tiempo; de ahí también el título: *Forever (Siempre)*, y el hecho de que se fotografíen ellas mismas con un autodesparador. Sin embargo, enfrentado a este deseo está esa imposibilidad de permanencia o perpetuación del ser humano, independientemente de los medios económicos que tenga a su alcance. El maquillaje, la ropa, el peinado, la cirugía estética, las horas frente al espejo para descubrir los puntos positivos y negativos que cada una de ellas tiene son un intento de reconciliación con la corporeidad. Pero siempre existe un desajuste entre el cuerpo, que se va deteriorando, y el yo. Gracias a la vergüenza somos conscientes de ese desajuste.

[F. O.] Volvamos a la primera sala y al trabajo de Meiro Koizumi, *Mum*. El cuerpo vuelve a tener un lugar central y también una fuerte teatralidad. Me parece muy interesante el momento en que una conversación banal entre madre e hijo se transforma en un escenario virtual de guerra. ¿Por qué elegiste esta obra y cómo la relacionas con el concepto de la exposición?

[A. A.] Es precisamente ese giro que da el vídeo y el desenlace al que conduce –con el propio artista simulando su muerte– lo que me interesa, porque presenta el momento de la muerte de una forma muy teatral, pero a la vez trágica y brutal. El cuerpo pasa, sin apenas transición, de corresponder a un ser trabajador y productivo a ser un cadáver que yace inerte en el suelo. En mi opinión, este vídeo sirve muy bien para entender la sumisión y la dependencia que se tiene respecto al cuerpo, y lo impredecible y trágica que puede ser la vida.

El tema de la guerra –en concreto, el impacto que toda guerra tiene en los seres humanos– está presente en la mayor parte de las obras de este artista. Me interesa ésta especialmente por lo efectiva y directa que es, y por la escasez de recursos con la que está resuelta.

Conversación entre Filipa Oliveira y Ana Ara

[F. O.] La provocación inherente al trabajo de Koizumi puede tener una relación con la obra de Manuel Saiz. ¿Puedes hablar sobre ello?

[A. A.] Sí, existen entre estas dos obras puntos en común. Ambas apuntan temas, como son la guerra y la muerte, de los que social y económicamente no interesa hablar, ya que se alejan de la idea de bienestar y productividad con la que está construida la sociedad contemporánea.

[F. O.] ¿Podemos centrarnos ahora en concreto sobre la obra de Manuel Saiz y sobre el *twist* de llamarse “denuncia” y no “declaración”?

[A. A.] La obra de Manuel Saiz, *The Universal Denunciation of Human Privileges*, pone precisamente en evidencia que son pocos los derechos que poseemos como humanos debido a la dependencia que tenemos de nuestro cuerpo; también debido a la parcialidad de toda ley, institución o poder político.

El texto que conforma este trabajo no critica el que los Derechos Humanos no se cumplan, no habla de la injusticia o de la arbitrariedad de su cumplimiento, sino que señala la incoherencia de ese documento emblemático al confrontarse con la evidencia de que, por encima de todo, tenemos un cuerpo que condiciona nuestra vida. La idea de la obra es que los derechos humanos son un constructo social. Y es ahí donde conecta con la obra de Meiro Koizumi, al hablar de algo que nadie quiere oír; algo que en el texto de Manuel Saiz se recoge en el Artículo 1: “Todos los seres humanos van a morir y en alguna medida siempre son conscientes de este hecho”.

[F. O.] ¿Y las fotografías que acompañan al texto?

[A. A.] Este texto, del que el visitante puede coger un ejemplar, se acompaña efectivamente de dos imágenes. Una de ellas parodia la fotografía de Eleanor Roosevelt sosteniendo la Declaración Universal de los Derechos Humanos: en este caso, es el propio artista quien, con pose heroica, sostiene su *Denuncia*. En este sentido, esta obra conectaría con la de Andrea Büttner, ya que los dos artistas muestran al público su vergüenza abiertamente, casi con orgullo.

La otra imagen se basa en la reproducción de una fotografía que, tomada con motivo del segundo aniversario de la adopción de la Declaración Universal, muestra a un grupo de niños observando el documento; una escena dulce e inocente que adquiere connotaciones trágicas cuando vemos que lo que observan es *The Universal Denunciation of Human Privileges*.

[F. O.] Pasando a otra de las obras, aunque ya mencionada, me parece muy interesante tu decisión de colocar en la exposición una película como *La cabina*, que no es una obra pensada para ser vista en el contexto de las artes visuales. Me interesa no sólo esta subversión, que me gustaría que comentases, sino también el hecho de que incorpores una película surrealista de horror en tu exposición. ¿Cuáles fueron tus intenciones?

[A. A.] La primera vez que vi *La cabina* fue poco tiempo antes de que empezara a escribir este proyecto expositivo, por lo que la tenía muy presente. Además de considerarla muy adecuada para ilustrar el tema de la vergüenza, me gustaba que sirviera al mismo tiempo como un generador de tensión y angustia que o bien acompañara durante todo el recorrido de la exposición, o bien fuera lo último en verse antes de abandonar la muestra.

Por otro lado, me interesaba la idea de trasladar una película pensada para ser vista en el cine o en la televisión a una sala de exposiciones, situarla en el marco de una muestra de arte contemporáneo. También que una película con una ambientación claramente española –con la presencia de un actor tan conocido en España como José Luis López Vázquez– estuviera rodeada de obras de artistas internacionales.

[F. O.] Para terminar el recorrido por las obras de la exposición, me gustaría que explicases el funcionamiento de *The Shy Camera*, de Gregor Kuschmirz.

[A. A.] *The Shy Camera*, que se traduciría como “La cámara vergonzosa o tímida”, es una cámara de seguridad que modifica su trayectoria para evitar vigilar al espectador. La cámara gira constantemente sobre su propio eje y es en el momento en el que un espectador interfiere en su campo de visión cuando cambia su trayectoria para evitar que él se sienta observado. Es una cámara que no vigila, que muestra su timidez ante la presencia del ser humano. Las imágenes que la cámara graba se recogen en el monitor que está dispuesto a la entrada.

Me resulta curioso pensar en la posibilidad de que las máquinas muestren un sentimiento tan humano e íntimo como la vergüenza. Mientras que la esencia de la vigilancia es tratar a los seres humanos como objetos, en esta obra ese efecto se subvierte.

[F. O.] Después de haber hablado de todas las obras y de tus ideas sobre la exposición, me gustaría preguntarte dos cosas: ¿cuál es el papel del espectador en tu proyecto? –pienso especialmente en que se verá enfrentado constantemente a cuestiones sobre cómo nos relacionamos con nuestro propio cuerpo–; y ¿qué deseas que le aporte esta experiencia?

[A. A.] Creo que cada una de las obras de esta exposición tiene varios niveles de significado e intensidad. Dependiendo de la sensibilidad o los intereses del espectador, o del ánimo con el que visite la exposición, ésta puede ser experimentada de formas diferentes.

Considero que no es una exposición fácil, ya que habla de un tema algo abstracto como es el de la condición del ser humano, así que requiere dedicarle tiempo y, sobre todo, interés. Pero creo que, si se hace ese esfuerzo inicial y se le dedica tiempo a cada obra, puede ser una experiencia muy enriquecedora: en cierto modo, el tiempo invertido revierte luego en nuevas reflexiones.

[F. O.] Y para acabar, ¿cómo piensas que haber ganado este concurso puede ayudarte en tu carrera? Y ¿cuál es tu próximo proyecto?

[A. A.] Considero que es un lujo haber tenido la posibilidad de comisariar una exposición en un centro como La Casa Encendida, con todos los medios al alcance. Pero, sobre todo, es muy satisfactorio pensar que un proyecto que conceptualmente uno considera interesante –y que presenta una dificultad teórica– haya sido valorado y premiado por un jurado. Y luego, el hecho de que los artistas a los que sigo y admiro hayan respondido tan positivamente a la propuesta es una auténtica inyección de energía. En este sentido, ya me ha ayudado profesionalmente y me ha dado una experiencia que, sin duda, me será de gran utilidad en mi carrera.

Y sobre mi próximo proyecto: paralelamente a éste sobre la vergüenza, empecé a escribir otro acerca de la relación entre la voz, el significado y el cuerpo. Ahora, con algo más de perspectiva, me doy cuenta de que ambos proyectos tienen muchos puntos en común, ya que, con diferentes matices y con otro enfoque, vuelvo a centrarme en cómo el ser humano se relaciona con un aspecto muy concreto de su cuerpo, como es la voz, y en cómo esa relación condiciona su manera de comportarse.

Filipa Oliveira [F. O.] The topic of shame is a very broad one, open to countless interpretations. How did you approach it?

Ana Ara [A. A.] When I began to take an interest in and read up on the subject of shame, and started considering the possibility of devising an exhibition project on this theme and discussing it with my friends, I did indeed discover how many different meanings the word “shame” can have, and how it usually goes hand-in-hand with other concepts like guilt, honour, timidity, trauma, sexuality, etc., acquiring different connotations and nuances in each case.

What I wanted to do was approach the concept of shame from a purer, more humanistic point of view, so I began to investigate how this term has been understood in the field of philosophy. Since the days of Aristotle, many philosophers have proposed their definitions of shame. One definition I find particularly fascinating is that given by Giorgio Agamben, who held that shame is the fundamental sentiment of being a subject; he saw it as an inevitable, necessary frame of mind that every human being experiences when, on “seeing oneself from the outside”, the dependency on the body is suddenly revealed—the body as a prison from which there is no escape.

[F. O.] I find that idea of “seeing oneself from the outside” in connection with shame very interesting. It’s obvious that the subject of shame is closely linked to a specific relationship with one’s body and with guilt. Could you elaborate on this idea a bit more and explain why this definition is the one that you find most interesting?

[A. A.] Guilt and shame are used interchangeably in everyday life because, from an outside observer’s perspective, the effects of feeling ashamed and feeling guilty are the same (insecurity, blushing, avoiding eye contact, etc.).

[A. A.] Yet I believe that these two emotions stem from different causes. A feeling of guilt can be traced back to an act, to having done something one ought not to have done; thus, if the person shows remorse, that guilty feeling may gradually subside. However, a feeling of shame is rooted in what one is, and from that there is no absolution or deliverance.

As I've said, human beings have that ability to "see themselves from the outside", to de-subjectivise themselves and acknowledge their own limitations (prejudices, egocentrism, selfishness, etc.). One branch of philosophy, and other knowledge systems as well, holds that the cause of shame is found in the eyes of the other. Another branch of philosophy, which I personally find more interesting, speaks of shame as the human being's private encounter with his/her own body: we feel ashamed when we look at ourselves.

I find all aspects of this definition interesting because it is "universal" yet perennially modern and pertinent. For example, today we could use it to discuss the shame of the immigrant, of the person who enters a new context where he doesn't know the rules and struggles to communicate in a language that is not his own. To feel ashamed is to be acutely aware of one's own limitations; it becomes a necessary exercise in order to forge ahead, to develop an awareness of one's place in the world.

[F. O.] But this perspective is a departure from the normal attitude towards shame. Usually, shame is seen as something bad, something negative. Do you think this perspective, so deeply ingrained in our cultures, could possibly be changed? Can shame be considered a political attitude?

[A. A.] Changing the negative perception of shame was never my intention. However, I would like to point out that understanding shame as something "bad" entails assigning it a moral value, which I find less interesting and which is closer to the concept of guilt I mentioned earlier.

I think that the idea of shame that I'm working on is more specific and subtle than what we usually mean by the term, primarily because we hardly ever stop to think about the correct meaning of the words we use.

Understanding shame as the fundamental sentiment of being a subject helps me to understand the world better, the way we relate to ourselves and to others, all value judgments aside. If we give shame a political significance—in the moralistic sense—then we would have to redefine our entire scale of right and wrong, and re-establish our personal positions.

[F. O.] I wasn't referring to the political in a moralistic sense, in terms of right and wrong, but when you speak of de-subjectivisation in your text, of being subjected and sovereign, that complex relationship with our bodies implies, at least in my view, a political attitude.

[A. A.] Yes, you're right, if we're talking about politics in the most abstract sense. If we understand politics as how we relate to our bodies, how we govern ourselves, and consider how this affects the rest of society, then yes, shame can be regarded as a political attitude.

In this respect, in his writings Georges Bataille used the term "sovereignty" not to refer to the privilege of a few, which would imply possession of a supreme power, but rather to underscore the imperative of loss, giving, sacrifice, gambling all knowledge and all possession. Therefore, a person who lives sovereignly is indifferent to the future, choosing instead to focus on living in the immediate present. One who lives sovereignly does not succumb to the idea of death. This sovereign man stands in contrast to the human man, whose life is spent anxiously awaiting death, and while he waits he projects his future plans, works and hoards.

Agamben uses the concepts of "being subjected" and "being sovereign" to express the paradox that human beings must face because we have bodies: we are each the master of our body, it belongs to us, but at the same time we are subjected to its needs, to its constant deterioration and ultimately to death.

On the other hand, if we analyse shame from a contemporary perspective rather than as a timeless concept and try to come up with examples of how this is manifested in everyday life, it must of necessity have political significance. However, this is not due to shame itself but to the fact that our lives, as human beings, are governed by a series of determining factors that condition how we behave and interact.

[F. O.] How did you translate this interest and theoretical reflection on shame into an exhibition project?

[A. A.] From my perspective, the concept of shame I address here has to do with the demands inherent to all artistic creation and is situated on that same two-way street between objectivisation and de-subjectivisation I spoke of earlier. The relationship between the *ego* and the *artist ego* also resides in that duality. These two egos are not always easily distinguishable: sometimes they collide and overlap, and sometimes they pull apart.

Moreover, from a more formal or thematic point of view, all the works in this exhibition specifically reflect, in one way or another, on the relationship between man and his body, which is central to this topic.

[F. O.] Did your ideas for the exhibition come from the theme or from the works themselves? Which work did you choose first?

[A. A.] The way that human beings relate to their bodies has always interested me. I think that projects gradually take shape in my unconscious mind as a result of seeing many different works and drawing connections between them. At one point, I stopped to ask myself why certain pieces sparked my interest conceptually, and I started composing this exhibition project about shame. All the works I had in mind as I wrote shed new light on my philosophy readings at the time. So I'm not really sure which work I chose first.

Oddly enough, one of the works that excited me the most was *La cabina* by Antonio Mercero, which is a film rather than a contemporary artwork, because it captures, in addition to many other themes, the essence of shame: the caging of a human being inside his own body—in this case metaphorically represented by a telephone box—and the tragic consequences of fighting it.

The anxiety that we as spectators feel adds a special dimension to the exhibition, for the sight of a man—a corpse—locked inside a cage has a tremendous visual impact. I was also interested because it reminded me of a scene from Roland Topor's short story "The Liberators", in which a group of earthlings is shocked to discover several cages containing humanoid creatures.

[F. O.] How did you devise the show's itinerary?

[A. A.] First I had to consider the technical limitations and requirements, as five of the seven works in the exhibition are videos. From there, I focused on how the works best interacted with each other and decided which should be displayed close together from a conceptual point of view.

[F. O.] What is the first work that visitors discover on entering the exhibition space? And why did you decide to use that specific piece to introduce your audience to the theme?

[A. A.] The first work is *I Feel Shame / We Feel Shame / I Feel Shame* by Andrea Büttner, a video installation with a 3-channel projection. On two of the screens, we see the artist and her gallerist confessing their individual shame: "I feel shame."

The middle screen shows both women admitting their shame in unison, making a collective, almost theatrical confession. The phrase "We feel shame" becomes an oxymoron, as it is impossible to be ashamed in unison. Shame is something private and personal, not a group activity.

The black-and-white image and the use of a frontal angle underscore the humiliation inherent to publicly confessing one's innermost feelings. In this respect, the subject and staging of this video are reminiscent of Bas Jan Ader's work *I'm Too Sad to Tell You* (1971), another black-and-white piece in which we see the artist expressing and confessing his sadness before the camera.

[F. O.] Yes, this brings up the idea that sometimes we can't put something into words. I'm also interested in how this work could be interpreted from the perspective of the art establishment, how both gallerist and artist feel ashamed of something. And, in this respect, it seems to me that the idea of shame moves away from the body—at least the physical body—and closer to the collective or systematic body of the art world.

[A. A.] Yes, that's certainly one take on it, and I do think the decision to use a gallerist was deliberate; in any event, the title of the piece doesn't give us any clues as to the two women's identities.

[A. A.] Andrea Büttner has addressed the theme of shame in several of her works and various texts. For example, I recall an interview in which she stepped into the role of the art critic, and the critic answered her questions as if he were Andrea Büttner. With that role reversal I think the artist was obviously trying to say something about the art world, about the shame that artists feel when they have to answer very personal questions about how they understand the act of creating, the significance of their choices, the colours they use, their latest shows, etc. The fact is that an artist is always publicly exposed, whether he/she is presenting a work or talking about his/her art.

[F. O.] I find this piece disconcerting—though not in a negative way—on several levels. One is the fact that it shows two women confessing their shame, which immediately suggests the possibility of a feminist reading of the work. And it also seems quite contradictory: confessing something as private as one’s own shame before the camera. Viewers have to wonder if it is actually a genuine confession or merely a screen test performance.

[A. A.] I find it curious that, when discussing the most intimate aspects of human existence or the theme of our relationship with our bodies, the tendency is to resort to the female figure. We see this in the work of Andrea Büttner, Julika Rudelius (testimonies of five women) and Jérôme Bel (video featuring the testimony of a ballet dancer). In any case, although our first impression undoubtedly varies depending on whether the person we see before the camera is a man or a woman, I don’t think this is the most essential aspect of any of these three works; there is always a deeper layer of meaning.

In fact, from the moment this project began to take shape I knew I didn’t want this show to include any artworks with overtly feminist connotations that focused solely on the female body, because I didn’t want to distract from the essence of the theme or lose sight of that “universal” aspect of shame I mentioned earlier. Plus, I knew that aspect and that feminist interpretation would be present in any case.

For me, the most important part of *I Feel Shame / We Feel Shame / I Feel Shame*, and the reason why I decided to include it in the show, is the ideas it generates and expresses on two “performatic” levels: the first, with the image of the two women admitting their shame before the camera in a choreographic manner, and the second, when they confess their shame as a collective act, where the theatrical component is so exaggerated it’s almost comical. And the truth is that these two scenes leave the viewer feeling rather perplexed, as we understand that shame, and admissions of shame, should be kept private.

[F. O.] Let’s discuss the other works you mentioned in which the body—the female body—is present. In my opinion, this topic is highly charged with meaning, and although it doesn’t necessarily have to entail a feminist reading, those secondary interpretations are hard to control. With regard to the video by Jérôme Bel displayed alongside Andrea Büttner’s piece, I’d like you to explain why you found this work interesting and the reasoning behind its position in the exhibition discourse.

[A. A.] The piece by Jérôme Bel is situated on the right as you enter the room. I liked the idea of having visitors go from a work like Andrea Büttner’s, in which virtually nothing happens and where the framing and visual arrangements are starkly simple, to a 30-minute video shot in a truly luxurious setting. I wanted them to notice that, despite these differences, these pieces have several things in common, such as the honesty of all confessions or the choreographic aspect.

Jérôme Bel’s video is a recording of the dancer Véronique Doisneau’s final performance at the Paris Opera, where she spent her entire dance career. In contrast to the lavish surroundings, she appears before the public in her rehearsal outfit and without makeup. She presents herself as a humble person who wants to end her career by being truthful with herself and her audience, which is why she reveals her age, marital status, the names of her favourite choreographers and dancers, and her salary, and confesses that, despite her best efforts, she never managed to become a star because her body was too weak. Her commentary is interspersed with snippets of her ballet performances, almost always without music, in which we hear her ragged breathing and see how she must take breaks to eat or drink. Once again, we witness the subjugation to the body.

And yet, as in Andrea Büttner’s work, the entire thing is a performance. Both her dancing and her confessions allow us to deduce that Véronique is also following a script, in this case the one written by Jérôme Bel, thereby unveiling the construction and manipulation behind every performance.

[F. O.] So we’re back in the realm of the theatrical; we find ourselves wondering if this work is a performance art piece or something genuine.

[A. A.] I think that the first time you see these works, they come across as authentic; but when you view them a second time, you start to notice certain details typical of a choreographed performance.

[F. O.] How are these two videos related to the other two works in the same room?

[A. A.] The works by Meiro Koizumi and Manuel Saiz operate independently within this room. Where I do see a connection, and not just because of the female presence, is between these two works (Büttner’s and Bel’s) and Julika Rudelius’s *Forever*, which is in a room by itself. Once again, the viewers becomes witnesses to a confession, in this case made by five American women who talk about their relationship with their physical appearance, how they see themselves and how they want others to see them.

[F. O.] Why did you feel this piece was important for the show?

[A. A.] In the beginning I was considering this and another video by Julika Rudelius, *Dressage*, which focuses on a group of girls and their passage from childhood to adolescence, and which also speaks of that encounter, of the complex relationship between human beings and their bodies. I ultimately decided that her video *Forever* was more suitable because in addition to that aspect—which in any case was already covered by other pieces in the show—it also reveals that it is impossible for human beings, the human body, to remain static, to endure, to not deteriorate, and the helpless feeling that takes hold of us when we realise this impossibility.

[F. O.] I’d like to dig a bit deeper into your choice of this piece for the show: the reason why you decided to include it seems less obvious than the one behind the inclusion of the two we’ve already discussed. If we think of the three works as confessional screen tests, in a very “Warholian” sense, we see that they all have things in common. However, I’m not quite sure how shame fits into this piece by Rudelius, which I see as a group of women who want to become the self-image they have constructed. I deduce this from the way they talk about beauty and ageing, but above all from the moment they press the button to take their self-portraits.

[A. A.] But that self-image they want to construct is indicative of a desire to endure, to withstand the test of time, which is also expressed in the title, *Forever*, and the fact that the women photograph themselves using a self-timer. Yet this desire stands in opposition to the impossibility of human permanence or perpetuity, even for those with vast financial resources. The makeup, the clothes, the hairstyles, the plastic surgery, the hours spent before the mirror identifying their individual assets and flaws—all of it is an attempt to be reconciled with their own corporeality. But the slowly deteriorating body is always going to be out of step with the ego. Shame is what makes us aware of that lack of synchronisation.

[F. O.] Let’s go back to the first room and Meiro Koizumi’s piece entitled *Mum*. The body also figures prominently in this work, where it is highly theatrical. I find the moment when a trivial mother-son conversation becomes a virtual battle scene particularly interesting. Why did you choose this work, and how is it related to the exhibition concept?

[A. A.] That sudden twist in the video’s plot and the finale it leads up to—with the artist simulating his own death—is precisely what interests me, because it presents the moment of death in a way that is highly theatrical, yet also tragic and brutal. In an almost imperceptible transition, the body of an industrious, productive being suddenly becomes a lifeless corpse lying on the floor. In my opinion, this video eloquently illustrates the degree to which we must submit to and depend upon our bodies and how unpredictable and tragic life can be.

The theme of war—more specifically, the impact that all warfare has on human beings—is present in most of this artist’s oeuvre. This particular piece caught my attention because it is so effective and direct, and because of the limited resources used to create it.

[F. O.] The provocation inherent to Koizumi’s work may be related to Manuel Saiz’s piece. Could you discuss that?

[A. A.] Yes, these two works have several things in common. They both address topics that socio-economic circles aren’t interested in discussing, such as war and death, because they are far removed from the notions of welfare and productivity on which contemporary society is founded.

[F. O.] Can we focus for a moment on Manuel Saiz’s work and discuss the “twist” he introduces by calling it a “denunciation” rather than a “declaration”?

[A. A.] The piece by Manuel Saiz, *The Universal Denunciation of Human Privileges*, underscores the fact that we human beings actually have very few rights due to the dependency on our bodies and to the built-in bias of all laws, institutions and political authorities.

The text that comprises this work doesn’t criticise the fact that human rights are not guaranteed, nor does it speak of injustice or the arbitrary application of human rights conventions; instead, it points out the flawed logic of that legendary document in light of the irrefutable fact that our lives are conditioned, above all, by our own bodies. The idea behind the work is that human rights are a social construct. And therein lies the connection to Meiro Koizumi’s work, for both are stating something no one wants to hear. This statement is found in Article 1 of Manuel Saiz’s text: “All human beings will die and to some extent are always aware of this fact.”

[F. O.] And the photographs accompanying the text?

[A. A.] This text, of which copies have been made for visitors to take home, is indeed illustrated by two images. One is a parody of the photograph of Eleanor Roosevelt holding the Universal Declaration of Human Rights: in this case, the image shows the artist himself, striking a heroic pose, holding up his *Denunciation*. This could be seen as a link to Büttner’s work, as both artists are publicly and almost proudly exhibiting their shame.

The second image is a copy of a photograph taken on the second anniversary of the adoption of the Universal Declaration of Human Rights, which shows a group of children examining the document: a tender, innocent scene that acquires a tragic undertone when we realise that they are actually looking at the *The Universal Denunciation of Human Privileges*.

[F. O.] Moving on to another work you’ve already mentioned, I find it very interesting that you decided to include a film like *La cabina*, which wasn’t intended to be seen in a visual arts context, in this exhibition. I’m interested in this subversive move, which I’d like you to comment on, but also in the fact that you chose to feature a surrealist horror movie in your show. What were your intentions?

[A. A.] I saw *La cabina* for the first time shortly before I began preparing this exhibition project, so it was fresh in my mind. I thought it was a perfect illustration of the concept of shame, but I also liked the fact that it could be used to create a sense of tension and anxiety that would remain with visitors as they toured the exhibition or be the last thing they experienced before leaving.

On a different level, I was drawn to the idea of bringing a movie designed to be seen at a cinema or on television into an exhibition hall and situating it in the context of a contemporary art show. And I also liked the thought of having such an obviously Spanish film, starring an actor like José Luis López Vázquez who is a household name in Spain, surrounded by works by artists.

[F. O.] And to complete our overview of the pieces in your show, I’d like you to explain how Gregor Kuschmirz’s *The Shy Camera* works.

[A. A.] *The Shy Camera* is a security camera that alters its trajectory to avoid recording the observer. The camera is constantly revolving on its own axis, and at the moment someone steps into its field of vision, it deviates from its normal path so that the person doesn’t feel “watched”. It’s a surveillance camera that doesn’t do surveillance, shying away from the presence of humans. The images that the camera captures are shown on a monitor set up at the entrance.

I find it curious to consider the possibility that machines might display such an intimate, human emotion as shame or embarrassment. The point of surveillance is to treat human beings as objects, but in this work that effect is subverted.

[F. O.] Now that we’ve discussed all the works and your ideas about the exhibition, I’d like to ask you two things: Firstly, what role does the spectator play in your project? I ask this primarily because visitors will face a constant barrage of questions about how we relate to our own bodies. And secondly, what would you like the spectator to take away from this experience?

[A. A.] I think that each work in this exhibition has several layers of meaning and intensity. Visitors will experience them differently depending on their personal sensibility and interests or the mood they’re in when they come to the show.

I don’t think it’s an easily digestible exhibition, because it addresses a very abstract theme—the human condition—and therefore demands an investment of both time and effort on the viewer’s part. But I do believe that, if the spectator makes that initial effort and dedicates time to each piece, it can be a very rewarding experience; in a way, the time one invests later pays off in the form of new reflections.

[F. O.] And finally, how do you think having won this competition will benefit your career? And what will your next project be?

[A. A.] I consider myself truly privileged to have had the chance to curate an exhibition at a centre like La Casa Encendida, with so many resources at hand. But, above all, I find it deeply satisfying to know that a project I consider conceptually fascinating—and one with this degree of theoretical complexity—has been studied, appreciated and chosen by a jury. The fact that the artists whom I follow and admire responded so positively to my idea also gave me a tremendous boost of new energy. So in that sense, winning the competition has already helped me professionally and given me experience that will undoubtedly be tremendously useful in my career.

As for my next project, while I was working on this one about shame I also began to write another about the relationship between the voice, meaning and the body. Now, with the benefit of hindsight, I see that both projects have a great deal in common. The focus of the second project, albeit with fine distinctions and a different approach, is very similar to the first, as it explores how human beings relate to a very specific part of their body—the voice—and how that relationship conditions their behaviour.

Andrea Büttner

I Feel Shame / We Feel Shame / I Feel Shame 2009

Vergüenza Shame

Alemania, 1972

Ha expuesto su trabajo internacionalmente en instituciones como la Whitechapel Gallery (2011) y el Institute of Contemporary Arts (2008), ambos en Londres, y la Badischer Kunstverein de Karlsruhe (2007). Así mismo, ha participado en la Bienal de São Paulo (2010), la Wight Biennial (2006) y la Werkleitz Biennale (2006). En la actualidad es profesora de la Academia de Bellas Artes de Maguncia, Alemania.

Germany, 1972

She has exhibited her work internationally at venues such as the Whitechapel Gallery (2011) and the Institute of Contemporary Arts (2008), both in London, and the Badischer Kunstverein in Karlsruhe (2007). She also participated in the São Paulo Biennial (2010), the Wight Biennial (2006) and the Werkleitz Biennale (2006). Andrea currently teaches at the Mainz Academy of Arts in Germany.

www.andreabueetner.com



Videoinstalación, 3 canales.
2 min 30 s

Video installation, 3 channels
2 min 30 s



Imágenes: cortesía de la artista y de la galería Hollybush Gardens
Images: courtesy of the artist and the Hollybush Gardens gallery



Videoinstalación, 3 canales.
2 min 30 s

Video installation, 3 channels
2 min 30 s

Imágenes: cortesía de la artista y de la galería Hollybush Gardens
Images: courtesy of the artist and the Hollybush Gardens gallery



Videoinstalación, 3 canales.
2 min 30 s

Video installation, 3 channels
2 min 30 s

Imágenes: cortesía de la artista y de la galería Hollybush Gardens
Images: courtesy of the artist and the Hollybush Gardens gallery

Francia, 1964

Coreógrafo francés considerado uno de los representantes más destacados de la renovación de la danza contemporánea. Entre sus últimas *performances* se encuentran *Disabled Theater* (2012), *Cédric Andrieux* (2009) y *The Show Must Go On* (2001), obra esta última que recibió en 2005 el premio Bessie en Nueva York.

www.jeromebel.fr

France, 1964

Bel is a french choreographer and one of the driving forces behind the revitalisation of contemporary dance. His most recent performances include *Disabled Theater* (2012), *Cédric Andrieux* (2009) and *The Show Must Go On* (2001). The latter won the Bessie Award in New York in 2005.



Videoinstalación
34 min

Video installation
34 min

Imagen: cortesía de Anna Van Kooij
Image: courtesy of Anna Van Kooij

Videoinstalación
34 min

Video installation
34 min



Imagen: cortesía de Icare
Image: courtesy of Icare

Alemania, 1968

Trabaja principalmente en el ámbito del vídeo. Su obra ha sido mostrada internacionalmente en exposiciones individuales en el Swiss Institute of Contemporary Art (Nueva York), el Centre Culturel Suisse (París), el Stedelijk Museum Bureau (Ámsterdam) y el Westfalen Institut (Münster). Ha participado asimismo en exposiciones colectivas celebradas en la Tate Modern (Londres), el Stedelijk Museum (Ámsterdam), el ZKM (Karlsruhe), el Brooklyn Museum (Nueva York), el MOCA North Miami (Miami), el International Center of Photography (Nueva York) o el Smart Museum of Art (Chicago), así como en la ICP Triennial 2009 y la International Incheon Women Artists' Biennale 2009 (Corea).

www.rudelius.org

Germany, 1968

This artist principally works in the video art genre. She has held solo shows of her work at international venues such as the Swiss Institute of Contemporary Art (New York), the Centre Culturel Suisse (Paris), the Stedelijk Museum Bureau (Amsterdam) and the Westfalen Institut (Münster). She has also participated in group shows held at the Tate Modern (London), the Stedelijk Museum (Amsterdam), the ZKM (Karlsruhe), the Brooklyn Museum (New York), the Museum of Contemporary Art North Miami (Miami), the International Center of Photography (New York) and the Smart Museum of Art (Chicago), as well as at the 2009 ICP Triennial and the 2009 International Incheon Women Artists' Biennale (South Korea).



Videoinstalación, 2 canales
16 min

Video installation, 2 channels
16 min

Imágenes: cortesía de la artista
Images: courtesy of the artist



Videoinstalación, 2 canales
16 min

Video installation, 2 channels
16 min

Imágenes: cortesía de la artista
Images: courtesy of the artist



Videoinstalación, 2 canales
16 min

Video installation, 2 channels
16 min

Imágenes: cortesía de la artista
Images: courtesy of the artist

Meiro Koizumi

Japón, 1976

Realiza sus trabajos principalmente en el campo de la *performance* y el vídeo. Entre sus últimas exposiciones individuales destacan las celebradas en el Museum of Modern Art de Nueva York (2013), el Artspace de Sídney (2011) y el Mori Art Museum de Tokio (2009). Ha presentado su obra en la Aichi Triennale, Japón (2010), Mediacity Seoul (2010) o la Liverpool Biennial (2010), y ha participado en otras muestras colectivas como *Art Summer University*, Tate Modern, Londres (2007) o *New Contemporaries*, Barbican Centre, Londres (2002).

www.meirokoizumi.com

Videoinstalación
7 min

Mum

2003

Japan, 1976

Koizumi principally works in the field of performance and video art. His most recent solo shows have been held at the Museum of Modern Art in New York (2013), Artspace Sydney (2011) and the Mori Art Museum in Tokyo (2009). He has also presented his work at the Aichi Triennale, Japan (2010), Mediacity Seoul (2010) and the Liverpool Biennial (2010), and has participated in various group shows such as *Art Summer University* at Tate Modern, London (2007) and *New Contemporaries* at the Barbican Centre in London (2002).

Video installation
7 min

Vergüenza Shame



Imágenes: cortesía del artista
Images: courtesy of the artist



Videoinstalación
7 min

Video installation
7 min

Imágenes: cortesía del artista
Images: courtesy of the artist

The Universal Denunciation
of Human Privileges
2012

España, 1961

Ha mostrado sus videoinstalaciones en centros internacionales de arte como el InterCommunication Center (Tokio), el Transmediale (Berlín), la Whitechapel Gallery (Londres) o el ICA (Londres). Sus vídeos monocal se han proyectado en diversos festivales, entre ellos: Impakt Festival (Utrecht), EMAF (Osnabrück), London Film Festival, Vidéoformes (Clermont-Ferrand), World Wide Video Festival (Ámsterdam), Rencontres Internationales Madrid/Paris/Berlin. De forma paralela, ha publicado varios libros, entre los que se encuentran *101 Excuses. How Art Legitimises Itself* (2009), *A Colossal Blog* (2010), *Tren Tiempo / Train Time Zeit Zug* (2011) y *24 24 Hour Psycho Sequels* (2012).

www.manuelsaiz.com

Spain, 1961

Saiz has exhibited his video installations at international venues such as the InterCommunication Center (Tokyo), the Transmediale (Berlin), the Whitechapel Gallery (London) and the Institute of Contemporary Arts (London). His mono-channel videos have been screened at a variety of festivals, including the Impakt Festival (Utrecht), EMAF (Osnabrück), the London Film Festival, Vidéoformes (Clermont-Ferrand), the World Wide Video Festival (Amsterdam), and the Rencontres Internationales Madrid/Paris/Berlin. He has also published several books, including *101 Excuses: How Art Legitimises Itself* (2009), *A Colossal Blog* (2010), *Tren Tiempo / Train Time Zeit Zug* (2011) and *24 24 Hour Psycho Sequels* (2012).



THE UNIVERSAL DENUNCIATION OF Human Privileges

WHEREAS the cult of pride and the imposition of privileges by members of the human family are the origin of injustices, conflicts and pillaging in the world,

WHEREAS the desire to establish and maintain human privileges has resulted in barbarous acts which have outraged the natural balance, and bearing in mind that the desire to live at any cost has been proclaimed as the highest aspiration of the common people,

WHEREAS it is essential for human privileges to be exposed and distinguished from what might be considered as rights, so that human beings are not driven to plunder at the least opportunity all those considered to be inferior and less-deserving than themselves,

WHEREAS it is also essential to abolish attitudes of nationalistic vanity in the people,

WHEREAS the peoples of the dominant nations have always reaffirmed their faith in their privileges gained through tradition, historical pillaging and, in recent times, through economic coercion and the use of their armed forces, and are determined to maintain things this way for as long as possible,

WHEREAS some judicious individuals, resisting the forces that personally or in group form act against them, have pledged themselves to making a public denunciation of the fact that the belief that human beings have rights and that having rights is a positive thing is a flagrant lie, and

WHEREAS a common understanding of the functioning of these privileges and false beliefs is of the greatest importance to their repeal and to putting an end to the terrible effects they have on nature, on people and societies,

NOW THEREFORE

this present **UNIVERSAL DENUNCIATION OF HUMAN PRIVILEGES** is proclaimed as a common ideal for which all individuals, peoples and nations must strive, to the end that both individuals and institutions, being constantly inspired by it, promote, through teaching and education, respect for people and nature and ensure, by progressive measures, national and international, the abolition of the idea that humans have rights and that pride in them is justified, everywhere in the world.

ARTICLE 1 -All human beings will die and to some extent are always aware of this fact.

ARTICLE 2 -Everyone to some extent believes falsely to be more than what they are, without distinction of any kind, such as race, colour, sex, language, religion, political or other opinion, national or social origin, economic position, birth or other status. Furthermore, all people always believe themselves to be better than others and consider the human to be essentially superior to the non-human.

ARTICLE 3 -Everyone is permanently in a position to lose their life, to be enslaved, or to suffer an accident that damages their physical and mental integrity.

ARTICLE 4 -Everyone is affected by power dynamics, consciously or unconsciously, as either victim or perpetrator.

ARTICLE 5 -Torture is inoperable from the body and all human beings, to some extent, will suffer the degradation of torture as long as they have a body.

ARTICLE 6 -Everyone is expendable and can be replaced, in any activity, institution or symbolic order, by anyone else.

ARTICLE 7 -The law is a human invention and is subject to all of the opinions and manipulations suffered by the concept of being "human" and of "fairness" in different times, societies and realities. Thus, discrimination always exists, whether regarding individuals from other times or those from other places.

ARTICLE 8 -Any search for justice, if pressed sufficiently, ends in an irreducible paradox in which injustice is the victor.

ARTICLE 9 -All detentions, imprisonments or exiles are arbitrary, as too are all granting of rights.

ARTICLE 10 -It is not possible for an independent and impartial tribunal to exist, given that all tribunals are constituted from a particular view of reality, which, though it may include a large number of individuals, will always leave out other realities. Thus, there will always be people whose voices will be heard, when heard, in a condition of inferiority in respect to others who belong to the conception of reality held by the majority.

ARTICLE 11 -To live implies alienation. A point of view always exists from which everyone is guilty, given that everyone must accept contracts to procure the means of subsistence and contracts are always against a third party.

ARTICLE 12 -No one can feel secure about their family situation, the inviolability of their home, their correspondence or their privacy. Nor can honour and reputation be protected against the reality of possible attacks, given that their stability is linked to changes in the balance of power and the interests of the communications media.

ARTICLE 13 -1. Everyone will circulate on routes marked by the state and by the reigning economic system and will establish their residence, when they are able to have one, in the places assigned to them, or which natural or human accidents permit.

-2. Everyone leaves or returns to their country, when they have one, impelled by motives beyond their will and, often, beyond their understanding.

ARTICLE 14 -1. In case of prosecution, anyone will receive asylum only when it is possible and convenient for a country to grant it to them.

-2. Motives of any kind can be constantly used to deny asylum or to revoke it.

ARTICLE 15 -1. Everyone is required to have a nationality, to form part of a group whose origins and reason for being are more than likely accidental.

-2. Belonging to a group and the certification of such a belonging will be constantly required of people by states and economic classes.

ARTICLE 16 -1. Men and women of full age are required to regularize and provide an account of their personal relationships through the institutions of marriage and the family.

-2. States will promote marriage and procreation by all the means available to them in order to increase their human potential over nature and other states.

-3. The family is the fundamental group unit of the state and for this reason is protected at all costs, occasionally against the desires and understanding of its members.

ARTICLE 17 -1. Everyone needs to possess things to ensure their subsistence. The things they possess need to be constantly renewed.

-2. The property of some is always acquired by depriving others of it.

ARTICLE 18 -Everyone is born belonging to a sphere of thought, conscience and religion from which they have not had the option of removing themselves, when, over the course of their life, they change their religion or belief; they often do so forced by circumstances outside of themselves and which oblige them to publicly manifest their religion or belief, individually and collectively, both in public and in private, through teaching, practice, worship and observance imposed on them explicitly or implicitly.

ARTICLE 19 -Everyone must learn which opinions are suitable to impart and which feelings to express; this obligation includes learning to say things that do not bother anyone and to impart opinions that cannot incriminate those who hold them. The dissemination of these, like any other opinion or thought, remains at the discretion of the communications media, corporate interests, the laws of each country and whatever stands as censorship and has the necessary repressive means.

ARTICLE 20 -1. Everyone is compelled to assemble and associate with others, in order to subsist, even if no group or assembly exists to their liking.

-2. There are few specific associations to which people are compelled to belong, but it is obligatory to belong to these and various of the optional ones are strictly demanded.

-3. There are few specific associations to which people are compelled to belong, but it is obligatory to belong to these and various of the optional ones are strictly demanded.

ARTICLE 21 -Everyone is compelled to support the government of their country, through the coercion of supposedly democratic practices or through the actions of the state's repressive forces.

-2. The state uses within its structure all types of people who can be called upon at any moment to fulfil their duty to their country's public services.

-3. The will of the people, that is, the authority of public power expressed in elections, is always susceptible to manipulation by propagandistic, scientific and economic means against which the members of the public are defenceless and, in most cases, of which they are also ignorant.

ARTICLE 22 -The economic and social security of each individual is impossible to guarantee, even when states or communities have an interest in and the intention of doing so. This is because all of the parameters of that security are conditional and because the security and dignity of some community exist at the expense of others.

ARTICLE 23 -1. Everyone is on their own in the search for the means to subsist and must accept any form of work if the conditions in which they find themselves and their primary needs so demand it.

-2. Higher skilled people with fewer moral qualms obtain less demanding work and higher salaries.

-3. Pay for work realized depends on the law of supply and demand, and thus in many instances does not cover the primary needs of the person who works.

-4. Those who form and/or join trade unions must deal with the consequences.

ARTICLE 24 -All rest is granted solely to allow for the recuperation of strength for more efficient later work and must end the moment in which it no longer fulfils this purpose. All free time is used to carry out subsidiary tasks of the production system without pay.

ARTICLE 25 -1. The needs of the people can never be entirely fulfilled, because the concept of what is necessary is always being dynamically redefined. The people, therefore, are always subject to the urgency of re-solving needs they consider essential.

-2. Motherhood and childhood have greater demands in terms of their being considered as necessities.

ARTICLE 26 -1. Everyone must learn skills by way of which they can position themselves economically and socially above others.

-2. Education, as much in institutions dedicated specifically to it, as in the family or the communications media, is oriented toward indoctrinating individuals in order to improve the functioning of economic and political systems. Individuals cannot remove themselves from this indoctrination without becoming economically marginalized and losing the means of subsistence.

-3. Parents, within the possibilities of indoctrination, will choose for their children the education that most satisfies their unconscious psychological needs.

ARTICLE 27 -1. Everyone must participate in the dominant culture, or risk being marginalized and scorned.

-2. There is no real possibility of authorship, and the products of people's minds are always amalgams of the thinking of others, to which an author is led by impulses that are often beyond his or her will and/or understanding.

ARTICLE 28 -Every country, and thus every individual belonging to a country, is subject to the designs of the government of the strongest country, which applies pressure through political, economic, diplomatic or military means to achieve advantages for the state of that country and not necessarily for the people who form it. It is the intention of this denunciation to refer here to each and every country and individual.

ARTICLE 29 -1. Everyone has duties to the community.

-2. Everyone is subject to the limitations as established by law.

-3. No rights or freedoms exist except within contexts in which rights and freedoms are restricted and, in any case, are always at the expense of others.

ARTICLE 30 -Nothing in this Denunciation may be interpreted in such a way as to serve any state, group, or person to engage in and develop any activity or perform any act that leads toward improving the world, increasing personal pride or exalting feelings of kindness and humanity.

Gregor Kuschmirz

Alemania, 1978

Utiliza especialmente en su trabajo el vídeo, la instalación y la escultura. Licenciado por la Universidad de Ciencias Aplicadas de Múnich (2003) y la Academia de Cine de Baden-Wurtemberg (2006), recibió posteriormente una beca del centro de investigación Fabrice, de Benetton, y fue artista residente en el Artspace 1918 de Shanghái. Ha participado en exposiciones colectivas en el Shanghai Art Museum (2007) y el Centro Pompidou (2006).

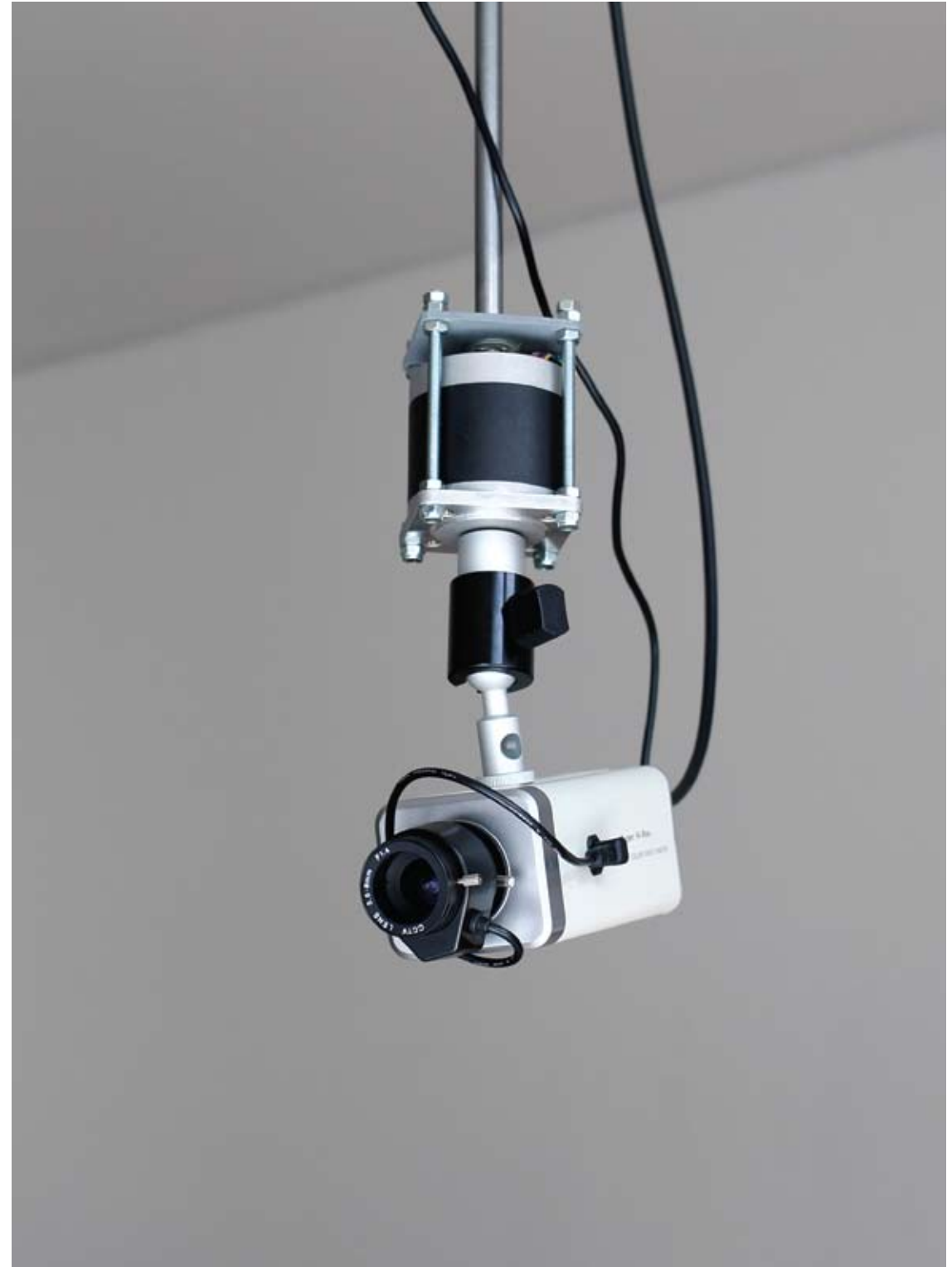
www.kuschmirz.com

The Shy Camera 2007

Germany, 1978

Kuschmirz mainly uses video, installation and sculpture in his work. After graduating from the University of Applied Sciences in Munich (2003) and the Baden-Württemberg Film Academy (2006), he received a grant from Fabrice, the Benetton research centre, and was an artist-in-residence at the 1918 Artspace in Shanghai. He has participated in group shows at the Shanghai Art Museum (2007) and the Centre Pompidou (2006).

Vergüenza Shame



Imágenes: cortesía del artista
Images: courtesy of the artist

Instalación

Installation



España, 1936

Director de cine y guionista tanto de cine como de televisión. Dirigió series televisivas de gran éxito como *Verano azul* o *Farmacia de guardia*. Entre sus películas se encuentran *Las delicias de los verdes años* (1976), *La guerra de papá* (1977), *Tobi* (1978), *Buenas noches, señor monstruo* (1982), *Espérame en el cielo* (1988), *Don Juan, mi querido fantasma* (1990), *La hora de los valientes* (1998), *Planta 4.ª* (2003) o *¿Y tú quién eres?* (2007).

Spain, 1936

Mercero is a film director and screenwriter for both the cinema and television. He directed immensely popular Spanish television series such as *Verano azul* and *Farmacia de guardia*. His films include *Las delicias de los verdes años* (1976), *La guerra de papá* (1977), *Tobi* (1978), *Buenas noches, señor monstruo* (1982), *Espérame en el cielo* (1988), *Don Juan, mi querido fantasma* (1990), *La hora de los valientes* (1998), *Planta 4.ª* (2003), and *¿Y tú quién eres?* (2007).



rtve

Película
34 min

Film
34 min

Imágenes: cortesía de RTVE
Images: courtesy of RTVE

Fundación Especial Caja Madrid

Carmen Cafranga Cavestany

Presidenta · Chairwoman

José Guirao Cabrera

Director General · Director

Inéditos 2013

La Casa Encendida

Coordinación del proyecto · Project Coordination

Iván López Munuera

Chus Martínez

Filipa Oliveira

Jurado · Jury

Exposición · Exhibition

Ana Ara

Juan Canela

Luisa Espino

Comisarios · Curators

Intervento

Coordinación y montaje · Coordination and Installation

MAPFRE

Seguros · Insurance

Catálogo · Catalogue

José Duarte

Diseño · Design

Antonia Castaño

Edición · Edition

Polisemia, S. L.

Traducción · Translations

V. A. Impresores

Impresión · Printers

M-11565-2013

Depósito legal · National Book Registry Number

INÉDITOS 2013

Juan Canela

Lanza
una roca
y a ver
qué pasa



CAJA MADRID
FUNDACIÓN ESPECIAL

La Fundación Especial Caja Madrid presenta los proyectos ganadores en la duodécima edición del certamen Inéditos, una convocatoria que fomenta la inserción de los jóvenes comisarios en los circuitos profesionales del arte mediante la posibilidad de producir y mostrar sus exposiciones en La Casa Encendida, así como a través de la edición del catálogo que acompaña a la muestra.

A la vista de estos doce años de recorrido de la convocatoria, nos sentimos especialmente orgullosos de haber apoyado a más de cuarenta comisarios jóvenes, cuyas exposiciones en La Casa Encendida se han visto respaldadas por el éxito de público y crítica. El nutrido número de proyectos que anualmente concurren a esta convocatoria, junto a la solidez y la pluralidad de sus planteamientos, ponen de manifiesto tanto las decididas aspiraciones y la profesionalidad de los jóvenes comisarios de nuestro país, como la pertinencia de un certamen centrado en la práctica curatorial como Inéditos.

En esta edición, los tres proyectos seleccionados son los siguientes: *Vergüenza*, de Ana Ara, que analiza, a través de una cuidada selección de obras y desde un enfoque filosófico, el concepto de vergüenza, entendido éste como uno de los sentimientos fundamentales de ser un sujeto; *Lanza una roca y a ver qué pasa*, de Juan Canela, quien reúne a un grupo de artistas cuyos trabajos pivotan entre la trascendencia del material utilizado y su relación con el tiempo, incorporando procesos performáticos e indagando en las relaciones entre el hombre, los objetos, la naturaleza y los símbolos, y *People Have the Power*, de Luisa Espino, que disecciona la anatomía de una manifestación y muestra la apropiación del espacio público urbano como punto de intercambio y de visibilización de estas acciones.

Quisiera agradecer a todos los jóvenes comisarios su participación mediante sus propuestas expositivas, así como reconocer el riguroso trabajo de selección de los miembros del jurado: Chus Martínez, Iván López Munuera y Filipa Oliveira.

Asimismo, me gustaría expresar mi deseo de que los ganadores tengan una fructífera trayectoria profesional, y finalmente felicitarles por sus respectivos proyectos, con cuya presentación Inéditos quiere contribuir a que ese deseo se cumpla.

José Guirao Cabrera

Director General de Fundación Especial Caja Madrid

Fundación Especial Caja Madrid is pleased to present the winning projects of the 12th edition of Inéditos, a competition that aims to help young curators find their footing in the professional art world by offering them a chance to produce and show their exhibitions at La Casa Encendida, and to have their work published in the catalogues produced to accompany each exhibition.

Looking back on the competition's 12-year history, we take great pride in the fact that we have lent a helping hand to more than 40 young curators, whose exhibitions at La Casa Encendida have been enthusiastically received by critics and audiences alike. The large number of projects submitted to this competition each year, and the well-grounded, heterogeneous proposals they contain, are a testament to the determination, ambition and professionalism of young curators in our country, and they also reaffirm the need for a contest like Inéditos that focuses on curatorial practice.

This year, the three winning projects are as follows: *Shame*, by Ana Ara, which examines the concept of shame—understood as one of the fundamental sentiments of being a subject—from a philosophical angle through an array of carefully selected works; *Throw a Rock and See What Happens*, by Juan Canela, featuring a group of artists whose works revolve around the significance of the materials they use and their relationship with time, using performative processes to explore the relationships between man, objects, nature and symbols; and *People Have the Power*, by Luisa Espino, which dissects the anatomy of a demonstration and reveals the appropriation of the public urban space as a method for sharing and increasing the visibility of these actions.

I would like to thank all of the young curators who submitted their exhibition projects for consideration, and acknowledge the professionalism shown throughout the selection process by our jury members: Chus Martínez, Iván López Munuera and Filipa Oliveira.

In addition, I would like to wish all the best to this year's winners in their future careers, and congratulate them on their respective projects, which Inéditos has produced as our contribution to making that wish for a bright future in the curatorial profession come true.

José Guirao Cabrera
Director of Fundación Especial Caja Madrid

Lanza una roca y a ver qué pasa

Throw a Rock and See What Happens

Juan Canela

Matter feels, converses, suffers, desires, yearns and remembers, because feeling, desiring and experiencing are not singular characteristics or capacities of human consciousness.

Karen Barad

Some Introductory Notes

- 1 Time, space and matter are three of the basic elements of our reality. Since Antiquity, philosophers and scientists have tried to find explanations and formulate discourses to comprehend how these elements relate to each other, and thereby gain a better understanding of how the world works. According to Einstein's theory of relativity, space and time are interwoven like a fabric in which all the different elements are interrelated: matter and energy, time and movement, body and space. But this fabric can also be "stretched" and "warped".
- 2 In geological terms, we are currently in what is known as the Anthropocene or "recent age of man", a term that defines the geological time that began with the Industrial Revolution during which humanity's impact on the earth has become irreversible, thereby making nature and man inseparable. The Anthropocene is a notion associated with the future—it only dates back 250 years—and an important part of it involves re-evaluating the images and symbols we use to interpret history and representation. In every type of production or project that has to do with representation, the traditional relationship between man and nature, subject and object, has changed.
- 3 According to Bruno Latour's actor-network theory, society is the result of a process of associations and connections, negotiations and links generated between the social and the natural, between the human and non-human, in which these relationships are paramount. In recent contemporary thought, certain lines of research prioritise the non-human element, revealing a shift towards a metaphysical realism that is completely at odds with the dominant trends in the last hundred years of post-Kantian philosophy. Speculative realist trends such as object-oriented ontology (OOO) focus on objects and things in all their scales and dimensions, pondering their nature and mutual relationship as well as how they relate to us. But who is that non-human actor, and why is this switch to a new protagonist so important in the narrative?

La materia siente, conversa, sufre, desea, anhela y recuerda, porque sentir, desear o experimentar no son características o capacidades singulares de la conciencia humana.

Karen Barad

Algunos apuntes introductorios

- 1 El tiempo, el espacio y la materia son tres de los elementos básicos que conforman la realidad. Desde la Antigüedad, filósofos y científicos han tratado de encontrar explicaciones y de formular discursos para entender la relación entre estos elementos, con el fin de comprender mejor el funcionamiento del mundo. Según la teoría de la relatividad de Einstein, espacio y tiempo forman una especie de tejido donde cada elemento tiene relación con el otro: la materia y la energía, el tiempo y el movimiento, el cuerpo y el espacio. Pero ese tejido formado también puede ser "estirado" o "deformado".
- 2 En términos geológicos, nos hallamos en lo que se conoce como Antropoceno, o "reciente edad del hombre", un término que designa el tiempo geológico desde la Revolución Industrial, en el cual los efectos humanos sobre la tierra se han vuelto irreversibles y, como consecuencia, la naturaleza y el hombre se han tornado inseparables. Antropoceno es una noción que tiene que ver con el futuro —comienza sólo hace 250 años—, y en la que juega un papel importante reevaluar las imágenes y los emblemas con los cuales interpretamos la historia y la representación. Observamos un cambio de la relación tradicional entre hombre y naturaleza, sujeto y objeto, en cualquier tipo de producción y trabajo que tenga que ver con la representación.
- 3 La teoría del actor-red de Bruno Latour propone lo social como el resultado de un proceso de asociaciones y conexiones, negociaciones y vínculos que se generan entre lo social y lo natural, entre lo humano y lo no humano, poniendo énfasis en esta relación. En el pensamiento contemporáneo reciente encontramos líneas de investigación en las que ese elemento no humano toma protagonismo, ejerciendo un giro hacia un realismo metafísico, en oposición a las corrientes dominantes en el último siglo de pensamiento postkantiano. Corrientes filosóficas del llamado realismo especulativo, como la ontología orientada a objetos [Object-Oriented-Ontology (OOO)], prestan atención a los objetos y las cosas en todas sus escalas y medidas, y ponderan su naturaleza y relación entre sí y con nosotros mismos. Pero, ¿qué es ese actor no humano, y por qué es tan relevante este cambio de protagonista en la narración?

4 The anthropologist Elizabeth A. Povinelli examines materiality within the framework of late liberalism and the subject of the body in post-existentialist philosophy. After re-thinking Foucault and objects in terms of object-effects, and Judith Butler and how substances are produced, two of the questions facing us now are these: How can we grasp some of the qualities of a material object that is nevertheless a discursive object? And how can we talk about subject-effects and object-effects without making materiality disappear or making its different manifestations irrelevant to the unequal organisation of social life? Povinelli makes a distinction between the concepts of “corporeality” and “carnality”. Corporeality would be the way in which dominant forms of power shape materiality, and how discourses produce categories and divisions. Carnality would be the material manifestation of that discourse which is neither discursive nor pre-discursive. This leads us to think about how the body—and the sores it bears—are shaped by multiple discourses.

5 The world around us is increasingly immaterial and telematic. The internet, new technologies and telecommunications are creating a lifestyle in which work and personal relations are drifting further and further away from materiality and corporeality. The post-industrial era and new forms of work have introduced a series of dynamics that subject us to their associated traumas, such as anxiety, apathy and depression. As the Italian philosopher and activist Franco Berardi (aka Bifo) says, “The first generation that has learned more words from a machine than from mothers is already here, and it has a problem in terms of the relationship between words and the body, between words and affectivity.” Learning is moving away from the body, and this alters the relationship between language and corporeality; the relationship between signifier and signified changes, and our affective relationship with the world begins to break down. So although everything is more functional, efficient and faster, it is also becoming more fragile.

Throw a Rock...

These five trains of thought permeate and nourish this entire project like underground aquifers. They are not visible on the surface, but in one way or another they weave a mesh of latent questions beneath every stage on which the project unfolds.

Throw a rock and see what happens. This simple action is the seed; this simple gesture sums up many of the lines of thought that spring up around the project. Which elements are related to each other in this action? The body that throws the stone; the motion and force used to perform the action; and the stone itself—its materiality, weight and consistency. But the environment is also involved: the air, weather conditions, the landscape... Where does the stone fall? In water or on the ground? On grass or concrete? What happens when it impacts? What is the consequence of the throwing action?

4 Los estudios de la antropóloga Elizabeth A. Povinelli tratan de comprender la materialidad en las formas de poder tardoliberales y el asunto del cuerpo en el pensamiento postexistencialista. Tras repensar a Foucault y los objetos en términos de objeto-efecto, así como a Judith Butler y cómo las sustancias son producidas, una de las cuestiones inminentes es: ¿cómo podemos comprender algunas cualidades de un objeto matérico que, sin embargo, no es un objeto discursivo?, ¿cómo podemos hablar de sujeto-efecto y objeto-efecto sin hacer desaparecer la materialidad, o haciendo sus distintas manifestaciones irrelevantes para la desigual organización de la vida social? Povinelli distingue entre “corporeidad” y “carnalidad”. El primer concepto identificaría la manera en la cual las formas de poder dominantes dan forma a lo matérico y cómo los discursos producen categorías y divisiones. El segundo sería la manifestación material de ese discurso, que no es discursivo ni prediscursivo. Esto nos lleva a pensar en cómo el cuerpo –y sus dolencias– es moldeado por múltiples discursos.

5 El mundo a nuestro alrededor es cada vez más inmaterial y telemático. Internet, las nuevas tecnologías o las telecomunicaciones nos llevan a un espacio de vida donde el trabajo y las relaciones personales se alejan cada vez más de lo material y lo corpóreo. La era postindustrial y las nuevas formas de trabajo traen consigo una serie de dinámicas que nos provocan traumas asociados como ansiedad, apatía o depresión. Tal como afirma el pensador y activista italiano Franco Berardi, Bifo, “la primera generación que ha aprendido más palabras de una máquina que de su madre ya está aquí, y tiene un problema en cuanto a la relación entre las palabras y el cuerpo, entre las palabras y la afectividad”. El aprendizaje se distancia del cuerpo, y esto modifica las relaciones entre lenguaje y corporeidad, la relación entre signifiante y significado cambia y la relación afectiva con el mundo comienza a resquebrajarse. Puede que todo sea más funcional, operativo y rápido, pero también se hace más frágil.

Lanzar una roca...

Estas cinco líneas de pensamiento funcionan de manera transversal en el presente proyecto, como si fueran corrientes de agua subterráneas. No son evidentes pero, de una forma u otra, trenzan un entramado de cuestiones latentes en cada escenario del proyecto.

Lanzar una roca y ver qué pasa. Esta simple acción es el germen; este simple gesto condensa muchas de las líneas de pensamiento que emergen alrededor del proyecto. ¿Qué elementos entran en relación en dicha acción? El cuerpo que lanza la piedra; el movimiento y la fuerza empleada para hacerlo, y la propia piedra –su materialidad, peso y consistencia–. Pero también el entorno: el aire, la meteorología, el paisaje... ¿Dónde cae la piedra?, ¿en el agua o en la tierra, en la hierba o en el cemento? ¿Qué produce al chocar, cuál es la consecuencia del lanzamiento?

Who has never thrown stones against a lamppost as a child? Or tried to skip them across the surface of the sea? I always remember my parents telling me never to throw stones down a mountain in case they hurt someone or caused an avalanche. What if the stone is a large rock? Are there more variables and consequences? How does the human being impact on the environment by throwing that rock? Does it matter what material the rock is made of? Is its history of any significance? What is its relationship with the other agents involved?

... and See What Happens

This simple gesture is the starting point for investigating the political and symbolic significance of the object and the body and the relationship between them in the present paradigm, using contemporary materiality—or immateriality—as the pretext. A number of philosophical trends advocate a new materialism or new metaphysics for making sense of the world, moving away from the old anthropocentrism and towards a new posthumanist scenario. Karen Barad's *agential realism* shifts the theoretical focus from representationalism to performativity when addressing the materiality of bodies—human and non-human—and material-discursive practices. That posthumanist performative dynamic establishes the necessary “phenomena” and exclusions through *intra-activity*, where space, time and matter are re-configured, placing the emphasis on the performativity inherent to the process.

In this respect, **Throw a Rock and See What Happens** brings together a group of artists whose works revolve around the significance of the material used, its relationship with time, and a *performative* line that establishes a dialogue between the body and the object, all underpinned by a latent and intrinsic discursive signification. In other words, the works are all related in terms of their capacity to communicate through their materiality and temporality. These objects and movements—and the *agencias* that arise between them—cause a number of political, social, structural and historical themes to well up, themes that explore the relationships between man, objects and nature, and the symbols surrounding them.

Rather than an exhibition with a thesis or central theme, the project is conceived as a place where certain lines of thought converge and traverse the exhibition space, turning it into a testing ground where different events and performances emerge in succession. There are two parallel strands to this investigation: on the one hand, it explores those preliminary lines of thought lying latent in the works, and on the other, it examines the actual exhibition and presentation format.

¿Quién no ha tirado de niño piedras a alguna farola?, ¿o al mar para ver cómo rebotan? A menudo recuerdo a mis padres diciéndome que no tirara piedras montaña abajo... que podían dañar a alguien... o provocar una avalancha. Si la piedra se convierte en una gran roca, ¿todas las variables y consecuencias crecen? ¿Cómo influye el ser humano en el entorno al lanzar esa roca? ¿Cuál es la trascendencia de que la roca sea de un material u otro?, ¿o cuál la relevancia de su historia? ¿Cuál es su relación con los demás agentes implicados?

...y a ver qué pasa

Este simple gesto es el que sirve como punto de partida para realizar una investigación en torno a la significación política y simbólica del objeto y el cuerpo –y su relación– en el paradigma actual, tomando como pretextos la materialidad –o inmaterialidad– contemporánea. No son pocas las corrientes de pensamiento que proponen un nuevo materialismo, una nueva metafísica a la hora de entender el mundo, alejándose del viejo antropocentrismo para dirigirse a un escenario posthumanista. El “realismo agencial” [*Agential Realism*] de Karen Barad propone un cambio en el foco teórico, pasando del representacionalismo a la performatividad para abordar la materialización de los cuerpos –humanos y no humanos–, y las prácticas materiales-discursivas. Esa dinámica performativa posthumanista constituye los “fenómenos” y exclusiones necesarias a través de la *intraactividad* [*intra-activity*], donde espacio, tiempo y materia son reconfigurados, poniendo el énfasis en esa performatividad inherente al proceso.

En este sentido, **Lanza una roca y a ver qué pasa** reúne a un grupo de artistas cuyos trabajos pivotan entre la trascendencia del material utilizado, su relación con el tiempo, y una línea performativa que pone el cuerpo en diálogo con el objeto, siempre con un significado discursivo latente e intrínseco. Es decir, están relacionados unos con otros en cuanto a su capacidad de comunicar a través de su materialidad y temporalidad. De esos objetos y movimientos –y de las agencias que se dan entre ellos– emanan temas de calado político, social, estructural o histórico que indagan en las relaciones entre el hombre, los objetos y la naturaleza, y los símbolos en torno a éstas.

Más allá de una exposición de tesis con un tema principal, el proyecto concibe un lugar de encuentro de determinadas líneas de pensamiento que atraviesan el espacio expositivo, convirtiéndolo en un campo de pruebas donde van sucediendo distintos eventos y *performances*. Dicha investigación discurre, por un lado, ahondando en esas líneas de pensamiento preliminares, latentes en los trabajos presentados, y por el otro, en el mismo formato expositivo y de presentación.

Thus, bearing in mind the relationship between performance, object and installation—a key topic of debate in the last 15 years—one of the aims of the project is to identify the best way of conveying those ideas. In certain cases, this performative installation identifies the event as its own constituent force, suggesting a symbiosis between the event and the work. Meanwhile, the space emerges as a place in a latent state, waiting to be activated: a remote geological location where different objects of a somewhat totemic nature accumulate. Just as in the real world forms of agency between human and non-human emerge that place them on an equal footing, so the action of the bodies, installation objects and the exhibition space itself generate an unprecedented scenario, a new “phenomenon”.

Francesco Arena places a 34-kg block of salt—obtained by evaporating 1 cubic metre of seawater—on two metal tripods standing face to face. Accompanying the block of salt is the text “European Network Against Nationalism, Racism, Fascism and in Support of Migrants and Refugees”, comprising a list of the 16,136 people who have died trying to migrate to Europe. *Riduzione di Mare* [Sea Reduction] acquires—or loses—its form when two performers periodically enter the space; one reads the text translated into Morse code while the other licks the block of salt using a combination of long and short tongue strokes. The block of salt is gradually eroded every time it is shown, slowly taking on the appearance of an object that has been subjected to the erosive process of human movements and moods, scarred by both the past and the future.

Another translation occurs in the piece by **Elena Bajo**. This time, the words of an anarchist manifesto are translated into musical notes, which generate the movements of three female dancers. These movements, which are also influenced by different affects, are related in turn to a sculptural installation made out of debris and waste collected at nearby framing shops and art schools. *Still Square, Black Sonata* is a site-specific performance which compares and contrasts an anarchist manifesto, movement, objects, time, space and sound.

Affect theory is also present in the project by **Black Tulip**, who offers a series of relaxation techniques which refer, in a deliberately excessive, absurd way, to the idea of the individual as a monad, or the archetypal image of nature stripped of cultural signs. In this session open to audience participation, where hypnosis, altered spaces of consciousness, astral bodies, rituals and a certain New Age tendency converge with humour and irony, we are transported to our innermost selves.

Así, atendiendo a la relación entre *performance*, objeto e instalación, tan relevante en los últimos quince años, uno de los objetivos es encontrar la forma adecuada de transmitir aquellas ideas. Esta instalación performativa apunta, en algunos casos, al evento como poder constitutivo de la propia instalación, hacia una simbiosis entre el evento y la obra. El espacio, por su parte, emerge como si se tratara de un lugar en estado latente, a la espera de ser activado; un recóndito paraje geológico donde se da una acumulación de distintos objetos con cierto carácter totémico. De la misma manera que en el mundo se dan formas de agencia de igual a igual entre humano y no humano, la acción de los cuerpos, los objetos instalados y el propio espacio expositivo generan un escenario inédito, un nuevo “fenómeno”.

Sobre dos trípodes metálicos enfrentados, **Francesco Arena** coloca un bloque de sal de 34 kg –obtenido tras evaporar un metro cúbico de agua de mar– y el texto “European Network Against Nationalism, Racism, Fascism and in Support of Migrants and Refugees”, que consta del elenco de 16.136 personas muertas en el mar durante su intento de migrar a Europa. *Riduzione di Mare* toma forma –o la pierde– cuando dos *performers* acuden periódicamente al espacio; uno lee el texto traducido al morse y el otro lame el bloque de sal con golpes de lengua largos y cortos. El bloque de sal se va erosionando en cada exposición, tomando la apariencia de un objeto que ha sufrido el proceso erosivo del movimiento humano y el estado de ánimo, marcado tanto por el pasado como por el futuro.

Otra traducción tiene lugar en la pieza de **Elena Bajo**. Esta vez, las palabras de un manifiesto anarquista son trasladadas a notas musicales, que generan los movimientos de tres bailarinas –influidos también por distintos afectos–, relacionados a su vez con una instalación escultórica cuyos materiales proceden de restos y desperdicios recogidos en establecimientos de enmarcado y escuelas de arte de los alrededores. *Still Square, Black Sonata* consiste en una *performance site-specific* que confronta un manifiesto anarquista, movimiento, objetos, tiempo, espacio y sonido.

La teoría de los afectos se asoma también en la propuesta de **Black Tulip**, la cual ofrece una serie de ejercicios de relajación que refieren, desde el exceso y el absurdo, a la idea del individuo como mónada, o la imagen arquetípica de la naturaleza desprovista de signos culturales. Una sesión abierta al público donde se encuentran la hipnosis, espacios alterados de conciencia, el cuerpo astral, el ritual o una cierta tendencia *new age* que nos transporta a nuestro interior más profundo con ciertas dosis de humor e ironía.

Nearby, in the corner of the room, a curved wooden board is made to fit the angular space, suggesting the idea of non-cooperation, rebellion and resistance. This piece by **Diego Santomé** adopts the form of an object that behaves in a surly, aggressive or abrupt way, accentuating the nature of the material, the wood in relation to the iron and the wall, and evoking possibilities and strategies for future actions.

The **Rosa Chanco** collective uses the actual exhibition space—that is, the walls and ceilings—as a sound box. The artists map the sounds in the space by striking the walls with instruments from the outside and in different combinations. This generates a musical composition which they perform with instruments specially made for the occasion. *Doble penetración II* [Double Penetration II] examines the interplay between matter, space, sound and time.

In another corner, a type of set with projection equipment and a series of intriguing projected images comprise the installation entitled *Dust in the Sun* (working title) by **Iris Touliatou**. The piece consists of three acts and takes the form of “dictated sculptures” based on a series of *tableaux vivants* in a non-linear narrative structure. The synthesis analyses how social meanings are projected in space, architecture, nature, objects and bodies, blending appropriated and new material to reflect on artistic production, its mechanisms and displays in relation to their social and political context.

The relationship between human beings and nature is the theme of *Field Index*, one of **Helen Mirra**'s latest pieces whose rhythm is based on walking and creating prints along the way. The works consist of prints (rubblings) made with an oil stick on the raw lightweight linen the artist carries in her backpack. The impressions of paradigmatic materials she picks up en route are hourly directional recordings made over the course of a single day's walk. The result is a type of insistence on the facts, works that are not connected to a specific geographic location and are neither photographic nor descriptive.

The sculptural object presented by **Fernando García-Dory**, made out of glass and polyurethane containers in the manner of communicating vessels, is, as he himself defines it, a “plastic-emotional artefact” which summarises the experience and subjective view of the collaborative project *New Opportunity: The Colony*. This ongoing project, which commenced in 2012 at the invitation of the Extramural Department and explores the social ecology of the Faculty of Fine Arts of the Complutense University in Madrid, proposes an intervention within a specific time frame (one growing season) which creates a temporary community among students, non-teaching university staff and other agents and involves building an open-air classroom, a laboratory and a greenhouse, farming the faculty grounds, and organising a series of meetings, workshops,

Cerca, en la esquina de la sala, una plancha de madera curvada se acopla a ese lugar incómodo, sugiriendo una idea de no cooperación, de rebelión y resistencia. El trabajo de **Diego Santomé** da forma aquí a un objeto que se comporta de una manera arisca, violenta y áspera, poniendo de manifiesto la propia naturaleza del material, la madera, en diálogo con el hierro y la pared, y evocando posibilidades y estrategias de acciones futuras.

El propio espacio expositivo, sus paredes y techos, son utilizados por el colectivo **Rosa Chanco** como una caja de resonancia. A partir de un mapeo de las distintas sonoridades del espacio, realizado golpeando las paredes desde el exterior con un instrumento en distintas combinaciones, generan una partitura que interpretan con varios instrumentos contruidos para la ocasión. *Doble penetración II* es un juego entre el material, el espacio, el sonido y el tiempo.

En otra esquina, una especie de set con máquinas de proyección y unas intrigantes imágenes proyectadas conforman el espacio de *Dust of Suns*, de **Iris Touliatou**. La pieza se compone de tres actos y toma la forma de “esculturas dictadas” a través de *tableaux vivants* en una estructura narrativa no lineal. La síntesis explora cómo los significados sociales se proyectan en el espacio, la arquitectura, la naturaleza, los objetos y los cuerpos, fusionando material apropiado y nuevo para comentar la propia producción artística, sus mecanismos y *displays* en relación con el contexto social y político.

En torno a las relaciones entre ser humano y naturaleza gira *Field Index*, uno de los últimos proyectos de **Helen Mirra**, cuyo ritmo se basa en caminatas durante las cuales crea impresiones. Los trabajos están hechos a base de impresiones (calcos) realizados con óleo sobre lino crudo ligero que la artista transporta en su mochila. Las impresiones de materiales paradigmáticos recogidos en el trayecto son marcas direccionales y temporales del camino recorrido cada día. El resultado es una especie de insistencia de los hechos, con trabajos indeterminados respecto a la situación geográfica, ni fotográficos ni descriptivos.

El objeto escultórico presentado por **Fernando García-Dory**, realizado a partir de recipientes de vidrio y poliuretano a modo de vasos comunicantes, es, como él mismo lo define, “un artefacto plástico-emocional” que sintetiza su experiencia y visión subjetiva sobre el proyecto colaborativo *Nueva Oportunidad. La Colonia*. Un proyecto, aún en marcha, que propone y promueve desde inicios de 2012, por invitación de Extensión Universitaria, y que parte de un estudio de la ecología social de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. A partir de ahí, una intervención de duración indeterminada (arranca con una temporada de cultivo) que suscita una comunidad temporal entre alumnos, personal universitario no docente y otros agentes, volcados en la construcción de un aula a cielo abierto, un laboratorio

- › banquets and debates/actions. The sculpture is accompanied by a series of drawings and notes produced by the artist during the project planning meetings, and the issue of the re-edited collective publication authored by all the project participants.

In **Nico Vascellari's** piece, a strange object hangs from the ceiling, swaying to and fro in constant motion. It is the artist's old cassette player, which he has modified to record everything that happens in the space. However, instead of erasing the previous recordings, the new ones are simply accumulated on top of them, creating layer after layer of sound which form the basis of a final performance. The idea is to create a fossil record of the experiences that unfold in the space during the course of the exhibition.

The radio programme broadcast by the curatorial collective **Vessel**, which features different guests, is another way of conveying concepts and experiences connected with the project, which in this instance is more participatory and conversational. Although part of its *Materiality* project, which explores the visual, sensual, transformative, political and scientific aspects of materials, here Vessel has chosen to work with something immaterial: a web radio that uses space as a channel of communication, transformation and participation to provoke a wide-ranging debate on the concept of materiality through an immaterial medium.

The artists have developed additional projects to complement their projects by using the pages of this catalogue as another medium to expand their sphere of action. This publication is therefore yet another element in that constellation of *agencias* created specifically for the show.

All the projects that form this scenario trace lines of intra-activity between the installations, the space, the bodies and the different elements in action, creating a circular flow of heterogeneous themes and concepts: the relationship between humanity and nature today; anthropological interpretations of the ties generated between the social and the natural or between human and non-human; historical and political narratives that revisit the images and emblems which we traditionally use to explain history and representation; reflections on the contemporary body and how it is moulded by certain discourses or ancestral readings that suggest possible representations for today.

Throw a rock and see what happens. Ultimately, it is all about seeing the world through different eyes and understanding the relationships that emerge within it in order to imagine a new paradigm.

- › y un invernadero, el desarrollo agrícola de los terrenos de la facultad y un programa de encuentros, talleres, banquetes y momentos de debate/acción. Acompañan a la escultura una serie de dibujos y notas, realizados por el artista durante las asambleas de planificación del proyecto, y una reedición intervenida de la publicación colectiva hecha por todos los implicados en el mismo.

En otro lugar, un extraño aparato se mueve sin descanso: es el viejo reproductor de casete modificado de **Nico Vascellari**, que graba sin parar todo lo que sucede en el espacio, con la particularidad de que lo grabado se acumula sobre lo anterior en lugar de borrarlo; de esta forma, se van sobreponiendo las capas de sonido que sirven de base para una *performance* final. La idea es crear un fósil de las experiencias acontecidas en el espacio durante el tiempo de la exposición.

Otra forma de transmitir conceptos y vivencias en torno al proyecto, esta vez con un carácter más dialogante y conversacional, es el programa de radio emitido en directo a cargo del colectivo curatorial **Vessel**, que cuenta con distintos invitados. En el marco de su proyecto *Materiality*, que explora aspectos visuales, sensoriales, transformativos, políticos y científicos de los materiales, Vessel opta por el desarrollo de algo inmaterial: una plataforma de radio que utiliza como espacio para la comunicación, transformación y participación, con el objetivo de provocar un amplio debate sobre el concepto de materialidad a través de un medio inmaterial.

Los artistas han desarrollado propuestas adicionales a sus proyectos al tomar las páginas de este catálogo como otro soporte que amplía su radio de acción; así, convierten esta publicación en un elemento más de esa constelación de *agencias* creadas específicamente para la muestra.

Todos los proyectos que conforman este escenario trazan líneas de intraactividad entre las instalaciones, el espacio, los cuerpos y los distintos elementos en acción, haciendo circular temas y conceptos heterogéneos: la relación humanidad/naturaleza en nuestros días; lecturas antropológicas sobre los vínculos que se generan entre lo social y lo natural, o entre lo humano y lo no humano; relatos históricos y políticos que repiensen las imágenes y los emblemas con los cuales interpretamos la historia y la representación; reflexiones alrededor del cuerpo contemporáneo, y cómo éste es moldeado por ciertos discursos o lecturas ancestrales que apuntan a posibles representaciones de nuestros días.

Lanza una roca y a ver qué pasa. Al fin y al cabo, todo tiene que ver con observar el mundo con otros ojos, entender las relaciones que en él se dan, y así poder imaginar un nuevo paradigma.

Francesco Arena

Riduzione di Mare

Nace en Torre Santa Susanna, Brindisi, Italia, en 1978. Vive y trabaja en Cassano delle Murge, Bari, Italia.

Uno de los protagonistas de su generación, Arena trabaja sobre todo con escultura e instalación, utilizando materiales tradicionales como el mármol, la piedra o el bronce. Entre sus últimas exposiciones individuales se cuentan las celebradas en FRAC Champagne Ardenne, Reims, 2013; Museion, Bolzano, 2012; Fondazione Ermanno Casoli, Fabriano, 2011; Peep-Hole, Milán, 2011, o De Vleeshal, Middelburg, 2010. Su trabajo será mostrado en el Pabellón Italiano de la próxima Bienal de Venecia.

Born in Torre Santa Susanna, Brindisi, Italy, in 1978, lives and works in Cassano delle Murge, Bari, Italy.

A leading figure of his generation, Arena works primarily in the fields of sculpture and installation art, using traditional materials such as marble, stone and bronze. Recent solo shows include those held at the Fonds régional d'Art contemporain/FRAC Champagne-Ardenne in Rheims (2013), Museion in Bolzano (2012), Fondazione Ermanno Casoli in Fabriano (2011), Peep-Hole in Milan (2011) and De Vleeshal in Middelburg (2010). His work will be on display in the Italian Pavilion at the next Venice Biennale.

•• -• -- -•-- -••• • --• •• -• -• •• -• --• •• ••• -- -•-- • -• -••

Elena Bajo

Still Square, Black Sonata

Nace en Madrid, en 1976.
Vive y trabaja entre Los Ángeles y Berlín.

Su práctica artística tiene que ver con las dimensiones sociales y políticas de los espacios cotidianos, las estrategias para conceptualizar la resistencia, la poética de las ideologías y la relación entre las temporalidades y las subjetividades. Sus últimas exposiciones individuales incluyen *The Absence of Work*, Platform3, Múnich, 2012; *The Factory of Forms*, Manifesta 9 Parallel Events, Genk, Bélgica, 2012, y la realizada en la Jan van Eyck Academie, Maastricht, Países Bajos, 2012. En D+T Project Gallery, Bruselas, presentó en 2012 *Reconstructing of the Common*, y fue invitada en 2011 a la sección Frame de la Frieze Art Fair, Londres. Ha participado en la bienal Performa 11, Nueva York, y en exposiciones colectivas en The David Roberts Art Foundation, Londres; M HKA, Amberes, y LAXART, Los Ángeles.

Born in Madrid in 1976, lives and works in Los Angeles and Berlin.

Elena Bajo's artistic practice is concerned with the social and political dimensions of everyday spaces, strategies for conceptualising resistance, the poetics of ideologies and the relationship between temporalities and subjectivities. Her recent solo exhibitions include *The Absence of Work*, Platform3, Munich, 2012; *The Factory of Forms*, Manifesta 9 Parallel Events, Genk, Belgium, 2012; and the show held at the Jan van Eyck Academie, Maastricht, Netherlands, 2012. In 2012 she presented *Reconstructing of the Common* at the D+T Project Gallery in Brussels, and in 2011 she was invited to participate in the Frame section of London's Frieze Art Fair. Bajo has also participated in the New York biennial PERFORMA 11 and group exhibitions at the David Roberts Art Foundation, London, the Museum van Hedendaagse Kunst/M HKA Antwerp, and LAXART, Los Angeles, among other venues.

1



2



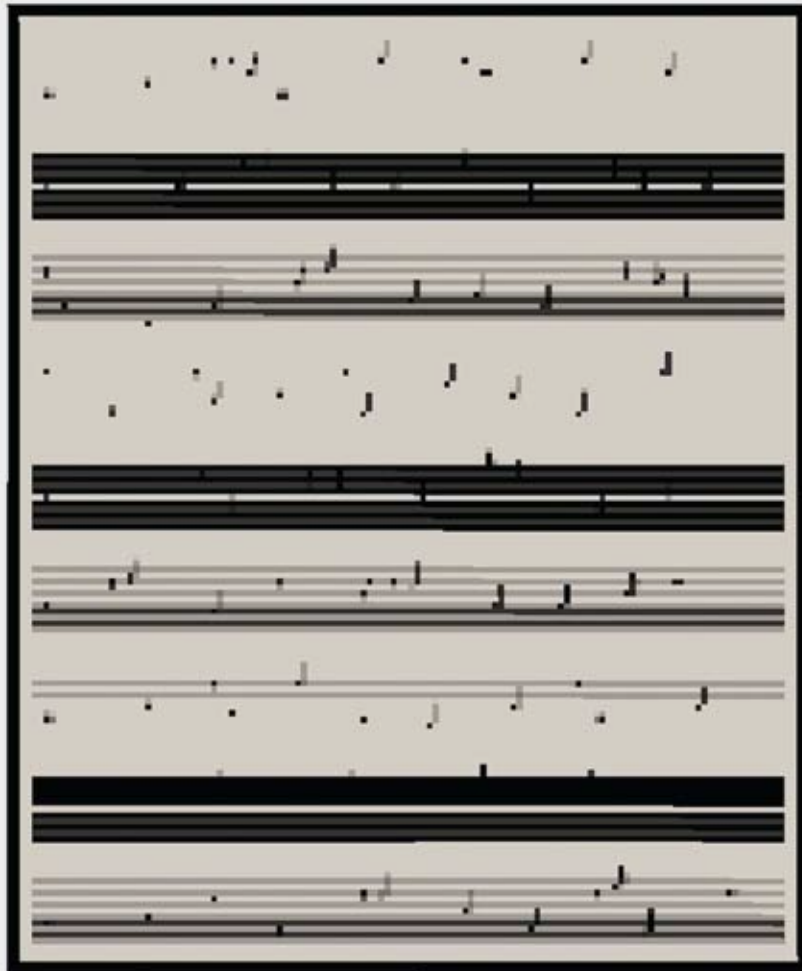
*THE OBJECT OF A MOVEMENT, PLAN FOR A MOVEMENT,
script for a sculpture, the music of thoughts, A SCRIPT FOR A FORM—*

*THE OBJECT IS A POINTER,
IT IS A STILL IMAGE THAT REFLECTS ON
THE MOMENTARY LOCATION OF THE WORK
IN ITS MOVEMENT TRAJECTORY
through PAST-PRESENT-FUTURE event*

*THE DANCER REFLECTS ON THE
STEPS-MOVEMENT OF THIS
TRAJECTORY, IT FOLLOWS A SECRET
CHOREOGRAPHY
THAT FOLLOWS A SECRET POLITICAL
MANIFESTO,
THE ACTOR'S VOICE REVERBERATES
THE SOUND*

*THE MANIFESTO IS THE SCORE
FOR THE MUSIC,
FOR THE CHOREOGRAPHY,
FOR THE SCRIPT*

The text generates the music through a special system used by John Cage that decodes words into musical notes



Black Tulip consiste en un paraguas que acoge, de forma temporal, a un artista o a un grupo de artistas bajo una posición anónima. Sustituir el “nombre de artista” por un seudónimo colectivo postula ya un primer gesto hacia otra manera de entender la práctica artística. El concepto de Black Tulip se ha desarrollado en contextos como el Centro Cultural São Paulo; The Office, Berlín; Galería SIS, Sabadell; Doméstico, Madrid; Festival MAPA, Pontós, Gerona, o, en Barcelona, en el programa de *performance* del MACBA, Halfhouse o “Indisciplines”, Mercat de les Flors.

Black Tulip is an umbrella under which one or more artists can temporarily seek the shelter of anonymity. Replacing the “artist’s name” with a collective pseudonym is the first step towards seeing artistic practice from a different angle. The Black Tulip concept has been employed in a variety of contexts: the Centro Cultural São Paulo; The Office, Berlin; Galería SIS, Sabadell; Doméstico, Madrid; Festival MAPA, Pontós, Gerona; and the performance programme at the Museo d’Art Contemporani de Barcelona/MACBA, Halfhouse, and the “Indisciplines” Festival at the Mercat de les Flors, all in Barcelona.



allCollection



Sky Mall CLASSIC!

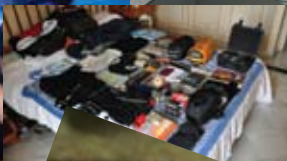


...or, to thank the Big Box for exorcising the devil?

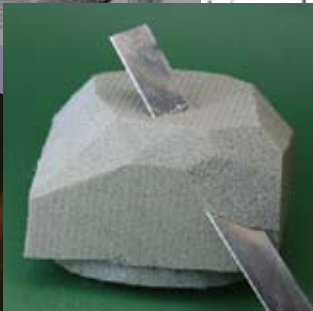
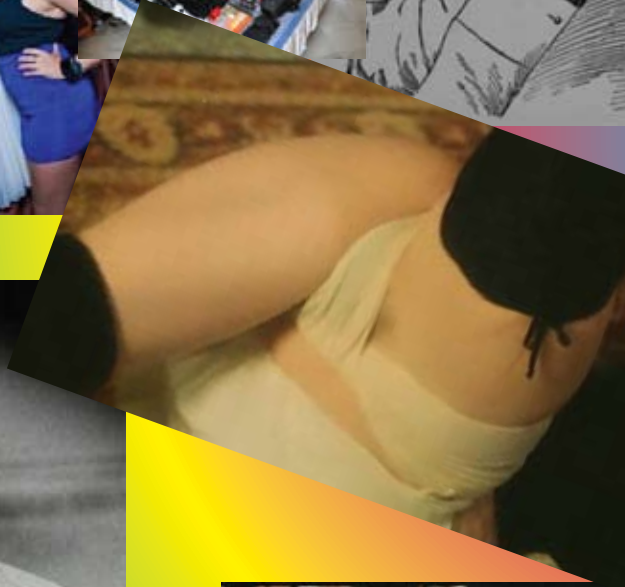




your attic entry and reduce heating and cooling bills up to 10%. According to the Department of Energy, a home loses heat and cooling through leaks in the attic access door. The Attic Tent® is a folding, insulating cover that seals the entry.



er leg...



Diego Santomé

Pieza de esquina

Nace en Vigo, en 1966.

Vive y trabaja en Playa América, Galicia.

Artista autodidacta, comenzó de manera tardía una intensa y productiva trayectoria. Comprometido con lo que sucede en su entorno más cercano, Santomé es un creador que conecta el carácter intrínseco de materiales y formas con el mensaje político y social que contienen. Con acciones mínimas y sin limitación en cuanto al soporte, sus piezas ofrecen una lectura poética y simbólica ligada a significados de nuestra realidad más actual. Entre sus últimas exposiciones se encuentran: *The Europa Triangle*, Royal College of Art, Londres, 2012; *Gravity & Disgrace*, CGAC, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2012; *Marrakech Press*, Les Halles, Porrentruy, Suiza, 2012; *Nuevas visiones desde el Congo*, Galería Parra & Romero, Madrid, 2011; *Out of Nowhere*, Espai Quatre, Casal Solleric, Palma de Mallorca, 2011; *Sandcastles*, MOT Internacional, Londres, 2010, o *Derecho a la pereza*, Fundación RAC, Pontevedra, 2010.

Born in Madrid in 1966, lives and works in Playa América, Galicia.

Though he got off to a late start, the career of this self-taught artist has been intense and prolific. Santomé takes an active interest in the things that happen in his immediate surroundings, and he connects the intrinsic nature of materials and forms with the socio-political message they contain. With minimal action and no limitations of genre or format, his pieces offer a poetic and symbolic reading associated with meanings in our contemporary reality. Among his recent exhibitions are *The Europa Triangle*, Royal College of Art, London, 2012; *Gravity & Disgrace*, Centro Galego de Arte Contemporánea/CGAC, Santiago de Compostela, 2012; *Marrakech Press*, Les Halles, Porrentruy, Switzerland, 2012; *Nuevas visiones desde el Congo*, Galería Parra & Romero, Madrid, 2011; *Out of Nowhere*, Espai Quatre, Casal Solleric, Palma de Mallorca, 2011; *Sandcastles*, MOT International, London, 2010; and *Derecho a la pereza*, Fundación RAC, Pontevedra, 2010.

MANIFIESTO SOBRE LA NECESIDAD DE LA FILOSOFÍA

No se trata en este manifiesto de hacer un elogio de la filosofía o una apología de la misma, pues ya lo hizo Sócrates de manera inigualable en su defensa ante los jueces. Sin embargo, el proceso a que está sometida la filosofía actualmente, los ataques, las descalificaciones, el desprecio o, lo que es peor, el desinterés total por la misma, hacen que urja la pregunta de qué pasa con la filosofía, ¿es que acaso ha dejado ya de tener sentido?

Hoy son muchos los que consideran que la filosofía ha cumplido su función histórica al dejar paso a las ciencias y a la técnica, o que en nuestros días el pensamiento filosófico no pasa de ser una actividad vacía y estéril. Pero, si nos asomamos someramente a la historia de la filosofía, veremos que siempre estuvo legítimamente interesada en los problemas de los asuntos humanos. Y si tuvo sentido en el pasado como actividad crítica y creadora que analizaba, con el fin de dar respuesta, verdaderos y genuinos problemas de la humanidad, conviene ver si esos problemas ya no existen hoy o están ya solucionados, o si existen y no están solucionados. Pensemos, por ejemplo, en el viejo problema planteado en *La República* de Platón de cómo debe hacer la justicia; ¿acaso hoy ese problema es inexistente, está ya resuelto o no merece la pena reflexionar críticamente sobre él en el presente porque es insoluble o porque tal vez la simple pregunta es ya una insensatez carente de significado?, ¿es que tal vez no es a la filosofía a quien hoy corresponde esta tarea?. Entonces, ¿a quién corresponde?

Junto a este problema podríamos citar tantos otros, como la evidente irracionalidad del comportamiento humano tanto a nivel individual como colectivo, a pesar de los miles de años de vida racional que han transcurrido, la deshumanización de la sociedad científico-técnica, la miseria en la que viven millones de personas en la teórica sociedad del bienestar, etc.

Es evidente que el desarrollo de la civilización ha dado lugar a contradicciones fundamentales, pero es precisamente la situación de crisis en la que vivimos la que debe motivar el salto hacia delante, siempre y cuando los filósofos, en lugar de replegarse sobre sí mismos, sean capaces de explorar por su cuenta y riesgo nuevas posibilidades de pensamiento que permitan colaborar en la interpretación y organización de nuestro mundo.

El objetivo de la filosofía actual debe ser precisamente dar respuesta a los problemas humanos intentando plasmar en la realidad una auténtica vida *de acuerdo con la razón*. Actualmente no parece que tal vida racional sea una realidad visible o esté cerca de serlo, de ahí que la filosofía siga siendo necesaria.



Rosa Chancho

Doble penetración II

Colectivo artístico fundado en Buenos Aires, en 2005. Sus miembros son: Julieta García Vázquez, Javier Villa, Mumi y Osías Yanov.

Rosa Chancho desarrolla sus proyectos de investigación artística de forma específica para los diversos contextos en los que trabaja. Los roles de los participantes van variando en cada proyecto, de forma que el colectivo adopta una identidad mutante (artistas, curadores, coleccionistas, productores, galeristas, masajistas o directores de teatro). Entre sus proyectos más relevantes se encuentran: *Caverna*, en Beca Kuitca / UTDT (2010), *Galería Mite* (2011) y *The Moscow International Biennale for Young Art* (2012); *Doble Penetración*, en Beca Kuitca / UTDT (2011), o *S/T Stage Diving*, en South Limit (2008).

An artists' collective, founded in Buenos Aires in 2005, comprising four members: Julieta García Vázquez, Javier Villa, Mumi and Osías Yanov.

The members of Rosa Chancho develop artistic research projects that are tailored to the specific conditions of each context. The participants' roles vary from project to project, allowing the group to take on changing identities (artists, curators, collectors, producers, gallerists, massage therapists or theatre directors). Among their most important projects are *Caverna* for the Beca Kuitca workshop programme / Torcuato Di Tella University-UTDT (2010), *Mite Galería* (2011) and the *Moscow International Biennale for Young Art* (2012), *Doble Penetración* for Beca Kuitca / UTDT (2011), and *S/T Stage Diving* at South Limit (2008).



- 1 el espacio a ser golpeado como a un cuerpo
- 2 negar el espacio para gestionar una utopía
- 3 buscar temblores
- 4 esculpir a un gigante dormido
- 5 corporizar el sonido
- 6 accionar una tautología, golpear una puerta

1
Definición de SPANKING: golpear con la mano y por extensión con algún instrumento específico —fusta, gato de colas, látigo, paleta, etc.— o bien de uso cotidiano —zapatillas, paleta de tenis de mesa, regla, vara, etc.— una parte del cuerpo de la persona sumisa, como castigo por una acción impropia, como parte de la relación de ambos, o como juego de preparación sexual.

Los puristas interpretan que el *spanking* es sólo aquel que se propina con la mano sobre las nalgas desnudas de la persona sumisa.

2
 Mi cuerpo es el lugar irremediable al que estoy condenado... es contra él y para borrarlo por lo que se hicieron nacer todas esas utopías.

Estaba muy equivocado hace un rato al decir que las utopías estaban vueltas contra el cuerpo y destinadas a borrarlo: ellas nacieron del propio cuerpo y, tal vez luego, se volvieron contra él.

En todo caso, una cosa es segura, y es que el cuerpo humano es el actor principal de todas las utopías.

Por si acaso, habría que descender una vez más por debajo de la vestimenta, acaso habría que alcanzar la misma carne, y entonces se vería que en algunos casos, en su punto límite, es el propio cuerpo el que vuelve contra sí su poder utópico y hace entrar todo el espacio de lo religioso y lo sagrado, todo el espacio del otro mundo, todo el espacio del contra-mundo, en el interior mismo del espacio que le está reservado.

Realmente era necio hace un rato, al creer que el cuerpo nunca estaba en otra parte, que era un aquí irremediable y que se oponía a toda utopía.

El cuerpo utópico, Foucault.

“Se ha buscado el temblor —el escalofrío de lo invisible—, se ha pedido una sensación a lo incorpóreo.”

Josephin Péladan.

Escritor y oculista francés nacido en Lyon el 28 de marzo de 1858 y fallecido el 27 de junio de 1918

3

4

Gulliver en Liliput.



“...Me tendí en la hierba, que era muy corta y suave, y dormí más profundamente de lo que recordaba haber dormido en mi vida, y durante unas nueve horas, según pude ver, pues al despertarme amanecía. Intenté levantarme, pero no pude moverme; me había echado de espaldas y me encontraba los brazos y las piernas fuertemente amarrados a ambos lados del terreno, y mi cabello, largo y fuerte, atado del mismo modo. Asimismo, sentía

varias delgadas ligaduras que me cruzaban el cuerpo desde debajo de los brazos hasta los muslos. Sólo podía mirar hacia arriba; el sol empezaba a calentar y su luz me ofendía los ojos. Oía yo a mi alrededor un ruido confuso; pero la postura en que yacía solamente me dejaba ver el cielo...”

“...Sucedido esto, se produjo un enorme vocerío en tono agudísimo, y cuando hubo cesado, oí que uno gritaba con gran fuerza: Tolpo phonac. Al instante sentí más de cien flechas descargadas contra mi mano izquierda, que me pinchaban como otras tantas agujas; y además hicieron otra descarga al aire, al modo en que en Europa lanzamos por elevación las bombas, de la cual muchas flechas me cayeron sobre el cuerpo —por lo que supongo, aunque yo no las noté— y algunas en la cara, que yo me apresuré a cubrirme con la mano izquierda. Cuando pasó este chaparrón de flechas oí lamentaciones de aflicción y sentimiento; y hacía yo nuevos esfuerzos por desatarme, cuando me largaron otra andanada mayor que la primera, y algunos, armados de lanzas, intentaron pincharme en los costados...”

5

“...Hasta ahora, Eco era un cuerpo, no una voz...”

Las metamorfosis, Ovidio.

6

What comment can you make on this? A comment has been made already, in an exhibition by William Anastasi at Dwan in New York in 1965. He photographed the empty gallery at Dwan, noticed the parameters of the wall, top and bottom, right and left, the placement of each electrical outlet, the ocean of space in the middle. He then silkscreened all this data on a canvas slightly smaller than the wall and put it on the wall. Covering the wall with an image of that wall delivers a work of art right into the zone where surface, mural, and wall have engaged in dialogues central to modernism. In fact, this history was the theme of these paintings, a theme stated with a wit and cogency usually absent from our written clarifications. For me, at least, the show had a peculiar alter-effect; when the paintings came down the wall became a kind of ready-made mural and so changed every show in that space thereafter.

When we all had front doors — not intercom and buzzer — the knock at the door still had some atavistic resonance. De Quincy got off one of his best passages on the knocking at the gate in Macbeth. The knocking announces that “the awful parenthesis” — the crime — is over and that “the goings-on of the world in which we live” are back. Literature places us as knocker (Mrs. Blake answering the door since Mr. Blake is in Heaven and must not be disturbed) and knockee (the visitor from Porlock bringing Coleridge down from his Kubla Khan high). The unexpected visitor summons anticipation, insecurity, even dread — despite that it’s usually nothing, sometimes a kid who knocked and ran away.

Inside the white cube, the ideology of the gallery space

— Brian O’Doherty

Helen Mirra

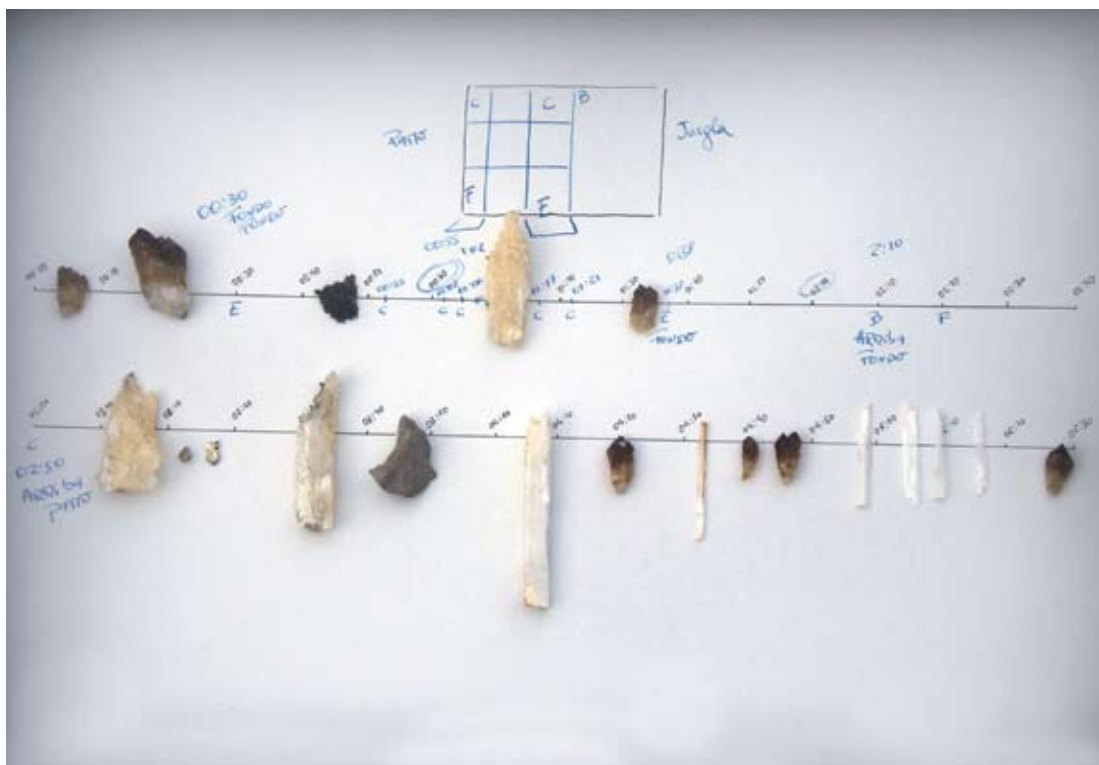
Field Index

Nace en Rochester, Nueva York, en 1970.
Vive y trabaja en Cambridge, Massachusetts,
Estados Unidos.

Helen Mirra considera caminar como la actividad
primaria, y las obras de arte como materialización
terciaria –en el sentido construido, según Charles
Sanders Peirce.

Born in Rochester, New York, in 1970,
lives and works in Cambridge, Massachusetts
(USA).

Helen Mirra considers walking as the primary
activity, and artworks as materialised thirdness
— in the sense construed by C.S. Peirce.





Fernando García-Dory
Nueva Oportunidad. La Colonia

Nace en Madrid, 1978. Vive y trabaja entre Madrid, Asturias y Mallorca.

Estudió Bellas Artes, Sociología Rural y Agroecología. En su obra confronta la condición de la cultura bajo el posfordismo, y replantea la función del artista en cuanto productor cultural, oscilando entre encanto y desencanto, cinismo y esperanza. Desde ese lugar aborda temas que afectan a la relación actual entre cultura y naturaleza en el marco del paisaje, lo rural, los deseos y las expectativas asociadas a aspectos de identidad, crisis, utopía y cambio social, experimentando con formas de representación que van desde el dibujo a la escultura expandida y hacia la autoorganización de comunidades.

En esta exposición se presentan, sobre *Nueva Oportunidad. La Colonia*, diversos materiales de trabajo compuestos por esculturas semifuncionales, hojas de cuaderno manuscritas, una publicación ficticia y una reedición intervenida de 400 ejemplares del libreto "Ext.14 La Colonia".

El proyecto, tal y como se desarrolló en los jardines de la Facultad de Bellas Artes, ha sido posible por la implicación de Alberto González-Capitel, Alejandro Cinco, Alejandro Simón, Amalia Ruiz-Larrea, Aurora Fernández Polanco, Carlos Granados, José María Parreño, Lorena Fernández, Pipi González, Selina Blasco, Taller de Casquería y Teté García, Paco el jardinero y personal no docente. También por los invitados que contribuyeron a las sesiones programadas: anak&monoperro, Maurizio Lazaratto, Basilio Martín Patino, Kobe Matthys - AGENCY, Pablo Martínez, Carlos Monleón. Contó con la colaboración de Josu Larrañaga (Decano de la Facultad), Carmen García-Cuevas, José Eulogio, I+D Arte y Ecología, Tonia Raquejo, CA2M, Red de Huertos Urbanos de Madrid, Hugo (Kybele), Belén (Huerto de Cantarranas), Servicio de Jardines Ayto. de Madrid - Viveros de El Retiro, Asoc. El Bancal, PERI, Espacio POOL, Post-Anarquismos e Interzonas, CSA La Tabacalera, y otras personas y colectivos. Con el apoyo de Extensión Universitaria BB. AA., UCM, y el buen trabajo de su equipo, formado por Selina Blasco, Lila Insúa, Alejandro Simón y Margarita García, y CampoAdentro.

Born in Madrid in 1978, currently lives and works in Madrid, Asturias and Mallorca.

He studied Fine Arts, Rural Sociology and Agroecology. In his work confronts culture condition under post-Fordism, and rethinking the role of the artist as cultural producer, ranging from charm and disillusionment, cynicism and hope. From there he addresses issues affecting the relation between culture and nature, embodied within the contexts of landscape, the rural, desires and expectations related with identity aspects, crisis, utopy and social change, and experimenting with representation forms from drawing to expanded sculpture and to the self-organisation of communities.

This exhibition features a variety of working materials related to *New Opportunity: The Colony*, including semi-functional sculptures, handwritten pages from a notebook, a fictitious publication, and the issue of 400 re-edited copies of the libretto "Ext.14 La Colonia".

Conducted in the grounds of the Faculty of Fine Arts, the project was made possible thanks to the commitment of Alberto González-Capitel, Alejandro Cinco, Alejandro Simón, Amalia Ruiz-Larrea, Aurora Fernández Polanco, Carlos Granados, José María Parreño, Lorena Fernández, Pipi González, Selina Blasco, Taller de Casquería and Teté García, Paco the gardener and other non-teaching staff, to the following guests who participated in the different sessions also made a valuable contribution: anak&monoperro, Maurizio Lazaratto, Basilio Martín Patino, Kobe Matthys-AGENCY, Pablo Martínez, Carlos Monleón. The project was also assisted by the dean of the faculty, Josu Larrañaga, Carmen García-Cuevas, José Eulogio, I+D Arte y Ecología, Tonia Raquejo, CA2M, Red de Huertos Urbanos de Madrid, Hugo (Kybele), Belén (Huerto de Cantarranas allotment), the Gardens Department of Madrid City Council - Viveros de El Retiro, the association El Bancal, PERI, Espacio POOL, Post-Anarquismos e Interzonas, CSA Tabacalera, and other people and collectives. It was also supported by the Extramural Dept. of the Fine Arts Fac. of the Complutense and and the excellent work of its staff: Selina Blasco, Lila Insúa, Alejandro Simón and Margarita García, and CampoAdentro.

La Colonia, un estudio sobre energía y producción de alimento

En 2004 tuve la ocasión de profundizar un poco en la historia de la crítica a la agricultura moderna y, en general, la economía actual, a raíz de mi sorpresa tras leer *Campesinos, fábricas y talleres* de Kropotkin, y darme cuenta de cómo se había tratado la cuestión en los círculos ideológicos de la izquierda marxista y su aplicación en las décadas de socialismo real, cuyos últimos remanentes perviven aún en algunos países del globo. Dicha crítica toma fuerza en las décadas de los 60 y 70, años en los que se publica el estudio del MIT "Los límites al crecimiento", y "Primavera silenciosa" de Carlson. El argumento principal radica en el elevado empleo de combustibles fósiles, la constatación de pérdida de biodiversidad, de suelo fértil, y, en resumen, un surtido de diferentes evidencias científicas que prueban un impacto ambiental mayor en la agricultura altamente tecnificada que en la agricultura "tradicional" y la economía preindustrial. Pero este enfoque ecológico de la economía no es nuevo: autores como Podolinsky (1850-1891), Patrick Geddes (1854-1932) y Frederick Soddy (1877-1956) lo definieron y desarrollaron a comienzos de la Revolución Industrial. Su punto de vista, compartido por otros científicos posteriormente, como Popper-Lynkeus, Boulding, Daly, Martínez-Alier y Naredo, es que la economía no debe ser vista como una corriente circular o espiral de intercambio, es decir, como un carrusel de productores y consumidores que gira y gira, sino más bien como un flujo entrópico de energía y materiales de dirección única. La obra de Nicholas Georgescu-Roegen (1906-1994) es el principal fundamento de la crítica ecológica de la ciencia económica estándar. Además de su papel decisivo en la consolidación de la economía ecológica, la bioeconomía y su trasfondo político narodnik, la obra de Georgescu-Roegen actualmente conserva importancia en otros dos campos de la economía teórica: la teoría del consumo y la economía agraria. En su famoso artículo de 1960 "Economic Theory and Agrarian Economics", en *Oxford Economics Papers*, hacía un elogio populista de la economía campesina en situaciones de alta densidad de población, basándose en argumentos tanto de eficiencia económica como de equidad.

La crítica ecológica muestra que el incremento de productividad de la agricultura capitalista moderna depende crucialmente de la infravaloración de las entradas de energía provenientes del petróleo. Depende también de la no valoración de la contaminación por pesticidas, fertilizantes, ni la pérdida de biodiversidad, todos ellos efectos considerados como externalidades, es decir, costes no incluidos (o internalizados) en el precio final del producto, agrario en este caso.

Jean Brunhes, en su clásico estudio *La géographie humaine*, desarrollaba el concepto de *Raubwirtschaft* (o "economía de rapiña") introducido por el geógrafo alemán Ernst Friedrich. Años más tarde, un conocido geógrafo norteamericano también preguntó: "¿No deberíamos admitir que buena parte de lo que llamamos 'producción' es de hecho 'extracción'?". En aquellos mismos años (años en los que iban tomando forma también teorías expansionistas y racistas que nutrirían los regímenes fascistas de la década posterior), Lotka reformuló la "ley de evolución" (es decir, el éxito en la reproducción de una especie) en la forma de una "ley de máximo flujo de energía":

Esto al menos parece probable mientras haya, por así decirlo, un abundante excedente de energía disponible circulando para perderse "por los dos lados de la rueda del molino"; por tanto, si algunas especies desarrollan talento para utilizar esta porción perdida de "vapor", éstas alcanzarán una ventaja considerable y tenderán a aumentar el número de individuos, crecimiento que aumentará más aún el flujo de energía a través del sistema. Cabe observar que, en este aumento, el principio de supervivencia de los más aptos proporciona más información que los rendimientos de la termodinámica. En cuanto al otro aspecto de la cuestión, el problema de la economía en la administración de los recursos, no aparecerá en toda su dimensión hasta que los recursos disponibles sean más escasos que hoy en día. Todo indica que los seres humanos aprenderán a utilizar parte de la luz solar que ahora se desperdicia. El efecto general será un incremento en la tasa de energía a través del sistema de la naturaleza orgánica.

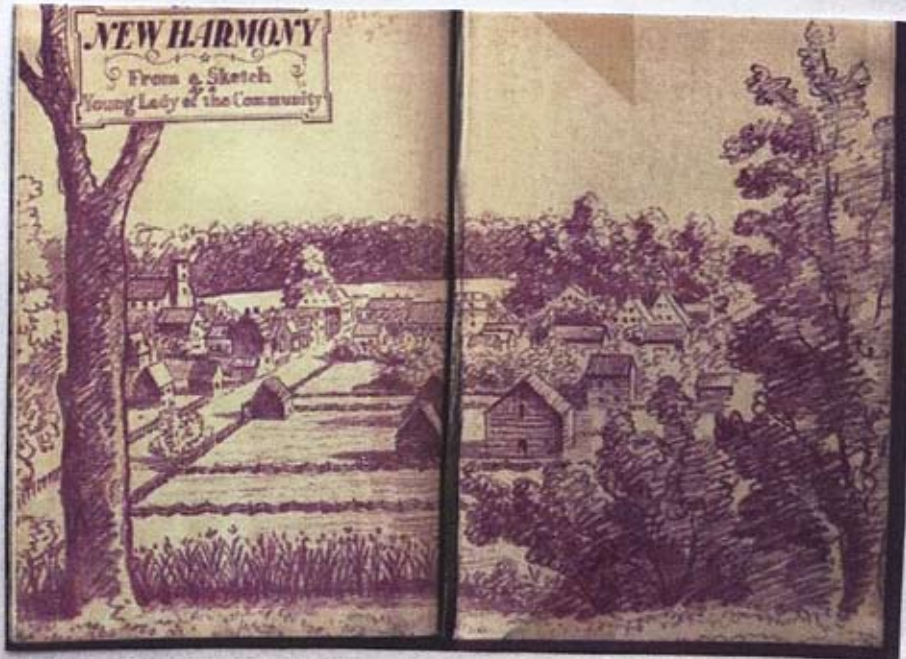
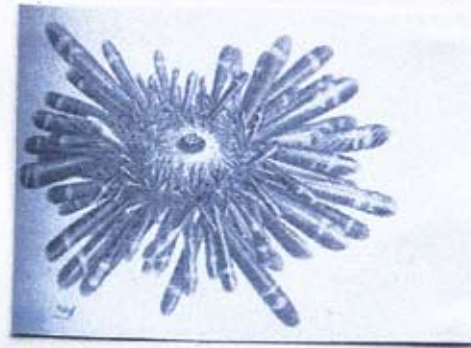
[Lotka, 1925]

Podolinsky, otro de los narodnik, en su artículo original que apareció en ruso, francés, italiano y alemán entre 1880 y 1883, empezó a explicar las leyes de la energética citando a Clausius: aunque la energía del universo sea constante, hay una tendencia a su disipación, o en su terminología, hay una inclinación a que la "entropía" alcance un punto máximo. Expuso como punto de partida en su análisis que, en el presente, la tierra estaba recibiendo enormes cantidades de energía solar y seguiría recibéndolas por mucho tiempo, sin entrar en las controversias sobre la muerte "entrópica" del universo. Todos los fenómenos físicos y biológicos eran expresión de las transformaciones de esa energía: el carbón, el petróleo, la energía eólica y la fuerza hidráulica eran conversiones, energía solar metabolizada.

Todo este excursus sobre el origen de la teoría económica-ecológica viene en relación al curso de los hechos en el proyecto que promoví en los jardines de la facultad de Bellas Artes de Madrid, desde 2012. "La Colonia. Nueva Oportunidad" surge en un principio como una forma de saldar una serie de lo que podríamos llamar deudas pendientes. Por un lado, con esta facultad, pues por aquel mismo año 2004, o quizás algún año antes, llevaba a cabo una acción de cultivo de variedades de leguminosas de secano en el mismo lugar.



vie de la man...



Sancho de Tolstoi

Fue apenas secundada por profesorado o alumnos. Recuerdo intentar recoger firmas para reunir 20 personas con las que legalizar una asociación de alumnos, y no pasar de 8. Y la organización de unas jornadas tituladas “Rebrotos: hacia una proyección social del arte” En estos 12 años que han transcurrido desde entonces, ahondar en la dedicación a los intereses que me llevaron a esta facultad permite adquirir una posición ventajosa dentro del sistema cultural establecido desde la que continuar aquel boceto, con una obra de recorrido algo más consolidado, lo cual entra en contradicción de algún modo con la siguiente deuda, la de operar de forma colaborativa y compartida.

En el momento de plantear el proyecto era evidente que sólo la concreción de una agencia colectiva, un ente supraindividual, podría resolver la limitación que dicho proyecto había encontrado 10 años antes. Eso, y un cierto volumen, no despreciable, de energía, o también, la adecuada canalización de la energía del propio ente. Como tercera condición, sentir la inaplazable urgencia de una nueva oportunidad, desde la ruina total. Un espacio al que ir, o refugiarse, o simplemente estar, donde se puede empezar de nuevo. Algo aparentemente cada vez más difícil en este mundo donde todo poblado de carromatos de pioneros es ya una gran urbanización de chalets unifamiliares. Y el proyecto, tomando tierra y circulando a través de todas las personas que de él participan establece un flujo energético caudaloso de absoluta, absurda y feliz disipación. Una crítica de la economía convencional, que ya no es sólo ecológica, sino afectivo-emocional. Una economía “antieconómica” de los cuidados, no de los cálculos de beneficio.

También un hito, un lugar de intercambio y mutuo reconocimiento de la diversidad de apreciaciones e intereses de cada persona implicada. Una forma de aprender a pasar de impulsar a dejarse llevar, de persuadir a escuchar. Ha sido también un interesante caso de “fermentación” donde el cultivo-madre de la conciencia colectiva ha ido inoculándose en el grupo a partir del grupo de arquitecturas de Taller de Casquería, de las experiencias al hilo del 15-M de personas como Amalia.

Fuimos generando, a partir de la idea de un espacio de autoaprendizaje, un espacio de sentir, donde, precisamente porque se da la bienvenida a todas las ideologías que han sustentado esas “comunidades intencionales” que jalonan la historia, desde los amish a los cátaros, pasando por Auroville o las FAI, toda ideología es cuestionada.

Ya que finalmente es, bajo cualquier símbolo o estandarte, proclama o reivindicación, hacer, aprender haciendo, aprender haciendo juntos.

Y todo ello sobre la base de un lazo temporal, asumiendo el azar, o la incertidumbre de la duración, como suelo sobre el que dejar crecer la confianza, sin establecer estructuras pesadas. Hay veces que las cosas salen bien, como la limonada: justo antes de llegar a una jornada de La Colonia, desde Mallorca, en abril, puede agarrar unos cuantos frutos del limonero junto al camino que lleva a la parada de autobús en la cuneta de una carretera comarcal. Casi transportado por su fragancia, llegaba horas después a los jardines para exprimirlos en una mesa que creo que se había improvisado con unas maderas recuperadas de algún edificio encofrado ya derruido, en vasos de pepsi-cola de papel o de *styrafoam* de los que dan en la cantina de la facultad, lavados veinte veces en la boca de riego, antes de volverse soporte de una semilla, para el plantel de la huerta.

Epílogo:

¿Se han convertido los campesinos y trabajadores agrícolas en prescindibles en todo el mundo? ¿Podría el mundo alimentarse a sí mismo de forma permanente convirtiendo las calorías de los combustibles fósiles en calorías para la alimentación con la escasa eficiencia que está comprobada? ¿Cómo afecta a la continuidad del modo industrial de producción alimentaria el hecho de que el petróleo sea un bien escaso, finito e irrenovable? ¿Existe una fuente de energía disponible y compartida propia de nuestra especie, humana? ¿Existe una energía propia y generada por la propia circulación de atenciones, acuerdos y acción conjunta en una comunidad social?

Fernando García-Dory

www.lacolonia.org

La Colonia comenzó en el inicio de 2012 bajo el marco de Acciones Complementarias organizadas por Extensión Universitaria. El proyecto surgió tras invitar a Fernando García-Dory a realizar una intervención en la Facultad de Bellas Artes de la UCM Madrid y por la sinergia de intereses de distintos colectivos implicados con el centro. Desde marzo de 2012 se creó un grupo de trabajo y una comunidad de intercambio vinculados a la iniciativa, viernes de cultivo y construcción. Este grupo trabajó en los jardines de la facultad. Este texto parte de la publicación que se compuso a raíz de conversaciones establecidas entre algunas voces que habitaron el proyecto de La Colonia.

Iris Touliatou

Dust of Suns

Nace en Atenas, Grecia, en 1981.

Vive y trabaja en París.

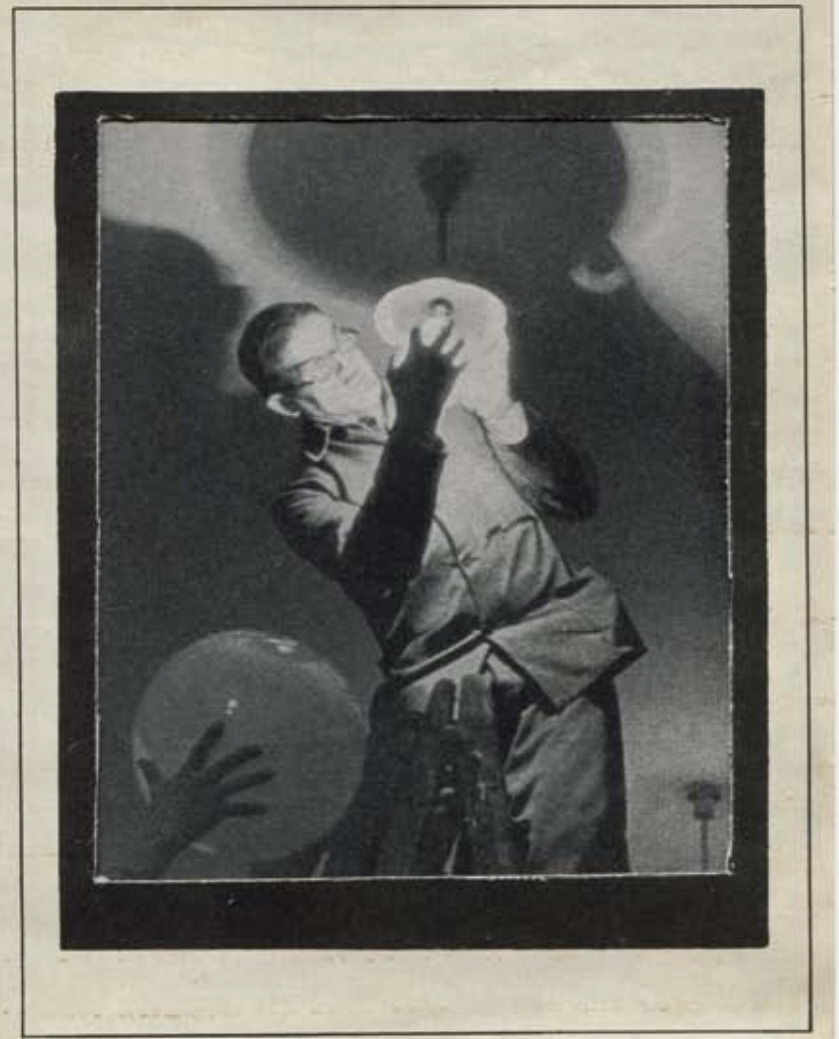
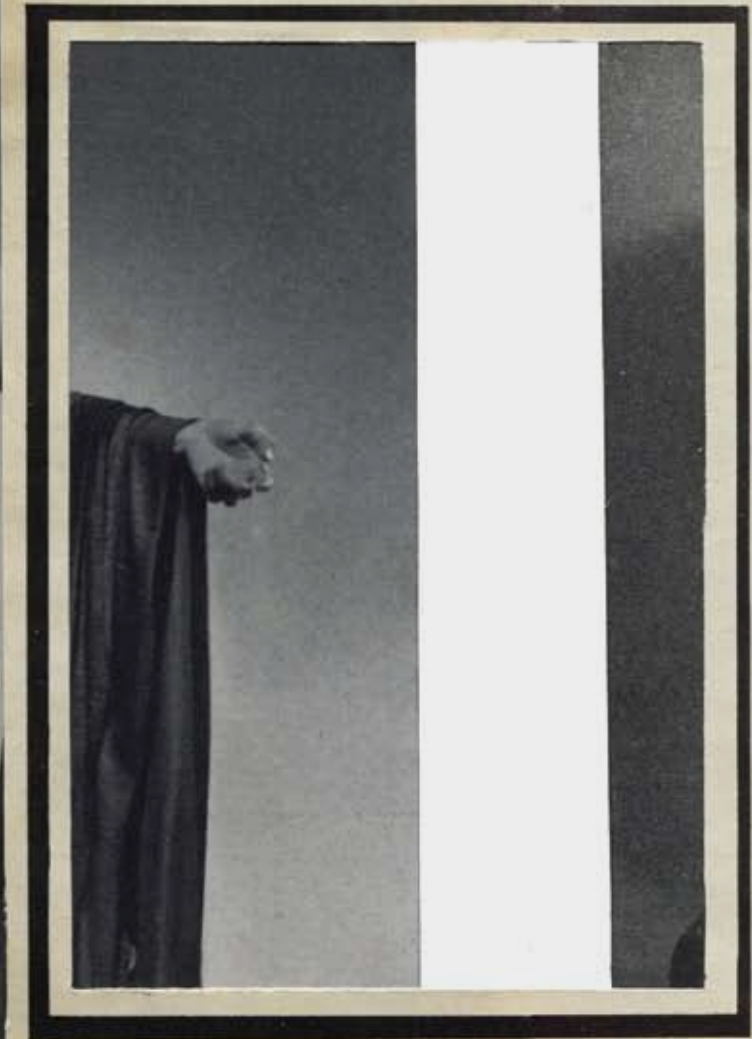
Con el ojo de una antropóloga, Touliatou cuestiona las estructuras urbanas, sean éstas físicas, simbólicas o imaginarias. Inspecciona y deconstruye los mitos de la modernidad y la fantasía del progreso. Entre sus últimas exposiciones individuales pueden citarse *Solus Rex*, Teatro Nacional de Grecia, Atenas, 2013; *Imposed loads and other masked appearances*, DUVE Berlin, 2012; *Matter enclosed in Heavy Brackets*, Museo de Arte Contemporáneo, Leipzig, 2012; *On the breaking act...*, DUVE Berlin, 2011; *Decoy*, ReMap KM, Atenas, 2011, y *Apollo goes in Holiday*, Palais de Tokyo, París, 2010.

Born in Athens, Greece, in 1981, lives and works in Paris.

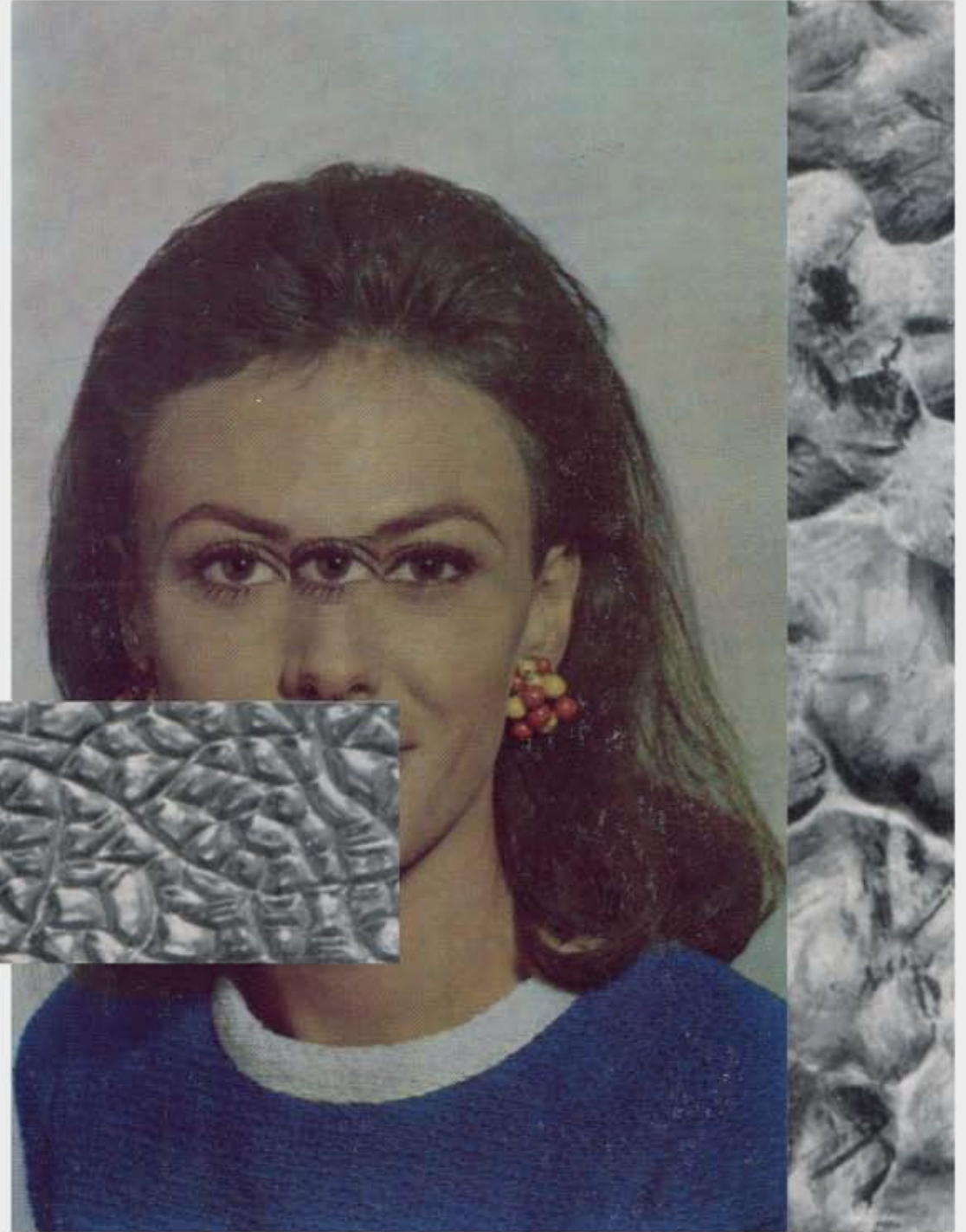
Touliatou questions urban structures, whether physical, symbolic or imaginary, from an anthropologist's perspective, examining and deconstructing myths of modernity and the fantasy of progress. Recent solo shows include *Solus Rex*, National Theatre of Greece, Athens, 2013; *Imposed Loads and Other Masked Appearances*, DUVE Berlin, 2012; *Matter Enclosed in Heavy Brackets*, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig, 2012; *On the Breaking Act...*, DUVE Berlin, 2011; *Decoy*, ReMap KM, Athens, 2011, and *Apollo Goes on Holiday*, Palais de Tokyo, Paris, 2010.



Without warning, to make her turn around completely, he slowly pushes her with his right arm, gently holding her tight



while taking her by the left hand.



And almost without knowing how, she finds herself turned in the opposite direction.

They start walking again with the sea on their left.

Nico Vascellari

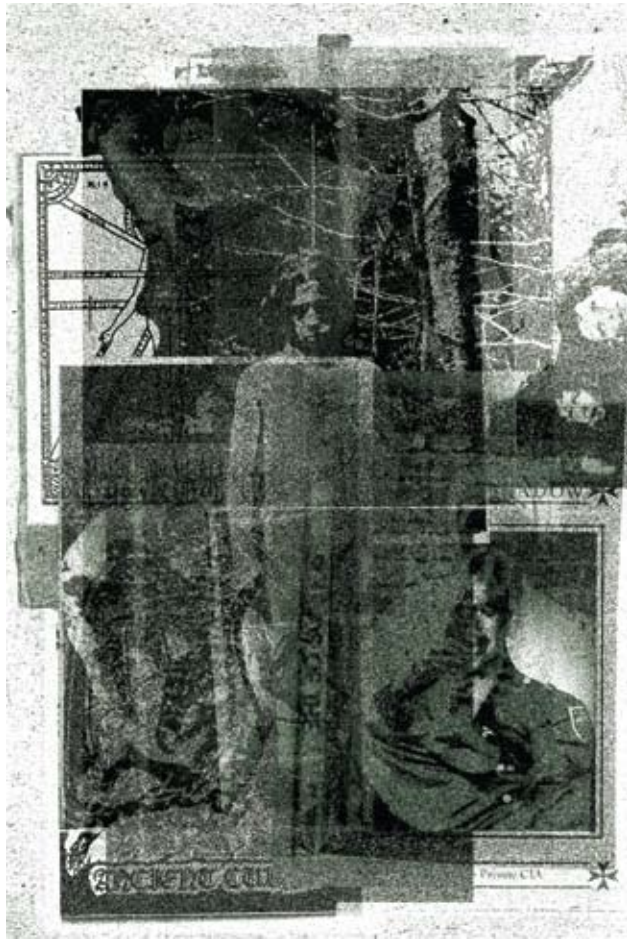
Untitled Fossil

Nace en 1976 en Vittorio Veneto, Italia, donde vive y trabaja.

La antropología cultural es el marco de trabajo para las complejas y excéntricas instalaciones de Nico Vascellari, que combinan lo performativo y lo escultórico con dibujos, *collages*, vídeos y sonido. El folklore, la naturaleza y la escena *underground* son elementos de su inusual análisis de la cultura visual contemporánea. Entre sus exposiciones individuales se encuentran las celebradas en Bugada & Cargnel, París, 2013; Macro, Roma, 2010, y Museion, Bolzano, 2010. Así mismo, ha mostrado su trabajo de forma colectiva en VW, Berlín, 2011; Confort Moderne, Poitiers, 2011; MAK, Viena, 2011; Hangar Bicocca, Milán, 2011; Pinchuk Art Centre, Kiev, 2010; Magasin, Grenoble, 2010; EACC, Castellò, 2010, o la XII Mostra Internazionale di Architettura, Bienal de Venecia, 2010.

Born in 1976 in Vittorio Veneto, Italy, where he lives and works.

Cultural anthropology is the foundation on which Nico Vascellari develops his complex, eccentric installations, combining performance and sculpture with drawing, collage, video and sound. Folklore, nature and the underground scene are all part of his unusual analysis of contemporary visual culture. He has held solo shows at Bugada & Cargnel, Paris (2013), the Museo d'Arte Contemporanea/MACRO, Rome (2010) and Museion, Bolzano (2010), among other venues. His work has also been included in group exhibitions at VW, Berlin (2011), Confort Moderne, Poitiers (2011), the Museum für angewandte Kunst/MAK, Vienna (2011), Hangar Bicocca, Milan (2011), the Pinchuk Art Centre, Kiev (2010), Magasin, Grenoble (2010), Espai d'art contemporani/EACC, Castellò (2010), and the Mostra Internazionale di Architettura, 12th Venice Architecture Biennale (2010).



Vessel

Materiality

Fundado en Apulia, Italia, en 2011, por Viviana Checchia y Anna Santomauro.

Vessel es una plataforma para el desarrollo de un discurso crítico relacionado con temas de la actual situación cultural, social, económica y política a través de la lente del arte contemporáneo. Su interés se centra en explorar prácticas socialmente comprometidas en relación con un contexto de emergencia, sus geografías y psicogeografías, y su imbricación con ideologías políticas fijas, tomando especialmente como marco Apulia y las regiones circundantes.

Founded in Apulia, Italy, in 2011 by Viviana Checchia and Anna Santomauro.

Vessel is a platform for developing a critical discourse related to current cultural, social, economic and political issues, filtered through the lens of contemporary art. Its members are interested in exploring socially engaged practices in relation to their context of emergence, their geographies and psychogeographies, and their imbrication with fixed political ideologies, with a particular focus on Apulia and the surrounding regions.

This is a radio exercise.

Isolate yourself, take your time and grab a pen.
Please use this blank page to write your personal
history for our radio ventriloquist.

The ventriloquist would be happy to deliver your
story to the public.

Few guidelines are available:

Try to imagine a journey around the Mediterra-
nean region: please tell what you see around you
and how you feel this place.

Whets our appetite: you are what you eat!
Give us the recipe of the most delicious
and simple dish you can cook.

Write the lyrics of an imaginary Mediterranean
song: we will sing it on the radio!

Once you choose the topic, please scan the page
and send it to this email address:
radiomateriality.vessel@gmail.com

Conversación entre Chus Martínez y Juan Canela

Chus Martínez in Conversation with Juan Canela

Chus Martínez
[Ch. M.] An exhibition is a strange experience that oscillates between the abstract—the ideas, themes, associations—and the concrete—the individual works. What’s the theme of this exhibition?

Juan Canela
[J. C.] It’s true, the fluctuation between abstract—the ideas—and concrete—the presentation of the artworks—that occurs in an exhibition creates a very unusual scenario. And that’s one of the things which, in my opinion, make an exhibition so powerful.

In the case of this specific exhibition, there are a number of different themes. On the one hand, I wanted to create a space where different lines of contemporary thought which I believe are particularly important at this moment in time could converge. For example, the notion of the Anthropocene; certain speculative realist trends that focus on non-human elements and examine their nature and mutual relationship as well as their relationship with us; Elizabeth A. Povinelli’s work on materiality in late liberalist forms of power and the subject of the body; and some of Franco “Bifo” Berardi’s reflections on the relationships between language and corporeality in modern society, to name but a few.

And then I was also especially keen for the show and the projects presented, and the way they were presented, to speak for themselves about these themes. In other words, I have no interest in showing works that address these issues in the traditional narrative way. I want these issues to be implicit in the very nature of the works. In this respect, many of the works speak from their own materiality, and at the same time there is also a preponderance of performative events associated with them. Taking the posthumanist performative dynamics that Karen Barad talks about as my premise, the key was to find the proper way to convey those ideas. To this end, the space is articulated as a distant place with strange materials where different performative actions unfold during the course of the exhibition. It’s also important to appreciate how the different elements in the show—artworks, space, bodies and even this catalogue—relate to one another, experiment with different forms of agency between each other and ultimately create a whole new scenario.

[Ch. M.] What would you say are the main influences of the artists you’ve chosen?

[J. C.] It’s quite a heterogeneous group of artists, so although all of them have something in common with each other and with those initial ideas, they all take a different approach to their work, use different media and methods, and communicate different themes. That being the case, I think their influences are probably quite different as well. Even so, I would go so far as to say that all of them are concerned with trying to make sense of crucial aspects of our existence, and they all have the ability to conjecture and philosophise about the future. The names I mentioned earlier probably ›

Chus Martínez
[Ch. M.] Una exposición es una instancia muy extraña que oscila entre algo muy abstracto –las ideas, los motivos, las asociaciones– y algo muy concreto –cada una de las obras–. ¿Cuál es el motivo de esta exposición?

Juan Canela
[J. C.] Es cierto que esa transición que se da en una exposición entre lo abstracto –las ideas– y lo concreto –la formalización de las propias obras– hace que se origine un escenario singular; y es éste uno de los aspectos que, a mi parecer, dotan a una exposición de una potencialidad inmensa.

Si hablamos de esta exposición en concreto, los motivos son diversos. Por una parte, está la voluntad de generar un espacio donde se encuentren distintas líneas de pensamiento contemporáneo que creo de vital importancia en estos momentos: la noción de Antropoceno; ciertas corrientes del realismo especulativo que centran su atención en los elementos no humanos y consideran su naturaleza y su relación entre sí y con nosotros mismos; los estudios de Elizabeth A. Povinelli en torno a la materialidad en las formas de poder tardoliberales y el asunto del cuerpo, o algunas reflexiones de Franco Berardi, Bifo, sobre las relaciones entre lenguaje y corporeidad en nuestros días, por citar algunas de ellas.

Por otro lado, existe un afán de que la propia exposición, los proyectos mostrados y cómo se muestran, hablen por sí mismos de aquellos relatos. Es decir, no me interesa proponer obras que traten de una forma narrativa tradicional esas problemáticas, sino que éstas estén implícitas en la propia naturaleza de las obras. En este sentido, la mayoría de las obras hablan desde su materialidad, al mismo tiempo que también es preponderante una serie de eventos performativos asociados a las mismas. Tomando como referencia la dinámica performativa posthumanista de la que habla Karen Barad, la clave es buscar la manera en la que esas ideas deberían ser transmitidas. Para ello, el espacio se articula como un lejano paraje con extraños materiales entre los cuales irán sucediendo diversas acciones performativas a lo largo de la exposición. Es importante también apreciar cómo los distintos elementos de la muestra –obras, espacio, cuerpos, e incluso este catálogo– se interrelacionan experimentando formas de agencia entre unos y otros, y produciendo finalmente un nuevo escenario.

[Ch. M.] ¿Cuáles crees que son las principales influencias de los artistas que has elegido?

[J. C.] El grupo de artistas seleccionados es bastante heterogéneo y, aunque sí hay ciertas trazas comunes en todos ellos que tienen que ver con aquellas cuestiones iniciales, cada uno trabaja desde un lugar, con medios y técnicas diferentes, y comunican temas distintos. Por ello, creo que las influencias de cada uno pueden divergir bastante. Aun así, podría atreverme a decir que hay en todos una preocupación por tratar de comprender facetas trascendentes ›

› influence their practices. And there are people like Bruno Latour, Spinoza, Deleuze, Foucault, Manuel de Landa, and a whole host of others... not to mention Minimalism, Arte Povera, Situationism, the Artist Placement Group, BMTP, John Cage... And even science fiction, rituals, hypnosis, New Age, post-punk, and so on.

[Ch. M.] What other artists or philosophers are currently in your sights?

[J. C.] Well, in terms of philosophers, there are obviously the ones I've already mentioned—Bruno Latour, Karen Barad, Franco Berardi (Bifo), Elizabeth A. Povinelli... For this particular project, even the list would probably also include Vandana Shiva, Lorraine Daston and John Tresch; a bit further out there are Paolo Virno, Maurizio Lazzarato, Joost de Bloois, Paulo Freire and even Ivan Illich; and anarchist theorists like Michel Onfray, Colin Ward and Federico Campagna. And of course people like Derrida, Barthes, Foucault, Artaud, Bioy Casares, Borges, Sender, Pizarnik and the like are omnipresent.

As for artists, I could name plenty, but thinking specifically about some of the people that have been in my field of vision lately, in addition to those included in the show I would have to mention Pierre Huyghe, Rossella Biscotti, Wilfredo Prieto, Adelita Husni-Bey, Rubén Grilo, Daniel Gustav Cramer / Haris Epaminonda, Natascha Sadr Haghghian, Mariana Castillo Deball, Nick Oberthaler, Vicente Vázquez / Usue Arrieta, Miquel Noguera, Asier Mendizábal, Juan López, Nuria Güell, Dora García, Priscila Fernandes, Isidoro Valcárcel Medina, Fran Meana...

[Ch. M.] What does an exhibition of this type hope to achieve in a context such as this?

[J. C.] As I've said, the aim is to try and create an exhibition scenario that is conducive to investigating certain lines of contemporary thought that are relevant to today's world, to generate a unique language that is performative rather than narrative, posthumanist rather than anthropocentric, and to experiment with the possible agencies between the different elements presented. I'm also interested in exploring the exhibition format itself, identifying its limits and forms, and finding the most appropriate way to convey those themes.

In this respect, if I think about my own personal ambitions for the show, I would like to share my views about the issues explored in this context, to interweave them with other creators and philosophers working in the same area, to transcend the physical space of the exhibition hall and the timeframe of the show.

› de nuestro entorno, y una capacidad de elaborar posibles elucubraciones sobre el futuro. Quizá los nombres anteriormente citados son una influencia para sus prácticas. Podríamos pensar además en Bruno Latour, Spinoza, Deleuze, Foucault, Manuel de Landa y tantos otros... Pero también en el minimalismo, el arte povera, el situacionismo, el Artist Placement Group, BMTP, John Cage... O la ciencia ficción, lo ritual, la hipnosis, la *new age*, el *postpunk*...

[Ch. M.] ¿Qué otros artistas o pensadores están en tu horizonte?

[J. C.] Bueno, si hablamos de pensadores, estarían, por supuesto, los que ya he nombrado anteriormente —Bruno Latour, Karen Barad, Franco Berardi (Bifo), Elizabeth A. Povinelli...—. En torno a este proyecto, también podría acordarme de Vandana Shiva, Lorraine Daston o John Tresch; más allá, incluso de Paolo Virno, Maurizio Lazzarato, Joost de Bloois, Paulo Freire o Iván Illich; o de teóricos cercanos al anarquismo como Michel Onfray, Colin Ward o Federico Campagna. Y siempre están presentes nombres como Derrida, Barthes, Foucault, Artaud, Bioy Casares, Borges, Sender, Pizarnik...

En cuanto a artistas, son muchos los que podría nombrar, pero, si tengo que recordar a algunos que últimamente se sitúan en mi horizonte, estarían, además de los que participan en la exposición, Pierre Huyghe, Rossella Biscotti, Wilfredo Prieto, Adelita Husni-Bey, Rubén Grilo, Daniel Gustav Cramer / Haris Epaminonda, Natascha Sadr Haghghian, Mariana Castillo Deball, Nick Oberthaler, Vicente Vázquez / Usue Arrieta, Miquel Noguera, Asier Mendizábal, Juan López, Nuria Güell, Dora García, Priscila Fernandes, Isidoro Valcárcel Medina, Fran Meana...

[Ch. M.] ¿Cuál es la ambición de una exposición de este tipo en un contexto como éste?

[J. C.] Como decía, la ambición es tratar de construir un escenario expositivo que indague en ciertos temas del pensamiento contemporáneo y actual, buscando generar un lenguaje propio que se aleje de lo narrativo y se acerque a lo performativo, que se aleje de lo antropocéntrico y se acerque a lo posthumano, y ello experimentando con las posibles agencias entre los distintos elementos que entran en juego. Hay también un interés por explorar el propio formato expositivo, buscar sus límites, sus formas, y encontrar el modo apropiado de transmitir aquellos temas.

En este sentido, y si pienso en una ambición personal, me gustaría aportar mi visión sobre los temas tratados al contexto, enredarlos con otros creadores y pensadores que estén trabajando en estas líneas, desbordando el espacio físico de la sala y el marco temporal de la exposición.

- [Ch. M.] What form do you think the literature written about this generation of artists should take?
- [J. C.] Just as I think the way the works are articulated and presented should match the ideas they convey, I think the publication format should also reflect the scenario created for the project. So I'm not interested in a conventional exhibition catalogue. What I want is for the artists to think about the pages of the publication as an extension of the gallery space and a continuation of the project, as another layer of meaning and an integral component of the relationships that emerge and take shape within the project.
- As for the actual writing, I think that in order to be consistent with the idea as we have formulated it, we need to find a form of writing that matches the practices of these artists. It's probably imprudent to talk about generations or groups—because, as I said earlier, they are very heterogeneous in terms of their practices and I doubt that there is a sense of belonging to a specific circle—but I do think the literature should find new, more dynamic ways of conveying their work and the concepts associated with it, ways that are consistent with it. In short, it needs to find exactly the right agency for these types of objects.
- [Ch. M.] What would you say are the key notions that can help viewers to situate the works in this exhibition within the broader context of recent art history?
- [J. C.] It's probably too soon to say this, but I suspect certain notions are going to be crucial: an interest in other fields of philosophy and knowledge such as history, archaeology or science; a desire to represent today's preoccupations using the most accurate and appropriate media; a shift of focus from the anthropological approach to the posthumanist approach; the performative nature of the works, regardless of whether they are performances or not; and, perhaps most importantly, a capacity to project images for the future and propose new scenarios and paradigms.
- [Ch. M.] What tools do you think need to be created to communicate a project like this to different audiences? How do you envision the future relationship between the exhibition space and the street at this juncture? What ideas do you think artists have to contribute in this respect?
- [J. C.] This was one of the first concerns that La Casa Encendida raised with me on learning about the project: that the general public might find it too cryptic or inaccessible. To be perfectly honest, it's not something that concerns me all that much: I don't think art has to connect with the entire population, far from it. I also think that if museums are empty it's primarily a problem of education and it doesn't mean that we have to create exhibitions that are easier to understand for the general public. That said, I'm totally

- [Ch. M.] ¿Cómo crees que debería ser la escritura que se desarrolle alrededor de esta generación de artistas?
- [J. C.] De la misma manera que pienso que la articulación y la formalización de las obras debe ir en consonancia con lo que éstas transmiten, creo que el formato publicación debe también ajustarse al escenario creado por el proyecto. Por eso en este caso no me interesa un catálogo al uso, sino que solicito a los artistas que piensen en las hojas de papel como un espacio más donde continuar desarrollando el proyecto que se puede ver en sala, aportando una capa más de significado al mismo e integrándola como parte de la serie de relaciones que se da en el proyecto.
- Si hablamos de la escritura, creo que, siendo consecuentes con la idea planteada, debemos buscar una forma de escribir que se adecúe a las prácticas de estos artistas. Aunque pueda ser arriesgado hablar de generaciones o grupos —ya que, como decía antes, sus prácticas son muy heterogéneas y dudo que se dé precisamente un sentido de pertenencia a algún círculo en concreto—, sí creo que la escritura debe buscar también nuevos modos y dinámicas que le permitan comunicar el trabajo y los conceptos vinculados a él de una forma consecuente. Buscar, en definitiva, la agencia precisa respecto a ese tipo de objetos.
- [Ch. M.] ¿Cuáles son, a tu parecer, las nociones claves que nos pueden ayudar a situar los trabajos de esta exposición en un contexto amplio de la historia del arte reciente?
- [J. C.] Podría ser pronto para decirlo, pero intuyo algunas nociones que podrían ser importantes: un interés por otros ámbitos del pensamiento y el conocimiento —la historia, la arqueología, la ciencia...—; una voluntad de representar preocupaciones actuales a través de unos medios adecuados y precisos; un desplazamiento en el foco de atención antropológico hacia uno posthumanista; un carácter performativo en su práctica —más allá de que ésta se formalice como *performance* o no—, y, quizá fundamentalmente, una potencia de proyectar imágenes para el futuro y proponer nuevos escenarios y paradigmas.
- [Ch. M.] ¿Qué herramientas crees que deben desarrollarse para comunicar un proyecto así a los diferentes públicos? ¿Cómo imaginas el futuro de la relación entre el espacio de la exposición y el espacio de la calle en un momento como éste? ¿Qué ideas crees que aportan los artistas a este respecto?
- [J. C.] Ésta fue una de las primeras preocupaciones que me trasladaron desde La Casa Encendida al conocer el proyecto: hasta qué punto sería algo críptico o poco accesible para el público en general. Si soy sincero, no es algo que me preocupe excesivamente: no creo que el arte deba ser algo que interese al cien por cien de la población ni mucho menos. Por otro lado, creo que, si los museos están

- › in favour of museums and art centres organising public educational programmes in connection with their exhibitions. What form these should or must take is another matter...

In any case, I think it's vital that we come up with strategies for bridging the gap between art and the street, for letting exhibitions and projects spill out of the museums—which has been happening for some time now—and trying to spread the contamination as far as possible.

Thinking about my project specifically, I did sit down and seriously consider which tools I could use to convey the ideas implicit in the show. In this respect, there are different elements that operate on several levels: the exhibition in the space; the performances and actions that will take place over the next few months; this catalogue; and a radio programme that will be broadcast from La Casa Encendida at the end of the exhibition by the curators' collective Vessel as part of their *Materiality* project, which explores the visual, sensual, transformative, political and scientific aspects of materials via an immaterial medium: radio. This will allow us to share various experiences connected with the project, to invite different artists and agents to discuss the issues raised, and to try to create another means of communicating the project. We're also collaborating with Fernando García-Dory and his *New Garden of Dahlias* project, a type of laboratory in the city for experimenting with bee-keeping and horticulture, with an affordable eatery, debates, presentations, screenings and anything else the local residents and other related groups and people propose.

- › vacíos, tiene que ver, sobre todo, con un problema de educación y no con que tengamos que hacer exposiciones fácilmente entendibles para todo el mundo. Dicho esto, estoy totalmente a favor de que los museos y centros de arte confeccionen programas públicos educativos en torno a las exposiciones. Cómo pueden/deben ser éstos sería otro tema...

Lo cierto es que creo vital pensar en estrategias de acercamiento entre el arte y la calle, que las exposiciones y los proyectos desborden las salas de los museos –cosa que ya lleva tiempo ocurriendo–, y, en ese sentido, buscar que la contaminación sea mayor.

Pensando en mi proyecto en concreto, sí me he planteado qué herramientas podría utilizar para transmitir las ideas que están implícitas en la exposición. Para ello, hay distintos elementos que funcionan a varios niveles: la exposición en el espacio; las *performances* y acciones que se irán sucediendo a lo largo de los meses; este mismo catálogo, y un programa de radio que se emitirá desde La Casa Encendida al final de la exposición, a cargo del colectivo curatorial Vessel y que se inserta dentro de su proyecto *Materiality*, el cual explora aspectos visuales, sensuales, transformativos, políticos y científicos de los materiales a través de una plataforma inmaterial: la radio. Esto nos permitirá poner en común las experiencias del proyecto, invitar a distintos artistas y agentes a debatir sobre los temas tratados e intentar generar un elemento más de comunicación del proyecto. Por otra parte, trabajamos en una colaboración con Fernando García-Dory y su proyecto *Nuevo jardín de dalias*, un terreno experimental en la ciudad con apicultura y horticultura, comedor popular, debates, presentaciones, proyecciones y todo lo que el vecindario y personas y grupos afines propongan.

Créditos/Credits

Elena Bajo

1
Elena Bajo
Illusion, Delusion, Allusion (Studies for a Movement at 66rpm) The Order of Anarchy

Escultura y *performance* en colaboración con las bailarinas radicadas en Londres Mariana Taragano, Mara Domenici y Paola di Bella. *Studies for an Exhibition*, exposición comisariada por Mathieu Copeland para la David Roberts Art Foundation Fitzrovia, Londres. Imagen: Luke Banks. Cortesía de la artista y D+T Project, Bruselas

Sculpture and performance in collaboration with London-based dancers Mariana Taragano, Mara Domenici and Paola di Bella. *Studies for an Exhibition*, curated by Mathieu Copeland at the David Roberts Art Foundation Fitzrovia, London. Photo by Luke Banks. Courtesy of the artist and D+T Project, Brussels

2
Elena Bajo
Is Music the Essence of Words? Script for a Form

Escultura performativa. Bastidores de madera desechados, acrílico sobre lienzo y cinta de enmascarar. Medidas variables. Exposición y *performance* en colaboración con las *performers* residentes en Nueva York Shandoah Goldman, Cory Hundt, Amy Mauvan, Mary Robb, Dominique Taylor y Tara Willis. Bienal Performa 11, *Aesthetic Anarchy*, Scaramouche, Nueva York, 2011. Cortesía de la artista y Scaramouche, Nueva York

Performative sculpture. Discarded wooden stretchers, acrylic on canvas, masking tape. Dimensions variable. Exhibition and performance in collaboration with New York-based performers: Shandoah Goldman, Cory Hundt, Amy Mauvan, Mary Robb, Dominique Taylor, Tara Willis. PERFORMA 11 biennial, *Aesthetic Anarchy*, Scaramouche NY, 2011. Courtesy of the artist and Scaramouche NY

3
Elena Bajo
The Multiplier Effect

Láminas de vidrio desechadas procedentes de una cristalería y preparadas por el operario de servicio, bloques de hormigón. *VESSEL*, exposición comisariada por Carl Slater y Glen Johnston, The Stonehouse, Fringe British Art Show 7, Plymouth, Reino Unido, 2011. Imagen: Carl Slater. Cortesía de la artista y KARST, Plymouth

Discarded pieces of glass from a glass workshop prepared by a worker on duty, pieces of concrete. *VESSEL*, curated by Carl Slater and Glen Johnston, The Stonehouse, Fringe British Art Show 7 Plymouth, UK, 2011. Photo by Carl Slater. Courtesy of the artist and KARST, Plymouth

4
Elena Bajo
On Uncertain Terms

Acrílico rosa sobre cristal, polvo. s/t Contemporary Art and Culture, Berlín, 2011. Cortesía de la artista y s/t, Berlín

Pink acrylic on glass, dust. s/t contemporary art and culture, Berlin, 2011. Courtesy of the artist and s/t, Berlin

Diego Santomé

1
Manifiesto sobre la necesidad de la filosofía, 2012
Texto, medidas variables
Cortesía de la Galería Parra & Romero, Madrid

Text, dimensions variable
Courtesy of Galería Parra & Romero

2
Diagonales negras, 2012

Impresión digital, medidas variables
Cortesía de la Galería Parra & Romero, Madrid

Digital print, dimensions variable
Courtesy of Galería Parra & Romero

3
Pieza de esquina, 2013

Madera, 86 x 40 x 25 cm
Cortesía de la Galería Parra & Romero, Madrid

Wood, 86 x 40 x 25 cm
Courtesy of Galería Parra & Romero

Rosa Chancho

Doble Penetración II

Composición sonora, partitura
Beca Kuitca, Buenos Aires, octubre 2011

Sound composition, music score
Beca Kuitca, Buenos Aires, October 2011

Helen Mirra

Helen Mirra en la fachada de Allied Box, San Francisco, 1997
Imagen: Jen Bervin

Helen Mirra on the facade of Allied Box, San Francisco, 1997
Photograph: Jen Bervin

Fernando García-Dory

Cuaderno de artista, 2011
Imágenes: cortesía de sus respectivos autores

Artist's notebook, 2011
Images: courtesy of their respective authors

Iris Touliatou

Eight elements arranged on two plates, assigned to illustrator Achille Allard, 2013

Cortesía de la artista
Courtesy of the artist

Fundación Especial Caja Madrid

Carmen Cafranga Cavestany

Presidenta · Chairwoman

José Guirao Cabrera

Director General · Director

Agradecimientos · Acknowledgments

A los artistas participantes, por las conversaciones, el intercambio mantenido y su implicación en el proyecto. A Monitor Rome, Roma; D+T Project Gallery, Bruselas; Galería Estrany - de la Mota, Barcelona; Parra & Romero, Madrid; Galerie Nordenhake, Berlín/Estocolmo; Duve, Berlín; Bugada & Cargnel, París. Y a Priscila Clementti.

The participating artists, for the conversations held, experiences shared and their commitment to the project. Monitor Rome, Rome; D+T Project Gallery, Brussels; Galería Estrany - de la Mota, Barcelona; Parra & Romero, Madrid; Galerie Nordenhake, Berlin/Stockholm, Duve, Berlin; Bugada & Cargnel, Paris. And Priscila Clementti.

Inéditos 2013

La Casa Encendida

Coordinación del proyecto ·
Project Coordination

Iván López Munuera

Chus Martínez

Filipa Oliveira

Jurado · Jury

Exposición · Exhibition

Ana Ara

Juan Canela

Luisa Espino

Comisarios · Curators

Intervento

Coordinación y montaje · Coordination
and Installation

MAPFRE

Seguros · Insurance

Catálogo · Catalogue

José Duarte

Diseño · Design

Antonia Castaño

Edición · Edition

Polisemia, S. L.

Traducción · Translations

V. A. Impresores

Impresión · Printers

M-11565-2013

Depósito legal · National Book
Registry Number

INÉDITOS 2013

INÉDITOS 2013

PEOPLE HAVE THE POWER

LUISA ESPINO

SOCIAL JUSTICE

INÉDITOS 2013

JOSÉ GUIRAO CABRERA

Director General de Fundación Especial Caja Madrid

La Fundación Especial Caja Madrid presenta los proyectos ganadores en la duodécima edición del certamen Inéditos, una convocatoria que fomenta la inserción de los jóvenes comisarios en los circuitos profesionales del arte mediante la posibilidad de producir y mostrar sus exposiciones en La Casa Encendida, así como a través de la edición del catálogo que acompaña a la muestra.

A la vista de estos doce años de recorrido de la convocatoria, nos sentimos especialmente orgullosos de haber apoyado a más de cuarenta comisarios jóvenes, cuyas exposiciones en La Casa Encendida se han visto respaldadas por el éxito de público y crítica. El nutrido número de proyectos que anualmente concurren a esta convocatoria, junto a la solidez y la pluralidad de sus planteamientos, ponen de manifiesto tanto las decididas aspiraciones y la profesionalidad de los jóvenes comisarios de nuestro país, como la pertinencia de un certamen centrado en la práctica curatorial como Inéditos.

En esta edición, los tres proyectos seleccionados son los siguientes: *Vergüenza*, de Ana Ara, que analiza, a través de una cuidada selección de obras y desde un enfoque filosófico, el concepto de vergüenza, entendido éste como uno de los sentimientos fundamentales de ser un sujeto; *Lanza una roca y a ver qué pasa*, de Juan Canela, quien

reúne a un grupo de artistas cuyos trabajos pivotan entre la trascendencia del material utilizado y su relación con el tiempo, incorporando procesos performáticos e indagando en las relaciones entre el hombre, los objetos, la naturaleza y los símbolos, y *People Have the Power*, de Luisa Espino, que disecciona la anatomía de una manifestación y muestra la apropiación del espacio público urbano como punto de intercambio y de visibilización de estas acciones.

Quisiera agradecer a todos los jóvenes comisarios su participación mediante sus propuestas expositivas, así como reconocer el riguroso trabajo de selección de los miembros del jurado: Chus Martínez, Iván López Munuera y Filipa Oliveira.

Asimismo, me gustaría expresar mi deseo de que los ganadores tengan una fructífera trayectoria profesional, y finalmente felicitarles por sus respectivos proyectos, con cuya presentación Inéditos quiere contribuir a que ese deseo se cumpla.

PEOPLE HAVE THE POWER

LUISA ESPINO

Comisaria del proyecto

A ndar, transitar por la ciudad es entendido por los artistas como una herramienta crítica ya desde el movimiento situacionista. La movilidad se nos ofrece como condición intrínseca de la vida cotidiana actual y la calle se convierte en lugar y marco natural de los conflictos sociopolíticos y los nuevos cambios sociales. Guy Debord decía que el esfuerzo de todos los poderes establecidos por controlar el orden en la calle culminaría con la supresión de ésta¹.

Lejos de desaparecer, los espacios urbanos se han convertido en el escenario de nuevas prácticas estéticas, a la par que crece la colaboración entre artistas y movimientos sociales. Desde finales de los años sesenta, factores de orden artístico, político y social han llevado a los artistas a pensar y crear obras cuyo ámbito ya no es sólo el espacio propio del museo, sino también la naturaleza o la ciudad.

Uno de los fenómenos sociales que, usando estos espacios públicos, más ha crecido en los últimos años son las manifestaciones. Cada vez son más las causas que unen a ciudadanos de todo el mundo en la calle: el cambio climático, la invasión de Irak en 2003, el movimiento de los Indignados, la Primavera Árabe o, en la actualidad, las marchas contra los recortes presupuestarios en los países aquejados por la crisis económica y las medidas puestas en marcha para afrontarla.

En España, el derecho de reunión y manifestación está recogido desde 1978 en el artículo 21 de la Constitución en los siguientes términos:

1. Se reconoce el derecho de reunión pacífica y sin armas. El ejercicio de este derecho no necesitará autorización previa.
2. En los casos de reuniones en lugares de tránsito público y manifestaciones se dará comunicación previa a la autoridad, que sólo podrá prohibirlas cuando existan razones fundadas de alteración del orden público, con peligro para personas o bienes.

Para entender mejor el origen de estos movimientos de protesta social podemos remontarnos al siglo XIX —o antes incluso, en el caso inglés—, de la mano del sociólogo norteamericano Charles Tilly². En Francia se aprueba en 1864 el derecho a la huelga y en 1868 el derecho de los obreros a celebrar reuniones públicas sin necesidad de autorización por parte del gobierno. Por entonces se celebran las primeras manifestaciones en países como Bélgica, Estados Unidos —especialmente en Nueva York, San Francisco y Nueva Orleans— o Argentina. Sin embargo, tendremos que esperar al siglo XX para ver cómo sus formas se van unificando en los distintos países. Los años sesenta serán decisivos para ello. En Estados Unidos surge la generación Beat, el Movimiento Indio Americano, el movimiento *hippy*, las protestas contra la guerra



Oliver Ressler. *Take the Square* [Toma la plaza], 2012
Fotograma del vídeo (Nueva York)

de Vietnam y los Panteras Negras. En Europa aparecen las protestas en la Universidad Libre de Berlín, la Primavera de Praga, las reivindicaciones de estudiantes e intelectuales en la Polonia socialista y el Mayo del 68 francés, cuyo impacto simbólico y mediático en el resto de países —la comunidad universitaria española incluida— será incalculable. También en estos años tienen lugar la Revolución Cultural China o la sangrienta concentración de estudiantes en la plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, en México, por citar sólo algunos ejemplos de una vasta lista de acontecimientos de este orden. Comienzan también las movilizaciones feministas, la lucha por los derechos de los homosexuales, de los pueblos indígenas y por la defensa del medio ambiente.

En todas estas manifestaciones vamos a encontrar elementos comunes:

1. Los actores —manifestantes, autoridades y medios de comunicación— y un objetivo de carácter reivindicativo que articula su discurso.

2. Figuras para la difusión del mensaje: insignias, pancartas, vestuario, eslóganes, etc.
3. El escenario: los espacios públicos de la ciudad.
4. La duración limitada.

A través del testimonio de las obras de DosJotas, Ed Hall, Nicoline van Harskamp, Sharon Hayes, noaz, Oliver Ressler, Superflex y Todo por la praxis —artistas y colectivos procedentes de distintas disciplinas—, este proyecto disecciona, paso a paso, estos contenidos. *People Have the Power* no es una exposición sobre la situación española actual —si bien ésta no queda al margen en sus análisis—; es un proyecto amplio que analiza la morfología de las manifestaciones a través de la acción ejercida por los habitantes al expresarse públicamente en las calles de ciudades como Madrid, Londres, Nueva York, Atenas o Copenhague. Incluye una selección de artistas, diseñadores y arquitectos —la mayoría de ellos nacidos a partir de los años setenta— que trabajan con vídeo, grafiti, instalaciones, carteles, banderolas, documentación y material de archivo.

La obra de SHARON HAYES *I March In The Parade Of Liberty, But As Long As I Love You I'm Not Free* [Desfile en la Cabalgata de la Libertad pero no seré libre mientras te quiera] es una relectura de todos los puntos anteriores, tocándolos uno por uno e hilvanando de esta manera la idea global de la exposición. Una manifestante hace público un mensaje en las calles de Nueva York ayudada por un megáfono y haciendo referencia a pancartas y eslóganes de protestas anteriores a las que fue acompañada de una pareja que ya no está y hacia la que dirige sus reflexiones. El audio recogido corresponde a ocho salidas a las calles de Nueva York entre los días 1 de diciembre –Día Mundial de la Lucha contra el Sida– de 2007 y 12 de enero de 2008, y repasa cuestiones como la Guerra de Irak y los derechos de los homosexuales, así como el sentido de las protestas ciudadanas. Relaciona, de esta forma, el plano personal con el discurso público, y revisa con indignación la limitada repercusión que estas protestas han tenido en el plano de las decisiones políticas.

Respecto a los otros aspectos que conforman las señas de identidad de una manifestación, aunque no es fácil hacer una clasificación que suponga la inserción de cada una de las obras en un único apartado, haremos la siguiente aproximación:

1. LOS ACTORES

Según lo define la RAE, una manifestación es una “reunión pública, generalmente al aire libre, en la cual los asistentes a ella reclaman algo o expresan su protesta por algo”. Los manifestantes y sus reivindicaciones son, por tanto, los actores protagonistas, y suelen estar acompañados por las fuerzas del orden y los medios de comunicación.

Para trazar el retrato de los primeros, acudimos a la obra de OLIVER RESSLER *Too Big to Fail* [Demasiado



Oliver Ressler. *Take the Square* [Toma la plaza], 2012
Fotograma del vídeo (Madrid)

grande para caer], en la que reproduce en forma de texto de pared la expresión que se utilizó para justificar la intervención de las grandes entidades financieras con dinero público para evitar la quiebra del sistema. En la instalación de Ressler aparecen impresas las letras que conforman esta frase con la imagen de los asistentes a las marchas que se produjeron en toda Europa el 28 de marzo de 2009 en contra de la crisis y de la intervención de los bancos.

La toma única que presenta SUPERFLEX de un coche consumiéndose lentamente bajo las llamas centra su atención en el poder de las imágenes y la importancia del papel de los medios de comunicación en su retransmisión, amplificación e interpretación. Sus autores buscaban una imagen atemporal que no reflejara ningún hecho concreto, pero el momento en el que se grabó este vídeo coincidió con los altercados que sacudieron los barrios marginales de ciudades de Francia entre 2005 y 2007.

Por último, *n0bz* hace una composición de varios policías antidisturbios en torno a un manifestante. Para cada uno de los agentes se inspira en imágenes de archivo de policías de Mayo del 68, deshumanizándolos al representarlos con caras de simios y mostrándolos en su actuación contra un estudiante al que arrebatan su libro.

2. FIGURAS PARA LA DIFUSIÓN DEL MENSAJE

Las manifestaciones están llenas de insignias, pancartas, vestuario, himnos y eslóganes que construyen su imaginario particular y sirven de amplificador del motivo de la reivindicación. En las primeras manifestaciones en 1848 se usaban, sobre todo, símbolos llamativos y canciones. Los carteles y pancartas con eslóganes aparecieron después, de la mano de la alfabetización de los

participantes y de la libertad de expresión³. En la actualidad estamos acostumbrados a ver pancartas, camisetas *customizadas* con el motivo de la protesta, carteles, pintadas en la calle, etc.

En el marco del movimiento 15M en Madrid, el artista urbano DOSJOTAS hizo varios carteles de guerrilla y pintadas alrededor de la acampada de la Puerta del Sol. Muchos de estos elementos rescataban viejos eslóganes de Mayo del 68, como referente iconográfico indiscutible de las manifestaciones actuales. Dosjotas utiliza en *People Have the Power* la proclama *La lutte continue* [La lucha continúa] dejando ver cómo el clima de descontento sigue vigente. Para representarlo, toma un cartel original de 1968 y lo imprime también en portugués, español, italiano y griego. Lo inserta en el momento actual de la crisis europea “expresando así la situación y el posicionamiento de los pueblos de la Europa del sur frente a la del norte”. Otros eslóganes utilizados en pancartas durante el 15M ya correspondían a grupos de Facebook.

ED HALL recupera la vieja tradición inglesa de los estandartes o banderolas, que dibuja, pinta y cose a mano siguiendo un diseño que pone en común con los sindicatos y los movimientos sociales que le hacen los encargos. Estandartes hechos con motivo de la huelga de mineros de 1984 o el asesinato en el metro a manos de la policía del estudiante brasileño Jean Charles; también en apoyo de causas relacionadas con temas como el cambio climático o el racismo.

3. EL ESCENARIO: EL ESPACIO PÚBLICO

Las manifestaciones son más eficaces si se celebran en lugares de tránsito público. Dentro de la ciudad, existen espacios de gran simbolismo —como veremos en las propuestas de Nicoline van Harskamp y

Oliver Ressler— y otros más periféricos —a menudo presentes en los proyectos de Todo por la praxis.

Entre los primeros, Trafalgar Square y Parliament Square, en Londres, posiblemente sean los más emblemáticos de esta ciudad, por su larga trayectoria como centros de resistencia y de protesta cívica a lo largo de la historia. En 2005 se declararon ilegales las protestas no autorizadas por la policía en las inmediaciones del parlamento londinense. NICOLINE VAN HARKAMP ironiza sobre esta medida a través de una *performance* que lleva a cabo durante meses frente a dicho parlamento. Solicita todos los permisos necesarios para ello, señalando como motivos de su protesta palabras sueltas de una canción de Bob Dylan, quien, junto a otros músicos como Janis Joplin o Jimmy Hendrix, han incorporado precisamente a las letras de sus canciones los valores *hippies*, entroncados, a su vez, con la generación Beat.

El colectivo TODO POR LA PRAXIS trabaja desde otra perspectiva con asociaciones de vecinos: “El encuentro entre vecinos en el espacio público es una de las actividades primordiales en las sociedades urbanas, y una de las más obstaculizadas en la actualidad”. Para hacer más llevaderas sus reuniones y manifestaciones en la calle, diseñaron unos puestos ambulantes equipados con altavoces —*Infopoint*— y con una pequeña cocina —*Mobil Café*—. Ambos dispositivos están siendo utilizados actualmente por la Comisión Stop Desahucios de la asamblea del 15M de La Latina, en Madrid, para apoyar su lucha contra el desahucio de familias con graves dificultades económicas. Las instrucciones de montaje y la lista de materiales están disponibles para todo aquel que quiera hacerse uno.

Por último, Oliver Ressler entrevista a integrantes de los movimientos 15M, Syntagma Square y Occupy Wall Street en la videoinstalación *Take the Square* [Toma la plaza]. A partir de sus preguntas, reflexionan sobre el origen, desarrollo



Colaboración de Todo por la praxis con Stop Desahucios Latina en el intento de parar la ejecución del desahucio de Lamín Numké y su familia, enero 2012

y repercusión del movimiento desde Madrid, Atenas y Nueva York. “Nos había llegado desde Egipto la experiencia de que, para desafiar el estado de cosas, hay que tomar un lugar y hay que construir ahí un espacio para todos”: es la frase con la que uno de los activistas del 15M explica el simbolismo que encierra la ocupación del espacio público y el hilo conductor del movimiento Occupy, que ha generado un diálogo entre plazas en todo el mundo. Esta ocupación del espacio público generó un lugar para el debate y simbolizó la vuelta a la participación y a la reflexión crítica de los ciudadanos, quienes se organizaron en grupos de trabajo de los que surgieron eslóganes como “Sin casa, sin curro, sin pensión y sin miedo”. En Atenas, el lugar fue la plaza Syntagma, junto al parlamento griego,

donde se dio cita más de la cuarta parte de la población, desencantada con el sistema parlamentario vigente y la falta de soluciones a la crisis. En Nueva York, el foco central de Occupy estuvo en el simbólico distrito financiero de Wall Street; en el mismo lugar en el que se hizo visible por vez primera la presente crisis financiera y en la misma ciudad en la que Sharon Hayes adelantaba que “si todo el mundo actuara como nosotros, habría poder en las calles”.

¹ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Madrid, Castellote Editor, 1976, p. 120.

² Véase Charles Tilly, *Los movimientos sociales, 1768-2008*, Barcelona, Crítica, 2009.

³ *Ibíd.*, p. 100.

EJES DE DEBATE

CONVERSACIÓN CON LUISA ESPINO

IVÁN LÓPEZ MUNUERA

IVÁN LÓPEZ MUNUERA [I.L.M.] Me gustaría empezar esta conversación hablando del título que has propuesto para tu exposición: *People Have the Power*, extraído de la canción de Patti Smith y Fred “Sonic” Smith de 1988. Un título que puede marcar las lecturas de tu proyecto en varias direcciones. Por un lado, lleva a una interpretación casi evidente o literal – “la gente (o el pueblo) tiene el poder” –, relacionada con el empoderamiento colectivo del tejido público. Pero también posee un carácter lexicalizado, al haber sido utilizado incluso en anuncios comerciales. Esto no tiene por qué ser algo negativo, ya que puede conducir a una lectura que exija cierto replanteamiento o discusión sobre diversos conceptos presentes en la exposición y que parecen darse por sentados, a saber: gente, poder, manifestación, arte, discurso. Conceptos que parecen comunes y compartidos pero que son polisémicos.

LUISA ESPINO [L.E.] Elegí este título porque, efectivamente, puede dar a entender diferentes ideas, no siempre literales. La letra de la canción de Patti Smith está plagada de referencias pacifistas, visiones sobre la ecología y otros aspectos que no se corresponden con el proyecto de manera inmediata, pero cuyo alcance puede ir más allá. “People Have the Power” me parece una frase muy directa, con mucho efecto, tanto que incluso puede verse como un eslogan: el pueblo tiene el poder. Pero también creo que recoge cierto sentimiento actual y compartido en relación a los sucesos ocurridos durante los últimos dos años. Un momento en el que parecía que la sociedad estaba dormida y, de repente, se ha despertado. Todos vemos cómo las manifestaciones han vuelto a formar parte de nuestras vidas, de nuestro día a día, alcanzando una gran visibilidad. La gente ha decidido no conformarse, reivindicando todo tipo de proclamas, utilizando su derecho a expresarse y a manifestarse, a denunciar situaciones injustas: algo fundamental. Sharon Hayes, artista incluida en esta exposición, lo resume al decir: “si todo el mundo actuara como nosotros, habría poder en las calles”. El título trata de recoger ese sentimiento, esa idea, y lo hace a través de lo que es casi una frase hecha, una frase compartida, inteligible al margen de su idioma: aun sin saber inglés, casi todo el mundo entiende qué significa.

[I.L.M.] Esa idea de conocimiento compartido y de reivindicación aportada a través de una canción lleva a discusiones que tienen el arte como eje vertebrador, algo que no siempre es tenido en cuenta al hablar de manifestaciones o de cuestiones de reivindicación política. Es decir, al hablar de empoderamiento ciudadano, se suele abordar desde perspectivas económicas, políticas, sociales, pero rara vez desde un sentido simbólico o de representación: cómo y de qué manera son representados estos movimientos, qué elementos visibles los conforman

y qué relaciones se dan entre estos elementos, algo que el arte es capaz de vehiculizar desde diferentes perspectivas.

[L.E.] Desde una mirada superficial, en la selección de artistas presentes en esta exposición podría verse una tipología basada en dos grupos: uno formado por aquellos autores cuyas obras te encontrarías en una manifestación, y otro por aquellos cuyas piezas verías en una exposición. Sin embargo, esto no es así. Los integrantes de ambos grupos se mueven entre esos dos terrenos porque todos discuten lo que tú has planteado: el ámbito de la representación. En cualquier protesta hay multitud de elementos que generan imágenes icónicas llenas de significados. Son mensajes presentes en estructuras y elementos muy visibles: los pósteres de DosJotas, las banderolas de Ed Hall, el discurso de Sharon Hayes, las plantillas de noaz, las manifestaciones y proclamas recogidas por Oliver Ressler, la utilización del espacio y las palabras de Nicoline van Harskamp, las situaciones de Superflex, los objetos de Todo por la praxis. No sé si utilizaría el concepto de vehiculizar, pero desde luego estas piezas crean símbolos que ayudan a la transmisión del mensaje. noaz lo explica diciendo que sus intervenciones, hechas en la calle, llegan a gente que ni siquiera participa en la manifestación o el movimiento, a gente que no tiene por qué apoyar o conocer la causa o las motivaciones de determinada movilización; a estos segmentos de población que parecen ajenos también les hace pensar. Después de todo, con esta exposición no he querido hacer una historia de las manifestaciones, sino una reflexión sobre los elementos que las conforman.

[I.L.M.] Creo que, en este sentido, existe un peligro al abordar los aspectos relativos a la representación de las manifestaciones sociales, y es el de la banalización de las causas. Es decir, convertir en simulacro lo que sucede en las calles.

[L.E.] En un momento dado se puede pensar que el arte banaliza ciertas experiencias, pero, en líneas generales, y en particular en las obras que aparecen en esta exposición, creo que esto no sucede. Amplían y amplifican el mensaje; dotan de una mayor visibilidad y carga reflexiva la situación que recogen. Esto viene determinado por el compromiso de estos artistas con los movimientos que abordan: muchos de ellos son parte activa de esas manifestaciones. No creo que aquí pueda hablarse de banalización; sus trabajos y, en muchos casos, ellos mismos forman parte del mensaje.

[I.L.M.] Un mensaje compuesto por diferentes elementos formativos y de representación, que tú organizas en actores, medios, escenarios y duración.

[L.E.] Sí, pero no son campos cerrados: están todos conectados entre sí.

[I.L.M.] ¿Serían entonces ejes de debate más que clasificaciones cerradas?

[L.E.] Sí; de hecho, puedes ver cómo diferentes obras encajan en varios campos a la vez o incluso en todos. Y es que los actores, los medios, los escenarios y la duración son fundamentales en la configuración del discurso. Los actores son las personas que forman parte de una movilización; los medios, los canales de transmisión del mensaje; los escenarios, los lugares donde tiene lugar la acción, y la duración es el momento acotado en el que se desarrolla.

[I.L.M.] Es decir, configuras las manifestaciones como una red donde todos los elementos tienen la misma importancia. Un espacio donde cada elemento o cada agente participante, ya sea una pancarta, un manifestante, el lugar donde tiene lugar la acción o el momento en que sucede, es formativo del mensaje.

[L.E.] Por supuesto. Un eslogan es, por ejemplo, la condensación de una idea, lo que la gente recuerda. Crea una imagen potente que se asocia con el mensaje. Ocurre igual con otros elementos de, pongamos por caso, las movilizaciones por una educación pública de calidad en España; se identifican con las camisetas verdes. O se denomina “marea blanca” a las manifestaciones contra la privatización de la sanidad pública. Estas imágenes quedan; no forman parte del mensaje, sino que lo articulan. Y lo mismo sucede con los escenarios donde tienen lugar esas movilizaciones.

[I.L.M.] Llama la atención que son lugares eminentemente urbanos. Creo que esto sucede en parte porque son espacios comunes, reconocibles por todos; espacios que son recuperados como públicos. Es decir, lugares de discusión y debate que simbolizan estructuras de poder compartidas.

[L.E.] Claro. Las manifestaciones más efectivas tienen lugar en espacios públicos urbanos y céntricos, como la Puerta del Sol en Madrid, la plaza Syntagma en Atenas o Wall Street en Nueva York. Desde luego, estos espacios tienen más repercusión.

[I.L.M.] Y permiten una reflexión continuada, una discusión permanente, sobre los temas que se abordan: lo público, el poder...

[L.E.] El arte permite asociarnos a estas proclamas, discutir las y formar parte de ellas. Aunque no estemos de acuerdo. Me gustaría que la exposición fuese una continuación de estas discusiones. Querría que los asistentes vieran en las obras una manera de continuar los debates del día a día, sobre todo aquello que nos afecta.

INÉDITOS 2013

JOSÉ GUIRAO CABRERA

Director of Fundación Especial Caja Madrid

Fundación Especial Caja Madrid is pleased to present the winning projects of the 12th edition of Inéditos, a competition that aims to help young curators find their footing in the professional art world by offering them a chance to produce and show their exhibitions at La Casa Encendida, and to have their work published in the catalogues produced to accompany each exhibition.

Looking back on the competition's 12-year history, we take great pride in the fact that we have lent a helping hand to more than 40 young curators, whose exhibitions at La Casa Encendida have been enthusiastically received by critics and audiences alike. The large number of projects submitted to this competition each year, and the well-grounded, heterogeneous proposals they contain, are a testament to the determination, ambition and professionalism of young curators in our country, and they also reaffirm the need for a contest like Inéditos that focuses on curatorial practice.

This year, the three winning projects are as follows: *Shame*, by Ana Ara, which examines the concept of shame—understood as one of the fundamental sentiments of being a subject—from a philosophical angle through an array of carefully selected works; *Throw a Rock and See What Happens*, by Juan Canela, featuring a group of artists whose

works revolve around the significance of the materials they use and their relationship with time, incorporating performative processes and exploring the relationships between man, objects, nature and symbols; and *People Have the Power*, by Luisa Espino, which dissects the anatomy of a demonstration and reveals the appropriation of the public urban space as a method for sharing and increasing the visibility of these actions.

I would like to thank all of the young curators who submitted their exhibition projects for consideration, and acknowledge the professionalism shown throughout the selection process by our jury members: Chus Martínez, Iván López Munuera and Filipa Oliveira.

In addition, I would like to wish all the best to this year's winners in their future careers, and congratulate them on their respective projects, which Inéditos has produced as our contribution to making that wish for a bright future in the curatorial profession come true.

PEOPLE HAVE THE POWER

LUISA ESPINO

Project curator

Since the days of the Situationist International, artists have regarded walking or moving around the city as a critical tool. Mobility is a condition intrinsic to modern daily life, and the street has become the natural stage and setting for socio-political conflicts and new social changes. Guy Debord said that the efforts of all the established powers to maintain law and order in the streets would culminate in the suppression of the street itself.¹

However, far from disappearing, urban spaces have become the stages for new aesthetic practices as collaboration between artists and social movements continues to intensify. Since the late 1960s, different artistic, political and social factors have inspired artists to devise and create works no longer intended exclusively for the museum but for nature and the city as well.

In recent years, demonstrations have become one of the fastest-growing social phenomena connected with the use of these public spaces. There is an ever-greater number of causes that unite citizens around the world and make them take to the streets: climate change, the invasion of Iraq in 2003, the *Indignados* or 15-May movement, the Arab Spring and now the marches to protest spending cuts in countries afflicted by the current financial crisis and the measures introduced to deal with it.

In Spain, the right to assemble and protest is recognised in Section 21 of the 1978 Spanish Constitution as follows:

- 1 The right to peaceful unarmed assembly is recognised. The exercise of this right shall not require prior authorisation.
- 2 In the case of meetings in public places and of demonstrations, prior notification shall be given to the authorities, who may only forbid them when there are well-founded reasons to expect a breach of public order that would put persons or public property at risk.

In order to better understand the origin of these social protest movements, we need to travel back to the 19th century—or even earlier in the case of England—courtesy of the American sociologist Charles Tilly.² In France, citizens were granted the right to strike in 1864, followed by the right of workers to publicly assemble without first obtaining permission from the government in 1868. At that time, the first demonstrations were beginning to take place in countries like Belgium, the United States—most notably in New York, San Francisco and New Orleans—and Argentina. However, these demonstrations did not begin to adopt a more unified form across the globe until the 20th century. The 1960s were a decisive decade in this respect. In the United States the Beat Generation, the American Indian



Oliver Ressler. *Take the Square*, 2012
Video still (New York)

Movement, the hippy movement, the protests against the Vietnam War and the Black Panthers all emerged during that period. Europe, meanwhile, was caught in the throes of protests at the Free University of Berlin, the Prague Spring, student and intellectual demands being voiced in socialist Poland, and the May 1968 protests in France, all of which had an incalculable symbolic and media impact on other countries, including Spain's university community. This was also the decade of the Cultural Revolution in China and the student massacre at the Plaza de las Tres Culturas in Tlateloclo, Mexico City, to cite just a few examples from an endless list of similar events. Feminist protests, the struggle for the rights of homosexuals and indigenous peoples, and initiatives to protect the environment all date from this period as well.

All of these demonstrations have several elements in common:

1. The actors—demonstrators, authorities and the media—and a discourse articulated around a specific goal or demand;

2. Tools for spreading the message: banners, signs, customised clothing, slogans, etc.;
3. The stage: public spaces around the city;
4. A limited duration.

Based on the evidence proffered in the works of DoşJotas, Ed Hall, Nicoline van Harskamp, Sharon Hayes, noaz, Oliver Ressler, Superflex and *Todo por la praxis*—artists and collectives working in different disciplines—this project dissects these contents step by step. *People Have the Power* is not an exhibition about current events in Spain, although these are not ignored in its analyses. Rather, it is a wide-ranging project that examines the morphology of demonstrations through public actions and expressions staged on the streets of cities like Madrid, London, New York, Athens and Copenhagen. It features a selection of artists, designers and architects—most of whom were born after 1970—who work with video, graffiti, installations, posters, banners, documentation and archive material.

The work by SHARON HAYES, *I March in the Parade of Liberty, But As Long As I Love You I'm Not Free*, offers a new take on all of the aforementioned points, examining each one in turn and thereby weaving the narrative thread of this exhibition. A demonstrator proclaims a message on the streets of New York with the aid of a megaphone, referring to signs and slogans from earlier protests she attended with a now-absent lover to whom her reflections are addressed. The audio recording corresponds to eight “performances” on the streets of New York between 1 December—World Aids Day—2007 and 12 January 2008 and touches upon issues such as the Iraq War and gay rights as well as the reasoning behind citizen protests. In this way, Hayes relates the realm of the personal with the sphere of public speech, and expresses her indignation at the limited repercussions that these protests have had on political decisions.

The other works straddle several categories and therefore defy strict classification, but they broadly relate to the different identifying traits of a demonstration as follows:

1. THE ACTORS

The Oxford Dictionary defines a demonstration as “a public meeting or march protesting against something or expressing views on a political issue”. The demonstrators and their demands are therefore the lead actors, and they are usually accompanied by the agents of the law and the media.

For a portrait of these actors, we need look no further than OLIVER RESSLER's *Too Big to Fail*, in which a text on the wall reproduces the expression that was used to justify the bailout of major financial institutions with public funds to keep the system from collapsing. In Ressler's instal-



noaz, *Palestine*, 2005
Stencil and spray paint

lation, the letters of the phrase are also printed with a photo of the people who attended the rallies held across Europe on 28 March 2009 to protest the crisis and the bailout of the banks.

SUPERFLEX presents a single shot of a car being slowly consumed by the flames as a statement about the power of images and the importance of the role played by the media in broadcasting, amplifying and interpreting images. Its authors were looking for a timeless image unconnected with a specific event, but their recording of this video coincided with the riots that swept across disadvantaged neighbourhoods in French cities between 2005 and 2007.

Finally, noaz creates a composition out of a demonstrator surrounded by anti-riot police. The law enforcement officers are inspired by archive images of the policing of the May 1968 events, which the artist dehumanises by giving them the faces of apes and showing them snatching a book from a student.

2. TOOLS FOR SPREADING THE MESSAGE

Demonstrations are filled with badges, signs, customised clothing, chants and slogans that together comprise its particular imagery and serve to underscore the reason for the protest. In the first demonstrations held in 1848, the main tools were eye-catching symbols and songs. Posters and signs with slogans appeared later, as participants became increasingly literate and were able to exercise the right to freedom of speech.³ Nowadays we are used to seeing signs, customised T-shirts emblazoned with the theme of the protest, posters, graffiti on the streets, etc.

As part of the 15-May movement in Madrid, urban artist **DOSJOTAS** plastered the walls around the camp at the Puerta del Sol with graffiti and his hand-made guerrilla posters. Many of these elements borrowed old slogans from May 1968, which is unquestionably the iconographic referent for today's protest marches. In *People Have the Power*, Dosjotas uses the proclamation *La lutte continue* [The struggle goes on] to demonstrate that the spirit of discontent is still alive today. To illustrate this fact, he takes a vintage poster from 1968 and prints it in Portuguese, Spanish, Italian and Greek in addition to the original French, thus inserting it in the context of the present crisis in Europe and “expressing the situation and position of the nations in southern Europe compared with that of the north”. Other slogans used on signs during the 15-May actions were borrowed from existing Facebook groups.

ED HALL revisits the time-honoured English tradition of banners or standards, which he draws, paints and sews by hand according to designs created in consultation with the trade unions and social movements that order them. His banners reflect the miners' strike of 1984 and the police shooting of Brazilian citizen Jean Charles de Menezes on the London underground, as well as support for causes related to climate change and racism.

3. THE STAGE: THE PUBLIC ARENA

Demonstrations are more effective if they are held in heavily-frequented public places. Cities contain highly symbolic spaces, as we will see in the projects by Nicoline van Harskamp and Oliver Ressler, as well as fringe areas, like the ones often used by Todo por la praxis.

Examples of the former are Trafalgar Square and Parliament Square in London, possibly the city's most iconic public spaces due to their long history as centres of resistance and civic protest through the ages. In 2005 it became illegal to protest in the designated area around the Houses of Parliament without police authorisation. **NICOLINE VAN HARKAMP** offered an ironic commentary on this measure in a performance she carried out in front of Parliament over the course of several months. She applied for all the relevant permits, citing as the themes of her protest odd words borrowed from a song by Bob Dylan who, like many fellow musicians such as Janis Joplin and Jimmy Hendrix, wrote song lyrics that incorporated hippy values, which in turn can be traced back to the Beat Generation.

The collective **TODO POR LA PRAXIS** takes a different approach, working with residents' associations: “Residents gathering in the public arena is one of the fundamental activities of urban societies, and nowadays one of the most obstructed.” To make their meetings and demonstrations in the street more convenient and accessible, they designed a series of itinerant *Infopoints* with loudspeakers and a *Mobil Café* to serve as a mini-kitchen. These items are now being used by the Stop Desahucios (Stop the Evictions) commission of the 15-May assembly in the Madrid neighbourhood of La Latina on their campaign to prevent the eviction of families in dire financial straits. The assembly instructions and list of materials are available to anyone interested in acquiring one of these items.

Finally, **OLIVER RESSLER** interviews members of the 15-May, Syntagma Square and Occupy Wall Street movements in a video installation entitled *Take the Square*. Prompted by his questions, they share their thoughts on the origin, evolution and repercussions of the movement in Madrid, Athens and New York. “From the Egyptian experience



Nicoline van Harskamp. *I'm on the Pavement Thinking about the Government*, 2007
Detail of the video installation

we had learned that, in order to challenge the status quo, you have to take over a place and make it a space for everyone.” This is how one of the 15-May activists explained the symbolism behind the occupation of public spaces and the leitmotiv of the Occupy movement, which has generated a dialogue between public squares across the globe. This occupation of the public space created a forum of debate and symbolised the return to participation and critical analysis of ordinary citizens, who formed working groups and invented slogans like “Sin casa, sin curro, sin pensión y sin miedo” [“No house, no job, no pension and no fear”]. In Athens, the site chosen was Syntagma Square, in front of the Greek parliament building. More than a quarter of the population gathered there to express their frustration with the existing parliamentary system

and the lack of solutions to the crisis. The central stage of the Occupy movement in New York was Wall Street, symbol of the city's financial district: the very place where the current financial crisis was first exposed, and the same city where Sharon Hayes predicted that “if everyone acted like us, there would be power in the streets”.

¹ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Madrid, Castellote Editor, 1976, p. 120. [Published in English as *The Society of the Spectacle*.]

² See Charles Tilly, *Los movimientos sociales, 1768-2008*, Barcelona, Crítica, 2009. [Published in English as *Social Movements, 1768-2008*.]

³ *Ibid.*, p. 100.

PARAMETERS OF DEBATE

A CONVERSATION WITH LUISA ESPINO

IVÁN LÓPEZ MUNUERA

IVÁN LÓPEZ MUNUERA [I.L.M.] I'd like to begin this conversation by discussing the title you chose for your exhibition: *People Have the Power*, taken from the 1988 song by Patti Smith and Fred "Sonic" Smith. This title suggests several different ways in which your project can be read. The first of course, is the most obvious or literal interpretation, related to the collective empowerment of the people, the fabric of society. But it also has a lexicalised component as this phrase has been used so often, even in commercial advertisements. That isn't necessarily a negative thing, as it can lead us to an interpretation that requires a certain reconsideration or discussion of various concepts that are present in the show and seem to be taken for granted, such as people, power, demonstration, art or discourse—concepts perceived as common and shared by all but which are actually quite polysemic.

LUISA ESPINO [L.E.] I did choose this title because it suggests different ideas, not all of them literal. The lyrics of Patti Smith's song are filled with references to pacifism, views on environmentalism and other topics that aren't directly related to my project, but which can be extrapolated to a much broader context. To me, "People Have the Power" seems to be a very direct, highly effective phrase, so much so that it could even be seen as a slogan: the people rule. But I also think that it expresses a sentiment shared by many today with regard to the events of the last two years, when the masses, seemingly sunk in apathetic slumber, suddenly awoke. We've all seen how demonstrations have made a comeback and become a highly visible part of our everyday lives. People have decided not to settle, to make all sorts of demands, to exercise their right to express themselves and protest, to denounce injustices, and this is fundamental. Sharon Hayes, one of the artists featured in this exhibition, sums it up in these words: "If everyone acted like us, there would be power in the streets." The title attempts to convey that sentiment, that idea, by using something that is now almost a catch phrase, a shared statement that's understood in any language: even most of the people who don't speak English know what it means.

[I.L.M.] That idea of shared knowledge and of using song to make demands opens the door to debates that revolve around art, an aspect that is often overlooked when discussing demonstrations or political protests. By this I mean that the topic of citizen empowerment is usually approached from an economic, political or social angle, but rarely is it analysed in a symbolic or representational sense: we don't think about how and why these movements are represented, about the visible elements that comprise them, or about the relationships established between these

elements, and this is something that art, as a vehicle, can convey from different perspectives.

[L.E.] A quick examination of the group of artists I've chosen for this exhibition might conclude that they can be divided into two groups: those whose works you might see at a demonstration, and those whose pieces are what you'd expect to find in an exhibition. And yet this isn't the case. The members of both groups shuttle back and forth between those two contexts, because they all address what you just mentioned: the sphere of representation. At any protest, you'll find a plethora of elements that generate iconic images infused with meanings. These messages are present in highly visible structures and elements: the posters of DosJotas, Ed Hall's banners, the speeches of Sharon Hayes, noaz's stencils, the demonstrations and public pronouncements recorded by Oliver Ressler, the use of public space and language by Nicoline van Harskamp, Superflex's situations and the objects of Todo por la praxis. I don't know if I would say that art is a vehicle for conveying those messages, but these pieces certainly do create symbols that help to get them across. noaz explains it quite well; he says that his street stencils get through to people who aren't even involved in the demonstration or movement in question, people who don't necessarily support or know the cause or the reasons behind a certain protest. As a result, apparently unconnected population sectors are forced to think about certain issues. After all, my aim with this exhibition wasn't to review the history of demonstrations but to reflect on their constituent elements.

[I.L.M.] I think that, in that regard, there's a risk involved in addressing the representational aspects of popular demonstrations, namely the trivialisation of the causes: in other words, turning what happens on the street into a mock event.

[L.E.] At times it might seem that art trivialises certain experiences, but in general, and particularly in the works appearing in this show, I don't think that's the case. They enlarge and amplify the message; they give the situations they document greater visibility and depth of meaning. And this is owing to the personal engagement most of these artists have with the movements they address: they are an active part of those demonstrations. I don't think that anyone can accuse these artists of trivialisation; their works and often they themselves are an integral part of the message.

[I.L.M.] A message consisting of different formative and representational elements, which you've divided into actors, props, stages and duration.

[L.E.] Yes, but those categories aren't mutually exclusive; they all overlap.

[I.L.M.] So would you say they are more parameters of debate than hermetic categories?

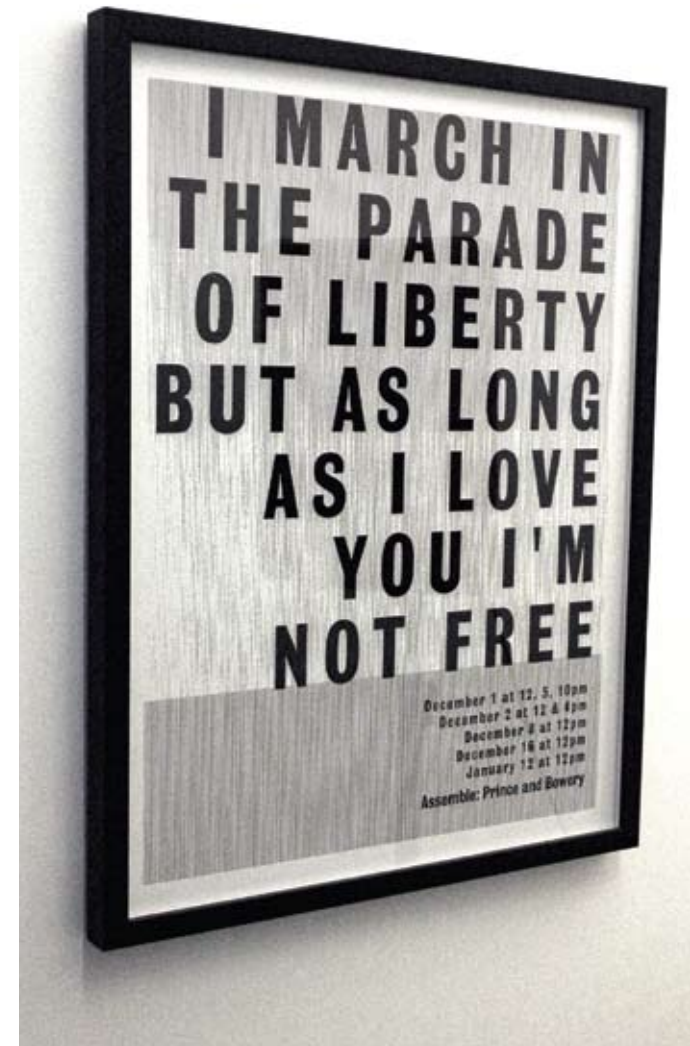
[L.E.] Yes; in fact, you can see how different works might fit in more than one category, or even in all of them at the same time. The truth is that the actors, the props, the stages and the duration are all essential for shaping the discourse. The actors are the people who play a part in a demonstration; the props are the tools by which the message is conveyed; the stages, the places where the action unfolds; and the duration is the limited timeframe in which the event develops.

[I.L.M.] In other words, you treat demonstrations as a network in which all elements have the same weight or importance, a space where every participating agent or element—whether it's a sign, a protester, the setting where the action takes place or the moment in which it transpires—contributes to the formation of the message.

[L.E.] Yes, precisely. For example, a slogan is the condensation of an idea, what sticks in people's minds. It creates a powerful image that is associated with the message. The same is true of other identifying elements. A case in point would be the demonstrations in favour of quality public schooling in Spain, which are identified with the green T-shirts that the protesters wear. Another is the "white tide" of protests against the privatisation of the public health care system, so called because of the white scrubs and coats that many participants wear. These images stay with us; they aren't part of the message, but they articulate it. And the same goes for the stages or settings where those demonstrations take place.

[I.L.M.] I find it striking that they are all unmistakably urban locations. Part of the reason for this is probably that they are common, instantly recognisable areas, spaces that have been reclaimed for public use—in other words, places of discussion and debate that symbolise shared power structures.

[L.E.] Naturally. The most effective demonstrations are held in centrally-located, public, urban settings, like the Puerta del Sol in Madrid, Syntagma Square in Athens or Wall Street in New York City. Events held in such spaces certainly attract more attention.



Sharon Hayes. *I March In The Parade Of Liberty, But As Long As I Love You I'm Not Free*, 2008. Detail of the audio installation, framed poster, 60 x 51 cm. Photo: James Wagner

[I.L.M.] And they offer the possibility of an ongoing process of reflection, a perpetual debate, on the issues being addressed: the public arena, power...

[L.E.] Art allows us to share in these public pronouncements, discuss them and become a part of them—even if we don't agree with their substance. I'd like this exhibition to be a continuation of those discussions. When they look at the works, I want visitors to see a way of continuing to debate everyday issues, especially those that affect us personally.



1A

Mayo 2013



1B



1C



1D



1E

ESPAÑOL

DOSJOTAS (Madrid, 1982) hace intervenciones en los espacios urbanos desde la crítica social, cultural y urbanística. A través de la apropiación y reinterpretación de elementos ya existentes en la ciudad, denuncia la desaparición de los espacios públicos de la mano de procesos como la gentrificación, de los modos de control de la sociedad de masas y de la pasividad ciudadana.

Licenciado en Bellas Artes, ha hecho intervenciones en ciudades como Madrid, Nueva York, Berlín, París, San Francisco, Ámsterdam o Barcelona. Entre sus exposiciones individuales destacan *Ciudad logotipo*, en D-Mencia, Córdoba (2011); *Cerrado por quiebra*, en el Espacio F, Madrid (2010), o *Censurado*, en la Fundación Alianza Hispánica, también en Madrid (2008). Entre sus exposiciones colectivas encontramos *Striptember*, en MC. Theater, Ámsterdam (2012); *Espacio no usado*, en la Galería Magda Bellotti, Madrid (2011); *Presupuesto 6 €: Prácticas artísticas y precariedad*, en Off Limits, Madrid (2010), o la itinerante *Psicogeografías: Espacio y Memoria*, dentro de la Red Itiner de Madrid (2008).





2

ENGLISH

DOSJOTAS (Madrid, 1982) stages interventions in urban spaces that critically examine social, cultural and urban planning issues. By appropriating and reinterpreting existing elements of the city, he denounces the disappearance of public spaces due to processes like gentrification, forms of control in mass society, and the passiveness of private citizens.

A Fine Arts graduate, DosJotas has staged interventions in a number of cities, including Madrid, New York, Berlin, Paris, San Francisco, Amsterdam and Barcelona. Among his most notable solo shows are *Ciudad logotipo* at D-Mencia, Córdoba (2011), *Cerrado por quiebra*

at Espacio F, Madrid (2010), and *Censurado* at Fundación Alianza Hispánica, also in Madrid (2008). His work has also appeared in group exhibitions such as *Striptember* at MC Theater, Amsterdam (2012), *Espacio no usado* at Galería Magda Bellotti, Madrid (2011), *Presupuesto 6 €: Prácticas artísticas y precariedad* at Off Limits, Madrid (2010), and the touring show *Psicogeografías: Espacio y Memoria* as part of Madrid's Red Itiner programme (2008).

DosJotas 1 [A-E] *La lutte continue* [La lucha continúa], 2013. Diseño para instalación de 5 pósteres, 100 x 70 cm c/u
 2 *Las paredes tienen orejas*, 2011. Pintura sobre pared, dimensiones variables. Vista en D-Mencia, Córdoba

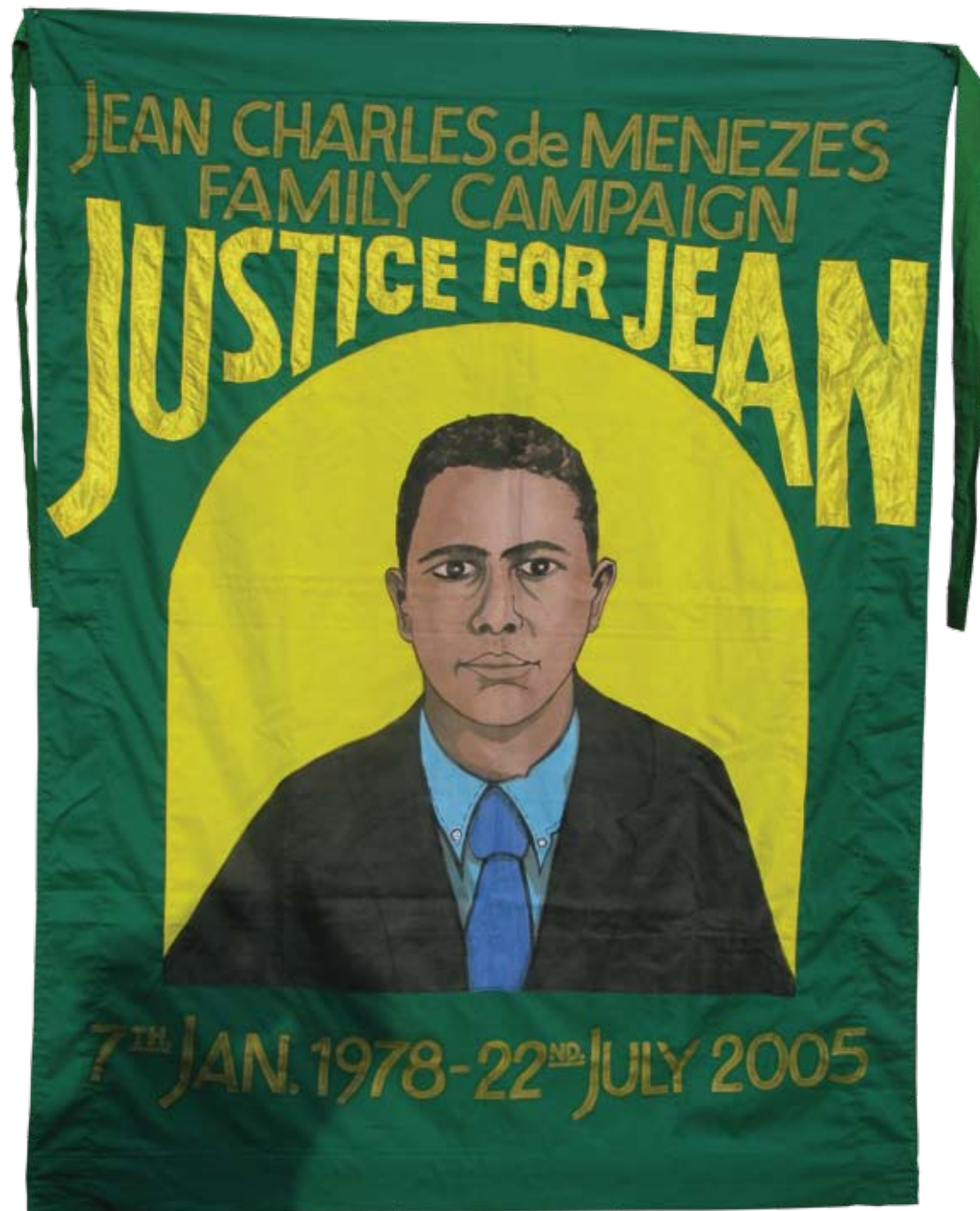
DosJotas 1 [A-E] *La lutte continue* [The Struggle Goes On], 2013. Design for an installation with 5 posters, 100 x 70 cm each
 2 *Las paredes tienen orejas* [The Walls Have Ears], 2011. Wall painting, dimensions variable. View in D-Mencia, Córdoba

ED HALL

ESPAÑOL

ED HALL (Norwich, Inglaterra, 1944) es arquitecto. En 1974, un momento de grandes cambios políticos, comienza a trabajar en el diseño de viviendas de protección oficial en la ciudad de Londres. Muy activo en su sindicato, UNISON, pronto se convierte en el representante de más de 16.000 trabajadores del municipio de Lambeth y empieza a confeccionar banderolas artesanales para las campañas de protesta que llevan a cabo. Desde entonces ha elaborado más de 400, dibujadas, pintadas y cosidas a mano. Todos estos encargos de sindicatos y movimientos sociales apoyan campañas de desarme nuclear, se movilizan en contra de guerras, en solidaridad con Palestina, a favor el derecho al aborto o en oposición a los movimientos nazis, entre otras causas.

En 1999 conoció al artista británico Jeremy Deller, con quien ha colaborado en los Premios Turner, Tate Britain, Londres (2004); en *From one revolution to another*, Palais de Tokyo, París (2008), o en *Joy in People*, Hayward Gallery, Londres (2012). En 2011, el People's History Museum de Mánchester le dedica la exposición individual *On the March*, que reúne casi todas sus banderolas. Ese mismo año participa en la exposición colectiva *Sin realidad no hay utopía*, celebrada en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, y, dos años después, en Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco. En la actualidad está trabajando junto a Jeremy Deller en las banderolas que formarán parte del Pabellón de Inglaterra en la Bienal de Venecia, y sigue afiliado a su sindicato.



ENGLISH

ED HALL (Norwich, England, 1944) is an architect. In 1974, at a time of sweeping political changes, he started designing council houses in the city of London. As an active member of UNISON, his trade union, he soon became Branch Secretary at Lambeth Council, representing over 16,000 workers, and began to make handcrafted banners for their protest campaigns. Since then, he has made more than 400 banners, all drawn, painted and sewn by hand. All of his commissions from trade unions and social movements had to do with nuclear disarmament campaigns, anti-war protests, pro-Palestinian, pro-choice or anti-Nazi demonstrations among other causes.

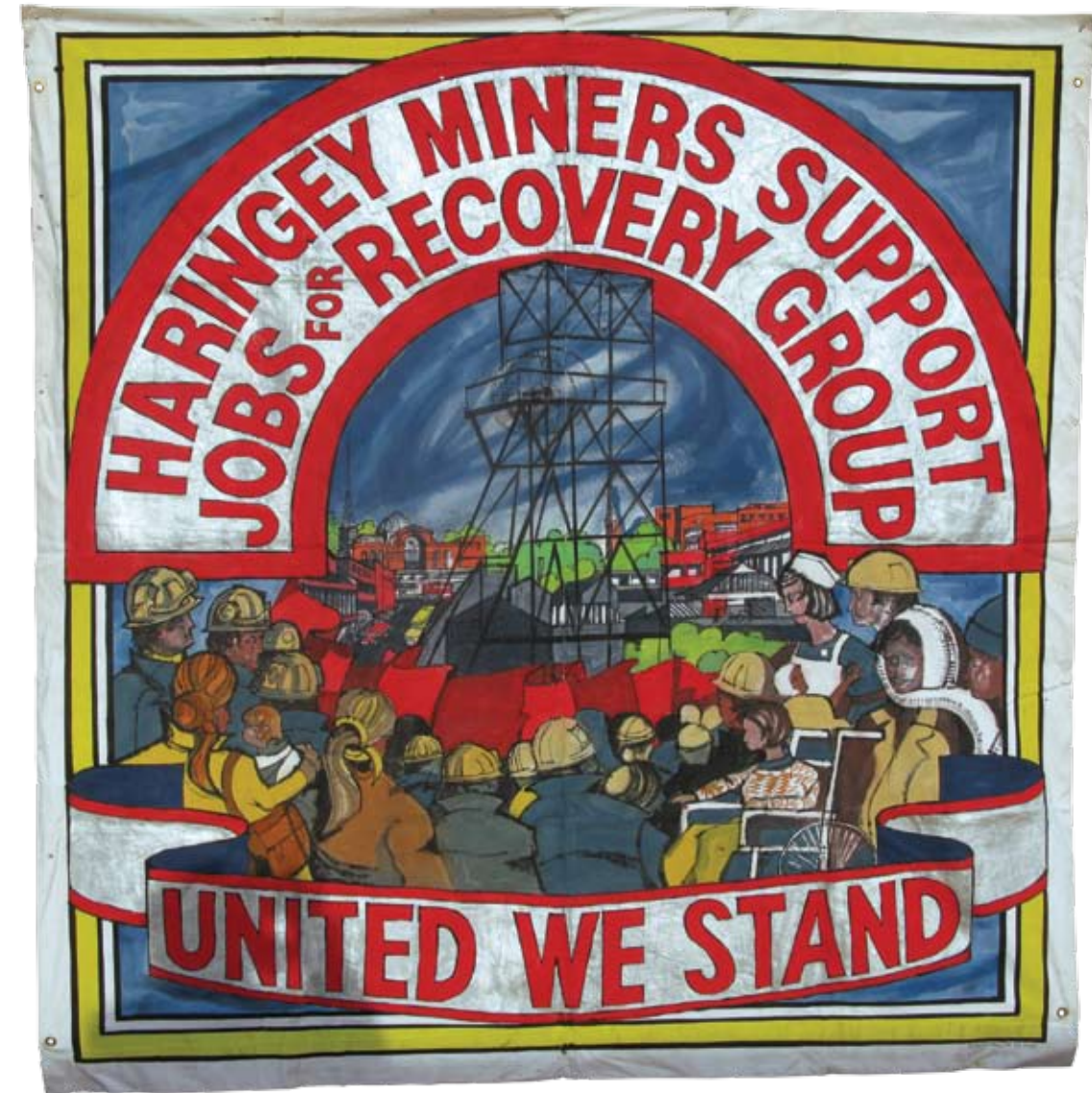
2



3



In 1999 he met British artist Jeremy Deller, with whom he has collaborated on several occasions, including the Turner Prize-winning project at Tate Britain, London (2004), *From One Revolution to Another* at the Palais de Tokyo, Paris (2008), and *Joy in People* at the Hayward Gallery, London (2012). In 2011 the People's History Museum in Manchester organised *On the March*, a solo show featuring almost all of his banners. That same year he participated in the group exhibition *Without Reality There Is No Utopia* at the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo in Seville, which travelled to the Yerba Buena Center for the Arts in San Francisco two years later. He is currently working with Jeremy Deller on the banners that will be displayed in the British Pavilion at the Venice Biennale, and he remains a member of his trade union.



4



5 A



5 B



5 c



5 d



5 E

Ed Hall 1 Jean Charles de Menezes, 2005. Applique y tela teñida sobre algodón, 2 x 1,5 m 2 Anti Nazi League [Liga Antinazi], 1980. Applique y tela teñida sobre algodón, 1,8 x 1,8 m 3 Campaign for Climate Change [Campaña contra el cambio climático], 2004. Applique, pintura y tela teñida sobre algodón, 1,8 x 1,8 m 4 Haringey Miners Support Group [Grupo de apoyo a los mineros de Haringey], 1984. Applique, pintura y tela teñida sobre algodón, 2,2 x 2,2 m 5 [A-E] Banderolas hechas por Ed Hall para manifestaciones del sindicato unionista en 2012

Ed Hall 1 Jean Charles de Menezes, 2005. Appliqué and dyed fabric on cotton drill, 2 x 1.5 m 2 Anti Nazi League, 1980. Appliqué and dyed fabric on cotton drill, 1.8 x 1.8 m 3 Campaign for Climate Change, 2004. Appliqué, paint and dyed fabric on cotton drill, 1.8 x 1.8 m 4 Haringey Miners Support Group, 1984. Appliqué, paint and dyed fabric on cotton drill, 2.2 x 2.2 m 5 [A-D] Banners made by Ed Hall for trade union demonstrations in 2012



NICOLINE VAN HARSKAMP

www.vanharskamp.net

ESPAÑOL

La obra de NICOLINE VAN HARSKAMP (Hazerswoude, Holanda, 1975) va unida a una intensa labor de investigación previa. Estudia las relaciones entre política y lenguaje, prestando especial atención a los discursos. Utiliza documentos, vídeos, fotografías, *performances* y debates públicos cuyos guiones ella misma elabora.

Entre sus exposiciones individuales destacan *Yours in Solidarity / Reading Anarchism*, Smart Project Space, Ámsterdam (2013), y *Any other Business*, Stedelijk Museum, Ámsterdam (2012). En cuanto a proyectos colectivos, puede señalarse su participación en Manifesta 9, Genk, Bélgica (2012), y en la IV Bienal de Bucarest (2010), así como en las exposiciones *Públicos y Contrapúblicos*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, y *Às Artes, Cidadãos!*, Museu de Serralves, Oporto (2010-2011).

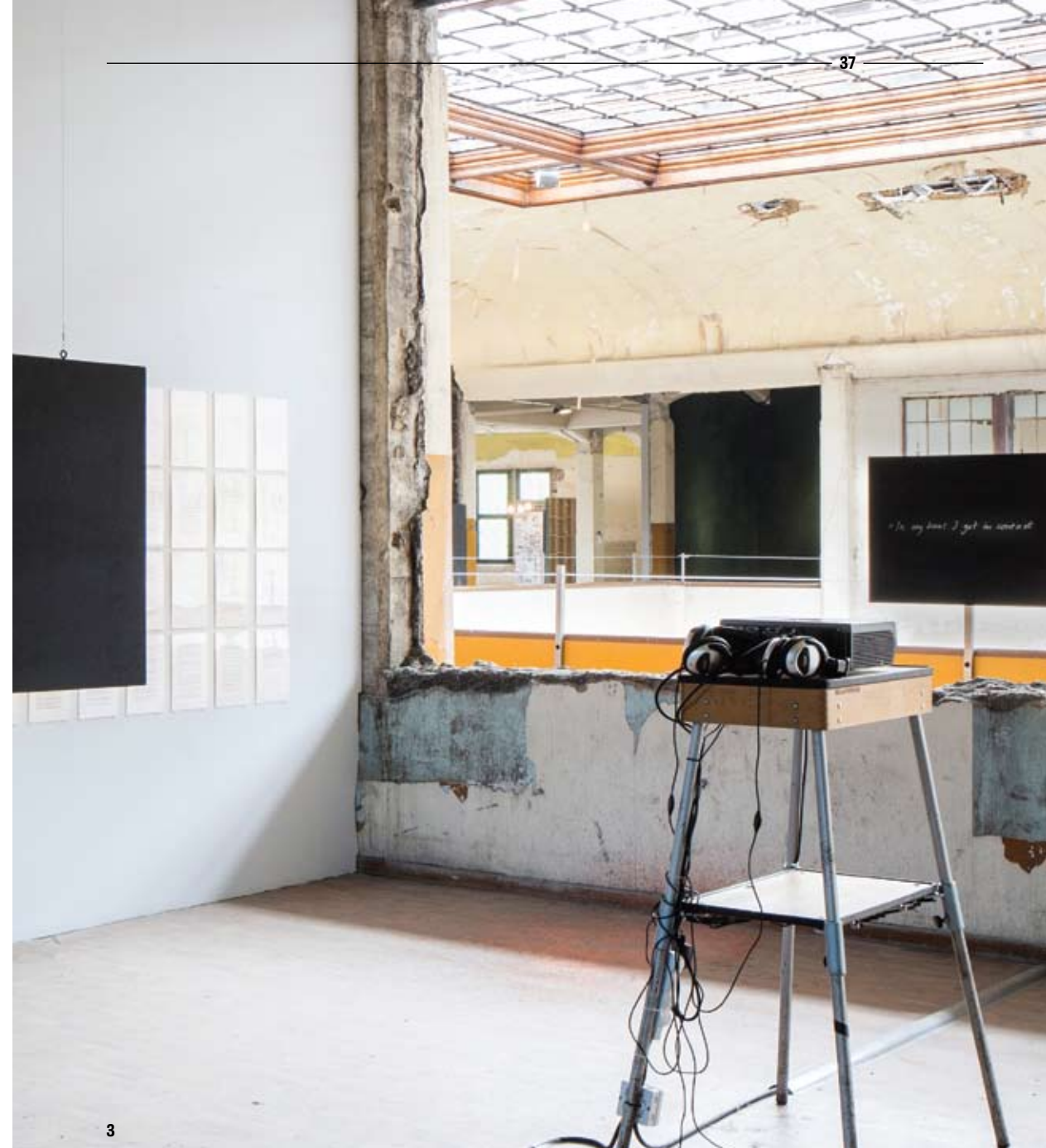
ENGLISH

The work of **NICOLINE VAN HASKAMP** (Hazerswoude, the Netherlands, 1975) involves a great deal of preliminary research. She studies the relationships between politics and language, with a particular focus on speeches. She uses documents, videos, photographs, performances and public debates scripted by herself.

Her repertoire of solo shows includes *Yours in Solidarity / Reading Anarchism* at Smart Project Space, Amsterdam (2013), and *Any Other Business* at the Stedelijk Museum, Amsterdam (2012). She has also participated in a number of collective projects, including Manifesta 9 in Genk, Belgium (2012) and the 4th Bucharest Biennale (2010), as well as the group exhibitions *Publics and Counterpublics* at the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Seville, and *To the Arts, Citizens!* at the Museu Serralves in Porto (2010–2011).



2



3

Nicoline van Harskamp 1 *Any other Business* [Ruegos y preguntas], 2009–2011. Foto: Willem Sluyterman van Loo **2** *I'm on the Pavement Thinking about the Government* [Estoy en la acera pensando en el gobierno], 2007. Detalle de la videoinstalación en Afo, Architekturforum Oberösterreich, Linz **3** *Yours in Solidarity* [Solidariamente suya], 2010 [en curso]. Collages, performances y vídeos. Detalle de la instalación en Manifesta 9, 2012. Fotografía: Kristof Vrancken, Manifesta 9

Nicoline van Harskamp 1 *Any other Business*, 2009–2011. Photo: Willem Sluyterman van Loo **2** *I'm on the Pavement Thinking about the Government*, 2007. Detail of the video installation at Afo, Architekturforum Oberösterreich, Linz **3** *Yours in Solidarity*, 2010 [work in progress]. Collages, performances and videos. Detail of the installation at Manifesta 9, 2012. Photo: Kristof Vrancken, Manifesta 9



1

SHARON HAYES

www.shaze.info

ESPAÑOL

El trabajo de SHARON HAYES (Baltimore, 1970) supone la utilización de varios medios –vídeo, *performance* e instalación– en una investigación permanente acerca de la interrelación entre historia, política y discurso. Utiliza acercamientos conceptuales y metodológicos que proceden de prácticas como la *performance*, el teatro, la antropología y el periodismo.

Ha realizado exposiciones en instituciones como el New Museum of Contemporary Art, el Solomon R. Guggenheim Museum, el P.S.1 Contemporary Art Center y el Whitney Museum of American Art, Nueva York; Los Angeles Contemporary Exhibitions, Los Ángeles; la Tate Modern, Londres; el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, o el Museum Moderner Kunst (MUMOK) y la Generali Foundation, Viena, entre otras.



ENGLISH

SHARON HAYES (Baltimore, 1970) uses several media—video, performance and installation art—to pursue her perennial investigations of the interrelations between history, politics and discourse. Her conceptual and methodological approaches are derived from disciplines such as performance art, theatre, anthropology and journalism.

Her work has been exhibited at institutions such as the New Museum of Contemporary Art, the Solomon R. Guggenheim Museum, the P.S.1 Contemporary Art Center and the Whitney Museum of American Art in New York; Los Angeles Contemporary Exhibitions, Los Angeles; Tate Modern, London; the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; and the Museum Moderner Kunst (MUMOK) and the Generali Foundation in Vienna.



Sharon Hayes *I March In The Parade Of Liberty, But As Long As I Love You I'm Not Free* [Desfile en la Cabalgata de la Libertad pero no seré libre mientras te quiera], 2008 **1/2** Performance. The New Museum, Nueva York, 1 diciembre - 27 enero 2008 **[1]** Foto: Kristine Woods **[2]** Foto: Andrea Geyer **3** Audioinstalación, 9 min 18 s; póster enmarcado, 60 x 51 cm. Foto: Stefan Rohner

Sharon Hayes *I March In The Parade Of Liberty, But As Long As I Love You I'm Not Free*, 2008 **1/2** Performance, The New Museum, New York, 1 December–27 January 2008 **[1]** Photo: Kristine Woods **[2]** Photo: Andrea Geyer **3** Audio installation, 9 min 18 s; framed poster, 60 x 51 cm. Photo: Stefan Rohner

ESPAÑOL

noaz (Madrid, 1978), activista y diseñador gráfico, comienza sus andanzas como artista urbano en 2003, cuando la Guerra de Irak le lleva a extender sus ideas por los muros de las calles. Desde entonces traslada los códigos propios de la comunicación publicitaria a plantillas y otros medios de costes reducidos con los que llega a un público amplio y variado, el de los transeúntes.

Además de estas intervenciones, noaz ha colaborado en cursos, conferencias y publicaciones, y fue comisario en Inéditos 2004. En cuanto a las exposiciones en las que ha participado, destacan *Madrid Abierto* (2008); *Reproducción, Repetición y Reivindicación. Multiplicidad en el arte emergente español*, muestra itinerante celebrada, entre otros centros, en el Instituto Cervantes de Viena y el Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Zagreb, Croacia (2010-2011); la intervención en el Centro Huarte de Navarra (2012) en el marco del proyecto *1812_2012. Una mirada contemporánea*, promovido por AC/E, y la colectiva *Manifiestos. Voces individuales desde el imaginario colectivo*, Espacio Trapézio, Madrid (2013).





EL SUEÑO
ISRAELI

ENGLISH

noaz (Madrid, 1978) is an activist and graphic designer whose career as a street artist began in 2003, when the Iraq War inspired him to splash his opinions on walls across the city. Since then, noaz has been translating codes typical of the advertising industry into stencils and other low-cost formats that allow him to reach a large and heterogeneous audience: the city's passers-by.

In addition to these public interventions, noaz has contributed to courses, lectures and publications and was selected to be a curator in the 2004 Inéditos programme. His work has been featured in numerous exhibitions, most notably *Madrid Abierto* (2008); *Reproduction, Repetition and Rebellion: Multiplicity in Spanish Emerging Art*, a touring show held at the Instituto Cervantes in Vienna and the new Museum of Contemporary Art in Zagreb, Croatia, among other venues (2010-2011); his intervention at the Centro Huarte, Navarre (2012), in connection with the project *1812_2012: Una mirada contemporánea*, sponsored by AC/E; and the group show *Manifiestos: Voces individuales desde el imaginario colectivo*, Espacio Trapézio, Madrid (2013).



noaz **1** *Bush Horror*, Madrid, 2004. Plantilla y espray **2** *El sueño israelí*, Madrid, 2006. Plantilla y espray **3** *Refundación del capitalismo Lecc.02*, 2011. Pintura sobre pared, dimensiones variables

noaz **1** *Bush Horror*, 2004. Stencil and spray paint **2** *El sueño israelí* [The Israeli Dream], 2006. Stencil and spray paint **3** *Refundación del capitalismo Lecc. 02* [Relaunching Capitalism, Lesson 2], 2011. Wall painting, dimensions variable

OLIVER RESSLER

www.ressler.at

ESPAÑOL

Artista y cineasta, **OLIVER RESSLER** (Knittelfeld, Austria, 1970) hace exposiciones, proyectos en el espacio público y películas cuyo hilo conductor son cuestiones relacionadas con la economía, la democracia, el calentamiento global, las formas de resistencia y las alternativas sociales.

Ha realizado exposiciones individuales en centros como el Berkeley Art Museum; el Platform Garanti Contemporary Art Center, Estambul; el Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado, o el Centro Cultural Conde Duque, Madrid. Entre sus exposiciones colectivas, destacan las celebradas en el MASS MoCA, Massachusetts; el Itaú Cultural Institute, São Paulo; el National Museum of Contemporary Art, Atenas; el Van Abbemuseum, Eindhoven; el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, así como en las bienales de Taipéi y Lyon, por citar sólo algunos ejemplos. En 2013 podrá verse una retrospectiva con quince de sus películas en el Centre d'Art Contemporain Genève, Ginebra. Como comisario, destaca su proyecto sobre el movimiento antiglobalización *A World Where Many Worlds Fit*, para la Bienal de Taipéi (2008), e *It's the Political Economy, Stupid*, sobre la crisis financiera, realizado junto a Gregory Sholette y mostrado en el Pori Art Museum, Finlandia (2013).



ENGLISH

The artist and filmmaker **OLIVER RESSLER** (Knittelfeld, Austria, 1970) produces exhibitions, projects in public spaces and films that address issues related to the economy, democracy, global warming, forms of resistance and social alternatives.

He has held individual shows at centres such as the Berkeley Art Museum, the Platform Garanti Contemporary Art Center in Istanbul, the Contemporary Art Museum of Belgrade, and the Centro Cultural Conde Duque in Madrid. His work has also been featured in group exhibitions at a variety of venues, including the MASS MoCA, Massachusetts, Itaú Cultural, São Paulo, the National Museum of Contemporary Art, Athens, the Van Abbemuseum, Eindhoven, the Centro Andaluz

de Arte Contemporáneo, Seville, and the Taipei and Lyon biennials, to name but a few. In 2013 the Centre d'Art Contemporain Genève in Geneva is hosting a retrospective featuring 15 of his films. Among his curatorial initiatives are *A World Where Many Worlds Fit*, a project about the anti-globalisation movement for the Taipei Biennial (2008), and *It's the Political Economy, Stupid*, an exhibition about the financial crisis co-curated with Gregory Sholette and shown at the Pori Art Museum in Finland (2013).



Oliver Ressler 1 *Take the Square* [Toma la plaza], 2012. Vista de la videoinstalación (3 canales, 88 min), en Graz Museum, Graz, 2012 2 *Too Big to Fail* [Demasiado grande para caer], 2011. Texto de pared en vinilo, dimensiones variables. Vista de la instalación en Kunstraum Niederösterreich, Viena

Oliver Ressler 1 *Take the Square*, 2012. View of the video installation (3 channels, 88 min) at the Graz Museum, Graz, 2012 2 *Too Big to Fail*, 2011. Wall text on vinyl, dimensions variable. View of the installation at the Kunstraum Niederösterreich, Vienna



ESPAÑOL

SUPERFLEX es un colectivo de artistas danés creado en 1993 por Bjørnstjerne Christiansen, Jakob Fenger y Rasmus Nielsen. Reflexionan sobre el rol del artista en la sociedad contemporánea a través de proyectos sobre la naturaleza de la globalización, las fuerzas de la economía y las condiciones de producción democráticas.

En los últimos años han realizado exposiciones individuales en el Musée d'Art Moderne Saint-Étienne Métropole, Francia (2012); el Sprengel Museum Hannover, Alemania (2011), y el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D. C. (2010), entre otros. Han participado en la IX Bienal de Gwangju, Corea del Sur (2012); la VII Bienal de Liverpool, Inglaterra (2012); la XXVII Bienal de São Paulo (2006); la IX Bienal de Estambul (2005), así como en otras exposiciones colectivas en museos y centros de arte como el Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco (2013); el MoMa, Nueva York (2012), o el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla (2011).



2

ENGLISH

SUPERFLEX is a Danish artists' collective founded in 1993 by Bjørnstjerne Christiansen, Jakob Fenger and Rasmus Nielsen. They examine the role of the artist in contemporary society through projects about the nature of globalisation, economic forces and democratic production conditions.

In recent years, the group has held solo exhibitions at the Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole, France (2012), the Sprengel Museum Hannover, Germany (2011), and the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC (2010), among other venues.

They have participated in the 9th Gwangju Biennale, South Korea (2012), the 7th Liverpool Biennial, England (2012), the 27th São Paulo Biennial (2006), the 9th Istanbul Biennial (2005) and various group shows at museums and art centres such as the Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco (2013), the MoMA, New York (2012), and the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Seville (2011).



3

Superflex *Burning Car* [Coche ardiendo], 2008 **1/2** Fotograma del vídeo. Foto: Superflex **3** Vista de la videoinstalación (HD), 11 min. Foto: Superflex

Superflex *Burning Car*, 2008 **1/2** Video still. Photo: Superflex **3** View of the video installation (HD), 11 min. Photo: Superflex

TODO POR LA PRAXIS

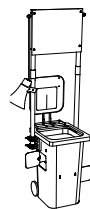
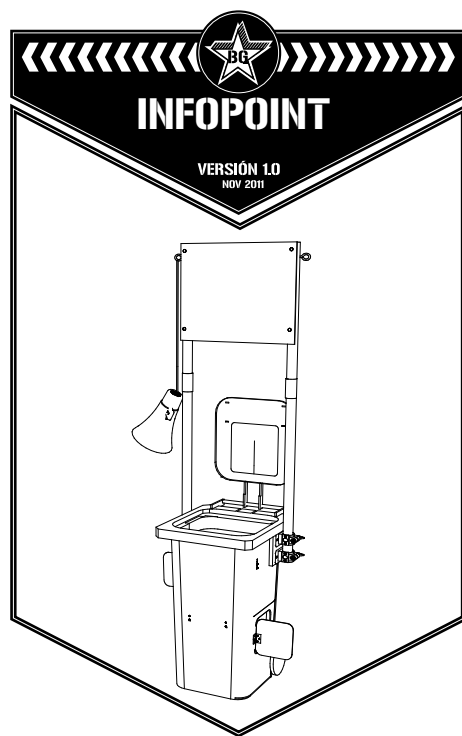
www.todoporlapraxis.es



1

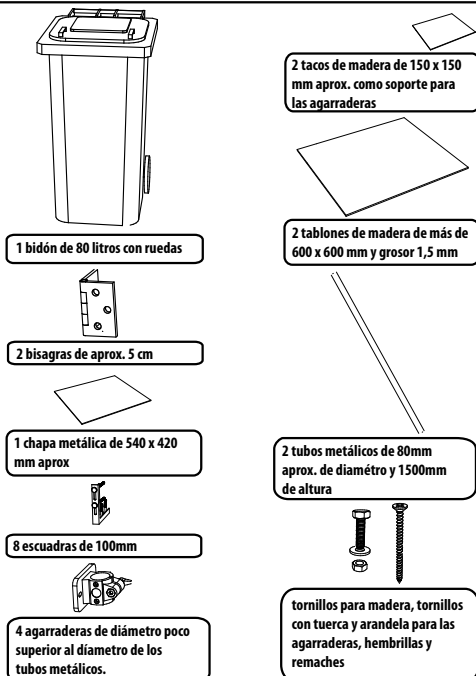


2



PUESTO DE INFORMACIÓN AMBULANTE. PROPAGANDA Y MANIFESTACIÓN
 Coste aproximado: <100 €
 Dificultad: Fácil
 Equipo necesario: 2 personas

MATERIAL NECESARIO



3

ESPAÑOL

TODO POR LA PRAXIS (Madrid, 1999) es un colectivo de carácter multidisciplinar cuyos miembros proceden de distintos ámbitos tales como la arquitectura, el arte, el derecho, el diseño y la antropología. Se definen como un laboratorio de proyectos estéticos de resistencia cultural que desarrolla herramientas para la intervención temporal sobre el espacio público a través de la autoconstrucción. Trabajan en solares urbanos autogestionados, hacen equipamientos colectivos, artefactos móviles, y desarrollan toda una serie de estrategias de visibilización.

Entre sus intervenciones destacan *Sin Estado: La Cañada es Real*, que culminó con el *Plan Cañada 2.0.* (2008-2012); *Alaska Parque Comunal* (Bogotá, 2010), y *Street Games* (Madrid y Quito, 2009). Han participado en exposiciones colectivas como *Madrid Abierto* (2008); la Muestra de Artes Visuales Injuve (2009); *Proyecto Habitar*, en los Centros Culturales de España en Miami, México, Montevideo y Antigua Guatemala (2009-2010); *El Ranchito*, en Matadero Madrid (2011); *Contrahegemonias*, en Espacio Trapézio (Madrid, 2011), y *Freshlatino02*, que itinerará por diversas sedes del Instituto Cervantes a lo largo de 2013.



ENGLISH

TODO POR LA PRAXIS (Madrid, 1999) is a multidisciplinary collective whose members come from a variety of fields, including architecture, art, law, design and anthropology. They define themselves as a laboratory of aesthetic projects for cultural resistance which develops tools for staging temporary interventions in the public arena using DIY methods. They work on self-managed urban plots, create collective equipment and portable devices, and develop a wide range of attention-grabbing strategies.

Some of their interventions are *Sin Estado: La Cañada es Real*, which culminated in the *Plan Cañada 2.0* (2008-2012), *Alaska Parque Comunal* (Bogotá, 2010), and *Street Games* (Madrid and Quito, 2009). The collective has participated in group exhibitions such as *Madrid Abierto* (2008), the INJUVE Visual Arts Show (2009), *Proyecto Habitar* at the Cultural Centres of Spain in Miami, Mexico City, Montevideo and Antigua Guatemala (2009-2010), *El Ranchito* at Matadero Madrid (2011), *Contrahegemonias* at Espacio Trapézio, Madrid (2011), and *Freshlatino02*, which will travel to centres run by the Instituto Cervantes in various cities over the course of 2013.



Todo por la praxis 1 *Infopoint*, 2011. Instalación: bidón de 80 l con ruedas, tablones de madera, piezas de metal, megáfono **2** *Mobil Cafè*, 2011. Instalación: bidón de 80 l con ruedas, tablones de madera, piezas de metal, cocina móvil de camping gas **3** *Infopoint*, 2011. Manual de montaje [detalle] **4** Colaboración de Todo por la praxis con Stop Desahucios Latina en el intento de parar la ejecución del desahucio de Lamín Numké y su familia, enero 2012. En la imagen, detalle de los dispositivos *Infopoint* y *Mobil Cafè* **5** *Unidad Autónoma (UNA)*, 2011. Artefacto portátil: cajón metálico provisto de un soporte multimedia, 1 x 1,20 x 1 m. Proyecto *Banco Guerrilla*

Todo por la praxis 1 *Infopoint*, 2011. Installation: 80-litre wheelie bin, wooden planks, pieces of metal, loudspeaker **2** *Mobil Cafè* [Mobile Café], 2011. Installation: 80-litre wheelie bin, wooden planks, pieces of metal, portable gas camping stove **3** *Infopoint*, 2011. Assembly instructions [detail] **4** Todo por la praxis collaborates with Stop Desahucios Latina (the Stop the Evictions commission of Madrid's La Latina district) to try to prevent the eviction of Lamín Numké and his family, January 2012. In the image, detail of the *Infopoint* and *Mobil Cafè* devices **5** *Unidad Autónoma (UNA)* [Autonomous Unit], 2011. Portable device: metal box fitted with multimedia equipment, 1 x 1.20 x 1 m. *Banco Guerrilla* [Guerrilla Bench] project

CARMEN CAFRANGA CAVESTANY

Presidenta · Chairwoman

JOSÉ GUIRAO CABRERA

Director General · Director

INÉDITOS 2013

LA CASA ENCENDIDA

Coordinación del proyecto ·

Project Coordination

IVÁN LÓPEZ MUNUERA

CHUS MARTÍNEZ

FILIPA OLIVEIRA

Jurado · Jury

EXPOSICIÓN · EXHIBITION

ANA ARA

JUAN CANELA

LUISA ESPINO

Comisarios · Curators

INTERVENTO

Coordinación y montaje ·

Coordination and Installation

MAPFRE

Seguros · Insurance

CATÁLOGO · CATALOGUE

JOSÉ DUARTE

Diseño · Design

ANTONIA CASTAÑO

Edición · Edition

POLISEMIA, S. L.

Traducción · Translations

V. A. IMPRESORES

Impresión · Printers

M-11565-2013

Depósito legal · National Book

Registry Number

