

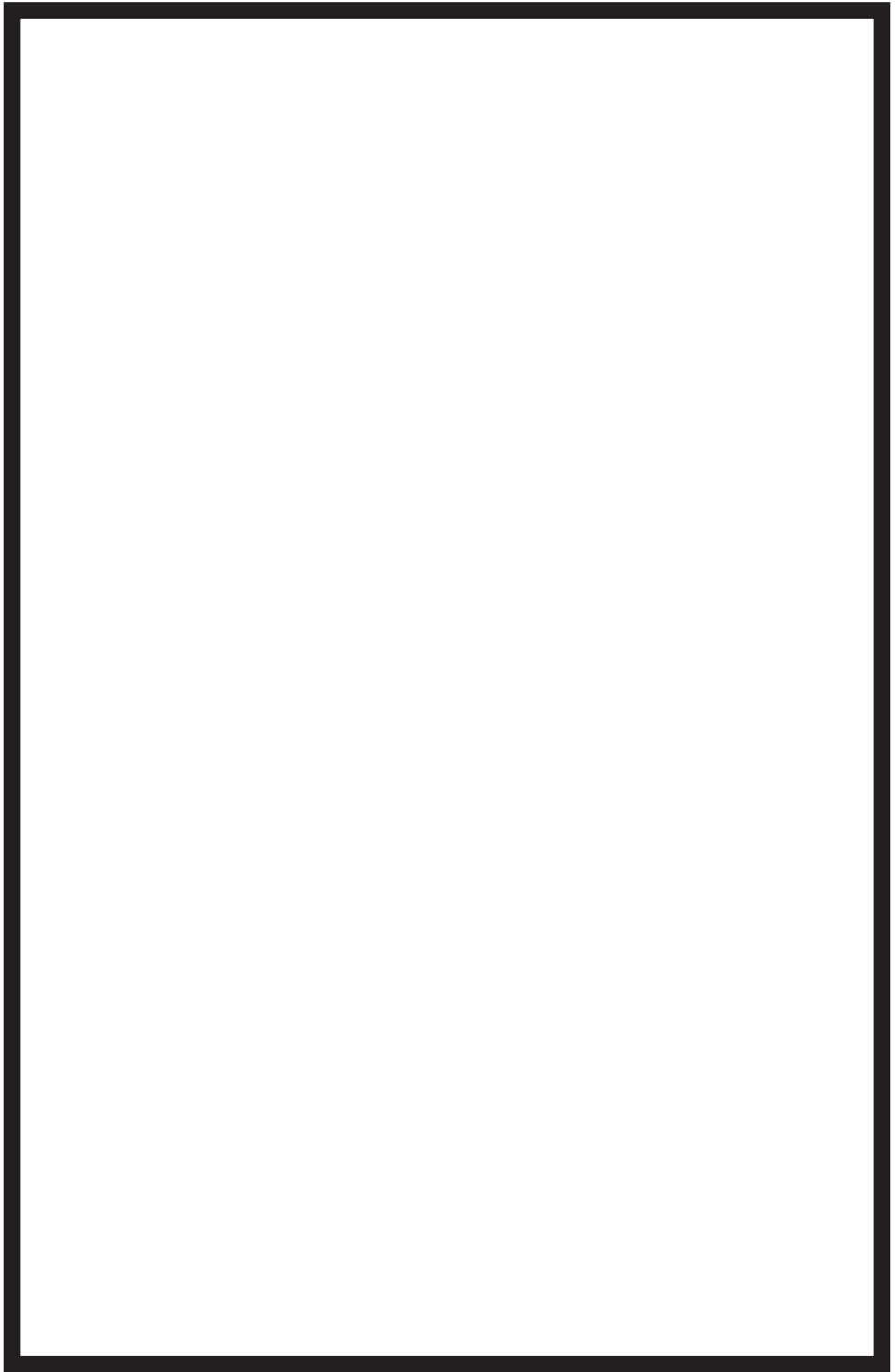
I N É D I T O S

2 0 1 2

D A N I E L C E R R E J Ó N

C A R L O S F E R N Á N D E Z - P E L L O

A N S E L M E C A L D E R É



OBRA SOCIAL **CAJA MADRID**

Coordinador José Guirao Cabrera

INÉDITOS 2012

Coordinación del proyecto Ignacio Cabrero

Jurado Alessio Antonioli
Katya García-Antón
Carolina Grau

EXPOSICIÓN

Coordinación y montaje Intervento

Comisariado AnselmeCalderé (Sarah Alcalay / Marta Peleteiro)
Daniel Cerrejón
Carlos Fernández-Pello

Seguros MAPFRE

CATÁLOGO

Diseño Disismaineim

Edición en español Antonia Castaño

Traducción Polisemia, S. A.

Impresión V. A. Impresores

Depósito Legal M-22574-2012

Con *Inéditos 2012* se cumple la undécima edición de este certamen que, respondiendo una vez más a su objetivo de impulso profesional a comisarios noveles, se consolida como uno de los programas de referencia en el apoyo y difusión del arte joven.

Nuevamente en esta edición, el número de proyectos recibidos, así como el rigor, la diversidad de los conceptos tratados y la magnífica presentación de los mismos, confirman el entusiasmo y la profesionalidad de los creadores en nuestro país, junto a la necesidad de este tipo de convocatorias relacionadas con la práctica curatorial.

Agradecemos a todos los jóvenes comisarios su participación al enviarnos sus propuestas expositivas, así como a los miembros del jurado –Alessio Antonioli, Katya Garcia-Antón y Carolina Grau– la rigurosa selección de los proyectos ganadores en esta convocatoria: *Hacer el fracaso*, de Daniel Cerrejón, exposición que se articula en torno a las prácticas de artistas que han buscado el fracaso de una forma activa; *Flores*; *Abismo*; *Parataxis*; de Carlos Fernández-Pello, un proyecto expositivo sobre la dislocación que sucede entre el texto y la imagen cuando los experimentamos como “abismos” y reconstruimos su capacidad de producir sentido, y *No me pongas los cuernos*, de AnselmeCalderé (Marta Peleteiro y Sarah Alcalay), una muestra que, partiendo de una leyenda vikinga, explora el uso del sonido dentro de la cultura nórdica y el concepto estético llevado a un plano irónico.

A todos ellos, nuestra enhorabuena; les deseamos un futuro prometedor en su trabajo profesional, al que el certamen *Inéditos* pretende contribuir con las exposiciones y el catálogo que hoy se hacen realidad.

José Guirao Cabrera

Coordinador de Obra Social Caja Madrid

Inéditos 2012, the competition designed to shine the spotlight on up-and-coming curators, is now in its 11th edition and fast becoming a benchmark event for the support and dissemination of young art.

Once again, the number of projects submitted, and the relevance, diversity and magnificent presentation of the themes addressed, confirm the enthusiasm and professionalism of the creators working in our country today and reiterate the need for events of this type related to curatorial practice.

We are grateful to all the young curators who have participated in the contest by sending us their exhibition proposals, and to the jury members—Alessio Antonioli, Katya Garcia-Antón and Carolina Grau—for their rigorous selection of the winning projects in this year's edition: *Hacer el fracaso*, by Daniel Cerrejón, an exhibition that revolves around the practices of artists who have deliberately set out to “make failure”; *Flores; Abismo; Parataxis*, by Carlos Fernández-Pello, an exhibition project which examines the dislocation that occurs between text and image when we experience them as “abysses” and reconstruct their capacity to produce meaning; and *No me pongas los cuernos*, by Anselme Calderé (Marta Peleteiro and Sarah Alcalay), an exhibition inspired by a Viking legend which explores the use of sound in Nordic culture and the notion of aesthetics taken to an ironic plane.

We congratulate all of them and wish them every success in their chosen field—something the *Inéditos* contest hopes to help them achieve through this catalogue and the exhibitions presented at La Casa Encendida this summer.

José Guirao Cabrera
Coordinator of Obra Social Caja Madrid

HACER EL FRACASO

Daniel Cerrejón

-009-

NO ME PONGAS LOS CUERNOS

AnselmeCalderé

[Sarah Alcalay / Marta Peleteiro]

-065-

FLORES; ABISMO; PARATAXIS;

Carlos Fernández-Pello

-147-



H A C E R

E L

F R A C A S O

D A N I E L

C E R R E J Ó N

HACER EL FRACASO

Daniel Cerrejón

“Ser artista es atreverse a fracasar como nadie más se atreve a ello.”

Samuel Beckett

Hacer el fracaso es una exposición que se articula a partir de la importancia que ha tenido la reflexión sobre la idea de fracaso para la elaboración del pensamiento moderno. El fracaso es un concepto que, en principio, no tiene existencia autónoma, imposible de desligar del aspecto positivo: el éxito. La idea de éxito determina nuestra sociedad, establece nuestra manera de entender el mundo y de relacionarnos. El éxito no sólo es expresión de la ideología dominante, ocultando el resto de actitudes como fracasos, sino que es una de las maneras de autogobierno que nos impone nuestra sociedad. El fracaso, y no los éxitos estipulados como tales, es lo que constituye lo que somos. Reconocer el fracaso como exento de la dinámica del éxito es reconocer la posibilidad de una alteridad. Hay que hacer el fracaso.

En nuestra sociedad, caracterizada por la dominación de los cuerpos y de los deseos, el fracaso aparece como posibilidad de creación de identidades al margen, creación de subjetividad. Hacer el fracaso permite acceder a una subjetividad otra, además de desentrañar el código establecido. No se trata, por tanto, del fracaso al que uno se ve abocado cuando busca el éxito, sino del fracaso que actúa fuera del marco establecido con normas propias. Hacer el fracaso es, antes de nada, una postura activa, una manera de hacer arte, de pensar, de vivir: una actitud. Lo que la exposición plantea no es sólo la tesis del fracaso, sino fundamentalmente el fracaso como estrategia.

El fracaso tiene la capacidad de crear acontecimiento, de crear un grado de excepción. Asimismo, se opone a la estética del espectáculo, y de lo espectacular. Algunos de los referentes artísticos de fracaso pertinentes para este contexto son *Los idiotas* de Lars von Trier, la literatura de Beckett y las acciones de Bas Jan Ader y Francis Alÿs. En *Los idiotas*, Lars von Trier articula la hipótesis de construirse un personaje social no por exceso de éxito sino por defecto; establecer una relación con los demás a partir del papel del condenado al fracaso, el idiota. La literatura de Beckett describe de manera recurrente un movimiento continuo hacia lo indeterminado; un movimiento continuo, aunque sea a rastras o hundido en el fango. El caso de los artistas Bas Jan Ader y Francis Alÿs es paradigmático porque descodifican la manera en la que construimos la realidad por medio de su fracaso.

En cuanto a la relación entre el fracaso y el arte, esta idea del fracaso encierra una idea del arte, una categoría estética estrechamente ligada al arte contemporáneo. El arte y el fracaso son de una naturaleza muy parecida. Ambos son categorías que se perciben. Ambos son dependientes de un momento determinado; no sólo dependientes del momento y la cultura que los producen, sino también reflejo de ellos. El fracaso, como el arte, revela el funcionamiento de las cosas y lo analiza.

Finalmente, el fracaso amplía el horizonte de lo posible.

La exposición *Hacer el fracaso* no plantea un tema como concepto, sino que se desarrolla en torno al fracaso como actitud. No es una muestra sobre lo fracasado, sino sobre hacer el fracaso de manera activa, *performar* el fracaso. No se trata, por tanto, de exponer modelos que no han alcanzado sus objetivos, sino de mostrar aquellos que han *fracasado* el modelo de una u otra manera.

Trata de arrojar luz sobre la relevancia de esta idea del fracaso en el imaginario artístico español actual. Para ello, se ha reunido un conjunto heterogéneo de artistas con relaciones vitales con España, entre los que se mezclan algunos prácticamente desconocidos con otros de relevancia más allá de nuestras fronteras. Artistas de diferentes

trayectorias y generaciones que ofrecen una mirada múltiple y polívoca de la idea de hacer el fracaso en el marco del pensamiento español actual. La estrategia del fracaso es siempre diferente. Frente a la rigidez de lo normativo, el fracaso es múltiple.

El planteamiento expositivo recorre una multiplicidad de actitudes que persiguen el fracaso. Se desarrolla entre los extremos que en esta exposición podrían representar, por un lado, Guillermo Mora y, por el otro, Isidoro Valcárcel Medina. Un elenco de actitudes que van desde el fracaso estético hasta el fracaso social.

MAKING FAILURE

Daniel Cerrejón

"To be an artist is to fail, as no other dare fail"

Samuel Beckett

Making Failure is an exhibition about the impact that reflections on the idea of failure have had on modern thinking. In theory, failure is a concept that does not have an autonomous existence because it is impossible to dissociate from its positive aspect: success. The idea of success shapes our society and dictates the way we view the world and relate to others. But success is not only the expression of the dominant ideology, hiding all other attitudes as failures; it is also one of the forms of self-government that society imposes on us. Failure, rather than successes postulated as such, is what defines us. To recognise failure as separate from the dynamics of success is to recognise the possibility of alterity. "Making failure" is a must.

In our society dominated by bodies and desires, failure offers the possibility of creating marginal identities, of creating subjectivity. "Making failure" not only opens the door to a different subjectivity but allows us to decipher the established code. So this is not about the failure we are doomed to experience when seeking success, but about the failure that operates outside the established framework, according to its own rules. Above all, "making failure" is a positive attitude, a way of producing art, of thinking, of living. In other words, it is a position, a stance. The exhibition does not merely explore the theory of failure; first and foremost, it explores failure as a strategy.

Failure has the capacity to create an "event", to create a degree of exception. It also contradicts the aesthetics of the spectacle, and of the spectacular. In this context, some of the prime examples of failure in art are Lars von Trier's film *The Idiots*, Beckett's literature and the actions of Bas Jan Ader and Francis Alÿs. In *The Idiots*, Lars von Trier formulates a hypothesis about building a social persona through a lack rather than a

surfeit of success, relating to others through the role of a person doomed to failure: the idiot. Beckett's literature repeatedly describes a continual progression towards the indeterminate, crawling on all fours or mired in the mud but a continual progression all the same. Meanwhile, the artists Bas Jan Ader and Francis Alÿs are paradigmatic in this respect because they decode the way in which we construct reality through its failures.

In terms of the relationship between failure and art, this idea of failure contains a specific idea about art, an aesthetic category closely associated with contemporary art. The nature of art and the nature of failure are very similar. Both are categories that are perceived. Both are dependent on a specific moment—indeed, they are not only dependent on the moment and culture that produce them but are the very reflection of those things. Failure, like art, reveals and analyses the way things work. Ultimately, failure broadens the horizon of the possible.

The *Making Failure* show does not explore this theme as a concept but as an attitude. It is not an exhibition about failing per se but an exhibition about actively “making failure”, about “performing failure”. Thus, its purpose is not to showcase models that have fallen short of their goals, but to exhibit those that have failed the model in one way or another.

The show attempts to shed light on the importance of this idea of failure in the artistic imaginary of Spain today, and therefore features a heterogeneous group of artists connected in some vital way with Spain. Some of the artists are virtually unknown, while others have already earned international acclaim. At different stages in their careers and from different generations, the artists offer a multiple, polyvocal vision of the idea of “making failure” within the context of contemporary Spanish thinking.

The strategy of failure is always different. As opposed to the rigidity of the norm, failure is multiple. The exhibition discourse charts the rich variety of attitudes that pursue failure, from Guillermo Mora at one of the end spectrum to Isidoro Valcárcel Medina at the other. The result is a diverse array of attitudes ranging from aesthetic failure to social failure.

ARTISTAS

David Bestué

Chus Cortina

Julio Falagán

Carla Farrén

Raúl Gómez Valverde

Fermín Jiménez Landa

Guillermo Mora

Jaume Pitarch

Wilfredo Prieto

Ignacio Uriarte

Isidoro Valcárcel Medina

CONVERSACIÓN ENTRE ALESSIO
ANTONIOLLI Y DANIEL CERREJÓN

Martes 1 de mayo de 2012

Daniel Cerrejón [D. C.]: Entiendo este proyecto como una especie de colaboración entre el jurado que lo seleccionó y yo, ya que todos hemos participado para que se haga realidad. Siento mucha curiosidad sobre tu punto de vista; quisiera saber por qué lo elegisteis y qué es lo que te resulta interesante de la idea de *Hacer el fracaso*.

Alessio Antonioli [A. A.]: Para mí, hay algo muy actual en la idea de organizar una exposición que aborde el fracaso de la forma que tú propones. Lo que aquí se sugiere es que el concepto de “hacer el fracaso” no identifica cosas que no han funcionado, sino que parece tratarse de lo que podría perderse, desecharse o simplemente no ser tenido en cuenta porque se sale de la norma. En ese sentido, *Hacer el fracaso* apunta a cosas que podrían parecer marginales o no resueltas, pero que pueden introducir una nueva serie de posibilidades. En un momento en que la norma (el statu quo social y político) está en crisis, resulta aún más importante, incluso urgente, encontrar formas o rutas alternativas para avanzar. Es posible que haya diferentes niveles de crisis en el mundo, pero, sin duda, parece oportuno entender que el éxito, tal como lo conocemos, no puede continuar de la misma manera, y su fracaso podría verse cada vez más como una alternativa deseable.

En el ámbito de las instituciones culturales, los recortes de la inversión y la redistribución del dinero público nos obligan a replantearnos la forma en que seguimos funcionando y trabajando con los artistas. No estoy sugiriendo que tu propuesta o los artistas de la exposición traten necesariamente estas cuestiones de forma directa, sino que las considero útiles a la hora de valorar las obras de esta muestra por su mayor preocupación por el proceso y por el hecho de que, en muchos casos, no encajan bien dentro de los marcos comerciales.

D. C.: Es gracioso que digas eso. Desde que recibí la noticia del premio he oído hablar de varios proyectos en España que versan sobre el fracaso. Es claramente sintomático de la situación actual. No obstante, cuando pensé en *Hacer el fracaso* no tenía en mente el contexto político, financiero o social de España. De hecho, mi propuesta tenía que ver sobre todo con el aspecto artístico del hecho de fracasar. En este sentido, es más bien una manera de abrir nuevas puertas. Me interesa tanto el resultado final como el proceso que conduce hasta él. Ésa es la diferencia entre mi propuesta y las otras de las que he oído hablar y he visto hasta ahora. Mi intención era articular la idea de fracaso como decisión, no como accidente.

A. A.: La inquietud por la inestabilidad de la situación política y económica es tan grande que la palabra “fracaso” evoca rápidamente una sensación de tensión y un deseo de resolución que empuja a algunas personas a prestar mayor atención a las posibilidades alternativas. Dicho esto, es cierto que tu exposición no pretende abordar de frente esos debates y mira más hacia los procesos de la creación artística. Sin embargo, la muestra podría verse también como una combinación de los dos elementos: el tema central que tú planteas y el contexto político y social en el que la exposición existe.

D. C.: Es posible que esté proponiendo algún tipo de solución cuando sugiero que es necesario fracasar para seguir adelante.

A. A.: En tu idea de “hacer el fracaso” parece que defiendes algo activo; es una decisión consciente y deliberada. En este sentido, el fracaso forma parte de una decisión de desarrollar algo que no puede ser interpretado como un error o una sorpresa desagradable; por el contrario, es algo que está inscrito en la obra y presente a lo largo de todo su proceso.

D. C.: Me interesa mucho el proceso, pero quiero subrayar especialmente que la idea de “hacer el fracaso” no es algo que se derive o dependa necesariamente del proceso de creación de una

obra. En realidad, si pienso en los artistas de la exposición, para algunos de ellos el proceso no es tan importante. Por ese motivo, es necesario separar el fracaso como resultado del fracaso como premisa conceptual o como punto de partida que se materializa por medio de la obra. Hace alrededor de un mes asistí a una presentación de tres artistas que hablaban del fracaso. Afirmaban que el fracaso es importante para la evolución de una práctica artística porque forma parte del proceso de aprendizaje que lleva al éxito. Así que, cuando tuve ocasión, les pregunté: si el fracaso es tan bueno, ¿qué es lo que hacéis vosotros para fracasar? Me contestaron que el fracaso es algo que sucede; yo les respondí que ésa era una posición muy pasiva por su parte. Con todos los elogios que recibió el fracaso en aquella presentación, tendría seguramente más sentido convertirlo en algo más positivo, pero entonces habría que dejar de pensar en él como la simple antítesis del éxito.

A. A.: ¿Te refieres a una situación en la que fracaso y éxito están presentes de forma continua, pero, en lugar de representar cada uno el contrario del otro, están de hecho “uno dentro del otro” o, al menos, discurren codo con codo?

D. C.: Me gusta tu idea de una obra de arte que tenga un fracaso potencial dentro de su propio éxito. Sin embargo, yo lo llevaría aún más lejos y afirmaría que estoy tratando de separar el fracaso del éxito. Si bien es cierto que están muy próximos entre sí, lo que quiero es sugerir una situación en la que el fracaso pueda ser liberado del éxito y ser independiente de él. Quizás guarde más relación con la idea de ofrecer una condición o una idea alternativa. Para mí, cuando alguien fracasa activamente, no se rompen las reglas del juego, sino que cambian. Quiero decir con eso que, cuando se crea algo para que fracase, el resultado debe quedar necesariamente fuera de la relación fracaso-éxito. Con ello se comienza verdaderamente a cuestionar la idea de que éxito y fracaso son opuestos y mutuamente excluyentes.

A. A.: ¿Dónde consideras que se aplica este principio en tu propuesta para *Inéditos*? Estoy seguro de que lo ves en las propias obras, pero ¿está también presente en la propuesta de comisariado?

D. C.: Las obras de la exposición se desarrollan en su mayoría en el ámbito social o son, al menos, manifestaciones públicas de “hacer algo mal” como forma de cambiar las reglas del juego y de ofrecer opciones distintas. Pienso, por ejemplo, en la obra de Chus Cortina, *Génesis 28, 12 (Aprendizaje)*, de 2010. Para esa pieza, Cortina aprendió técnicas de caída que, después, puso en práctica en espacios públicos de diferentes ciudades en las que había experimentado algún fracaso personal. La obra tiene una dimensión muy íntima y podría interpretarse como una forma de exorcizar momentos de su vida a través de la repetición de la vivencia, de una manera teatral y llena de humor, con el fin de encontrar una nueva vía para seguir adelante. Este acto performativo y su efecto de “hacer el fracaso” pueden verse también en la obra de Ignacio Uriarte, *Positivo y negativo. Monocromo sin tinta*, de 2011, dibujos hechos sin tinta que requieren mucha elaboración.

A. A.: En la obra de Uriarte lo que pasa es que, aunque el acto de ejecutar el dibujo puede parecer inútil o incluso absurdo, acaba creando un tipo diferente de obra en la que se hacen mucho más evidentes la acción, el tiempo necesario para realizarla y el “desperdicio”.

D. C.: Exactamente. Por eso entiendo que “hacer el fracaso” es algo tan diferente al éxito. En lo que respecta a la exposición, algunas personas me han dicho que, ahora que se va a realizar, no puede considerarse un fracaso, sino un éxito. Mi respuesta ha sido que sigue versando sobre “hacer el fracaso”, y que por tanto no se trata de convertir el fracaso en éxito, sino de la búsqueda activa de un discurso alternativo. Me gusta llamarlo fracaso, pero no es el fracaso al que normalmente nos referimos. También siento que posiblemente la naturaleza del arte está muy próxima a mi idea de fracaso. Veo el arte como algo que no tiene por qué tener un uso o una función inmediata, pero que puede inspirar, clarificar o introducir algo nuevo en nuestra realidad.

Estoy pensando en la obra de Julio Falagán, *Grupo Empresas Falagán (GEF)*, en proceso desde 2009, que me parece muy divertida. ¿Por qué querría alguien perder el tiempo haciendo una cosa así? Recorrió el país escribiendo ilegalmente su apellido en rótulos de empresas que habían quebrado. El proceso fue muy performativo y lleno de contradicciones, ya que suponía asumir el papel del rotulista que está desempeñando su tarea cotidiana. Sin embargo, la ilegalidad de la experiencia lo acercaba más a la figura de un grafitero.

A. A.: Al principio, esta pieza me pareció problemática para la exposición, porque pensé que Falagán quería vincularse al fracaso, quizás asociando su trabajo como artista al de un negocio sin futuro. Pero también es cierto que su acción sugiere una implicación activa en la transformación de la historia, tanto la suya como la de la empresa de la que se “apropia”.

Otra cosa que quiero mencionar aquí es la falta de todo sentimiento de vergüenza en el tipo de fracaso que las obras de la exposición retratan. Con ello se reitera la afirmación de que “hacer el fracaso” no es algo opuesto al éxito, sino una exploración de nuevas posibilidades.

D. C.: Sí, resulta muy claro en la obra de Raúl Gómez, *El fracaso es el camino hacia el éxito*, de 2011, en la que, a sabiendas, deja de lado las reglas que se deben seguir para tirar del mantel de una mesa sobre el que hay colocados objetos de cristal, convirtiéndolo en un acto de fracaso público.

A. A.: Hablando de actos deliberados de fracaso público, ¿qué piensas de que tu propuesta fuera seleccionada? ¿Incluyes activamente el fracaso del comisariado en la exposición?

D. C.: No pienso en mí como comisario, porque en realidad soy artista. Como artista, entiendo la muestra como algo más vinculado a un proyecto artístico que a uno de comisariado. Por ejemplo, no me planteo el fracaso como una cuestión filosófica, sino más bien como

una cuestión artística. Alguien me ha dicho que, para que la exposición tenga validez, debería incorporar un elemento de fracaso. Pensé en varias formas posibles de hacerlo, pero también quería asegurarme de que no fuera incluyendo un problema técnico o un error, ya que *Hacer el fracaso* no trata sobre cometer errores.

Inicialmente la idea de la exposición surgió de mi propia práctica artística; “hacer el fracaso” es un concepto con el que yo, y algunos de los artistas que conozco y admiro, trabajamos. Pensé que estaría bien desarrollar un proyecto que nos reuniera. En un principio también quería mostrar algún trabajo mío junto al de los demás y, finalmente, es posible que lo haga, para dejar claro que soy un artista que actúa como comisario de una exposición con obra de otros artistas.

A. A.: Permíteme una provocación: ¿consideras que tu fracaso activo aquí es tu conversión en una especie de comisario de la exposición?

D. C.: ¡Así que mi mayor fracaso como artista es trabajar como comisario! Me gusta, pero son tus palabras, no las mías. Estuve hablando con una amiga sobre esta cuestión y ella sugirió que tal vez debería desafiar o incluso romper las reglas de *Inéditos*. Ésa es la razón por la que pensé incluir mi obra en la exposición (algo que no permiten las bases del concurso). Mi contribución artística será algo invisible pero presente. Su posición y su papel en la exposición se manifiestan claramente en el título: *A la sombra de los grandes*.

A. A.: Entonces, ¿tu *Hacer el fracaso* incluye un acto de desobediencia por tu parte, infringiendo las normas de la institución y desafiando su decisión de acoger la exposición?

D. C.: Sí, pero puede que no sea ése el único reto; ya he creado otros problemas con la inclusión en la exposición de la obra de Wilfredo Prieto *Topo*, de 2011. Esta pieza supone la introducción en el espacio expositivo de un árbol que llega hasta el techo de la sala. Esto plantea varios desafíos, uno de los cuales es la posibilidad de que un árbol ya

crecido no sobreviva en una habitación durante tres meses. Y aunque lo haga, primero tendremos que meterlo en la sala, lo que de por sí es un gran problema, dada la arquitectura del edificio. Éstos son algunos de los problemas que plantea la idea de "hacer el fracaso", como concepto y en su materialización práctica. Aparte de eso, ha sido estupendo trabajar con el grupo de artistas que integran la muestra. Su apoyo y su generosidad han sido fantásticos.

Una de las preguntas que quiero hacerte se refiere al proceso de selección de proyectos para *Inéditos*: ¿qué buscabais en la selección de las diferentes propuestas?

A. A.: Personalmente –aunque creo que puedo hablar por los demás miembros del jurado–, buscaba una propuesta nueva que resultara actual y fresca en los espacios de La Casa Encendida; algo que se beneficiara del deseo de la institución de apoyar nuevas ideas en la actividad de comisariado, pero que también la abriera a cierto grado de riesgo y a algunos retos. Estos premios tienen el gran potencial de crear una reciprocidad en la que la institución se renueva al dar paso a perspectivas externas y los comisarios seleccionados acceden a una magnífica plataforma para compartir sus propuestas con otros profesionales del arte y con el público. También diría que para el jurado supone una oportunidad de dejarse sorprender y encontrar inspiración y, sobre todo, de aprender algo nuevo, lo que siempre es un placer.

CONVERSATION BETWEEN ALESSIO
ANTONIOLLI & DANIEL CERREJÓN

Tuesday 1 May 2012

Daniel: I see this project as a bit of a collaboration between me and the jury who selected it, as we are all involved in making it happen. As a result, I am very curious about your point of view and wanted to know why you chose it and what is interesting for you about the idea of *Making Failure*.

Alessio: For me there is something very current in the idea of developing an exhibition that addresses failure in the way you proposed. The suggestion here is that the concept of 'making failure' doesn't identify things that are not work but it seems to be about something that could get lost, be discarded or simply disregarded because it falls outside the mainstream. As such *Making Failure* points at things that may appear marginal or unresolved but that could introduce a new set of possibilities. At a time when the mainstream (the social and political status quo) is in crisis it becomes even more relevant, even urgent, to find alternative ways or routes for moving forward. There may be different levels of crisis around the world but certainly it seems timely to see that success, as we know it, may not continue in the same way, and its failure could be seen more and more as a welcome alternative. At the level of cultural institutions, cuts in funding and a redistribution of public money forces us to rethink the way we keep functioning and working with artists. Although I am not suggesting that your proposal or the artists in the exhibition should be dealing with these issues directly, they seem useful in considering the works in your show for their greater concern with process, often sitting uncomfortably within commercial frameworks.

D: It's funny that you say this. Since receiving the news of the award I have heard of several projects in Spain that deal with the question of failure. This is clearly symptomatic of the current situation. However, when I was thinking about *Making Failure* I was not thinking about the political, financial or social context of Spain. In fact, my proposal was

concerned with the artistic aspect of making failure. In this sense it's more like a way of opening new doors. I am as much interested in the end result as I am with the process that it leads. This is the difference between my proposal and what I have heard and seen so far. I wanted to articulate the idea of failure as a decision, rather an accident.

A: Concerns with the instability of the political and economic situation are so great that the word 'failure' quickly evokes a sense of tension and a desire for resolution that pushes some people to pay greater attention to alternative possibilities. Saying that, it is true that your exhibition does not pretend to engage with these debates head on, looking more at the processes of making art. However, then the show could be seen as a combination of the two: the focus that you give to it and the political and social context in which the exhibition exists.

D: Perhaps I do make a proposal for a kind of solution when I imply that it is necessary to make failure in order to move on.

A: In your idea of 'making failure' you seem to be advocating form something active, it's a conscious and deliberate decision. In this sense failure is part of a decision to develop something that cannot be understood as a mistake or an unpleasant surprise; instead it is something that is inscribed in the work and is present throughout its entire process.

D: I am very interested in process, but I am particularly keen to stress that the idea of making failure is not something that is led by or dependent on the process of making a piece of work. In fact, if I think of the artists in the exhibition, for some of them process is not so important. As such it is important to separate failure as an outcome from failure as a conceptual premise or as a point of departure realised through the work. About a month ago I attended a presentation by three artists who were all talking about failure. They said that failure is important for the development of an artistic practice because it's part of the learning process leading to success. So, I asked: if failure was so good, how do you 'make failure'? The answer I received was that

failure happens, to which I replied that it was a very passive position they were taking. With all the praises failure received in their presentation it would certainly make more sense to turn it into a more positive thing, but in doing so we would have to think of it as something other than the simple opposite of success.

A: Are you thinking about a situation where failure and success are constantly present, but rather than representing each other's opposite they are actually 'inside each other' or at least they run side by side?

D: I like your idea of a work of art that has potential failure inside its own success. However, I would take it even further, and argue that I am trying to separate failure from success. Although they are clearly very close, I want to suggest a situation where failure can be liberated from success and is independent from it. Maybe this relates it more closely to the idea of offering an alternative condition or idea. For me, when someone fails actively the rules don't get broken but they change. By that I mean that when something is made to fail, its outcome necessarily falls beyond the failure-success relationship. This starts to genuinely question the assumption that success and failure are opposite or mutually exclusive.

A: Where do you see this happening in your proposal for *Inéditos*? I am sure you see it in the actual works, but is it also present in the curatorial proposal?

D: The works in the show tend to develop in the social realm or, at least, are public manifestations of 'the making of something wrong', as a way of changing the rules of the game and providing alternative options. I am thinking, for instance, of the work of Chus Cortina, *Genesis 28,12 (Learning)*, 2010. For the piece Cortina learned falling techniques, which he then performed in public spaces around different cities where he had experienced some personal failure. The work has a very intimate dimension and could be read as a way of exorcising events in his personal life through re-enactment, theatricality and humour, in order to find a new way of moving forward. This performatic act and its effect on 'making failure' can also be seen in the work of Ignacio Uriarte's *Positive*

and Negative. Monochrome without ink, 2011, which are highly laboured drawing without ink

A: The thing in Uriarte's work is that while the act of producing the drawing may seem useless or even absurd, it ends up creating a different kind of work where the action, the time it takes to perform it and their 'waste' are much more apparent.

D: Exactly! That's why I see 'making failure' as being so different from success. When it comes to the exhibition I have had a few people saying to me that now that the show is going to happen the whole thing is not a failure anymore but a success. My reply has been that it continues to be about making failure and therefore it's not about turning failure into success but about actively seeking an alternative discourse. I like to call it failure but it's not the one we generally refer to. I also feel that the nature of art is perhaps very close to my idea of failure. I see art as something that may not have immediate use or function but that can inspire, clarify, or introduce something new in our reality.

I am thinking of the work of Julio Falagán, *Grupo Empresas Falagán (GEF)*, 2009, which I think is very funny. Why would someone want to waste time doing this? He went around the country illegally inscribing his surname onto signs of closed-down businesses. The process was highly performatic and contradictory as it involved him taking on the persona of a sign painter, going about his day's work. However, the illegality of it brought him closer to the figure of a graffiti artist.

A: At first I saw this as a problematic work for the show, thinking that Falagán wanted to associate himself with failure, perhaps linking his work as an artist with that of a business with no future. However, it is also true that his action suggests an active involvement in changing history, both his own as well as that of the business he 'appropriated'.

Another thing to mention is that there is no shame in the kind of failure that the works in the show portray. This reiterates the suggestion that

'making failure' is not oppositional to success but shows an investigation into new possibilities.

D: Yes, this is very clear in the work of Raúl Gómez, *El Fracaso es el camino hacia el éxito*, 2011 where he knowingly disregarded the rules for pulling the cloth from underneath glass objects on a table, making it an act of public failure.

A: Talking about knowingly making an act of public failure, how you feel about your proposal being selected? Are you actively including curatorial failure in the exhibition?

D: I don't think of myself as a curator because I am actually an artist. As an artist I see the show more closely related to an artistic project rather than a curatorial one. For example, I don't approach failure as philosophical question but more as an artistic one. Someone said to me that for the show to have validity it must incorporate an element of failure. I thought of various possible ways for this to happen but I also want to make sure that it's not by inserting a glitch or a mistake, as *Making Failure* is not about making mistakes.

Initially the idea for the exhibition came from my own artistic practice because 'making failure' is a concept that I, and several artists I know and admire, work with. I thought it could be good to develop a project that would bring us together. Also, I initially wanted to show my own work alongside that of others and in the end I might do that, to make it clear that I am an artist curating an exhibition with other artists' work.

A: Let me provoke you by asking if you feel that your active failure here is that you have turned yourself into some kind of curator for the show?

D: So my biggest failure as an artist is to work as a curator! I like this but these are your words not mine! I was talking to a friend about this question and she suggested that I should perhaps challenge or even break the rules of *Inéditos*. This is why I thought of inserting my own

work in the show (something that is not permitted by the rules of the prize). My artistic contribution will be something invisible but present. Its position and role in the exhibition is asserted by the title, which is *In the Shadow of the Big Ones*.

A: So your *Making Failure* includes an act of disobedience on your part, breaking institutional rules and challenging their decision to host the exhibition?

D: Yes, but this may not be the only challenge as I already created problems by including in the exhibition the work of Wilfredo Prieto, *Tope*, 2011. The piece involves introducing into the exhibition space a tree that reaches the ceiling of the room. There are several challenges in this, including the fact that a grown tree in a room for 3 months may not survive. Even if it will, we first have to get it into the room, which is a big problem given the architecture of the building! These are some of the problems that involve the idea of 'making failure' both as a concept and a set of practicalities. Beside that, it has been a joy to work with the group of artists included in the show. Their support and generosity has been fantastic.

One question I have for you relates to the process of selecting projects for *Inéditos*: what were you looking for in the selection of the various proposals?

A: Personally, but I think I can also speak for the other jurors on the panel, I was looking for a new proposition that felt current and fresh for the spaces of La Casa Encendida; something that benefited from the institution's aim to support emerging curatorial ideas, but that also opened it up to a bit of risk and a few challenges. There is great potential for these prizes to set up a situation of mutuality where the institution is refreshed by inviting outside perspectives, and the selected curators are given a great platform for sharing their ideas with other art professionals and the general public. I would also say that, for jurors this is an opportunity to be surprised, inspired and most of all to learn something new, which is always a pleasure.



Wilfredo Prieto (1978)

Topo, 2011

Árbol. Dimensiones variables

Imagen cortesía de la Galería Nogueras

Blanchard. Vista de exposición en CA2M

Topo es un árbol cuya copa alcanza el
techo de la sala donde se expone.

Wilfredo Prieto (1978)

Topo [Limit], 2011

Tree, Dimensions variable

Picture courtesy of the Nogueras

Blanchard Gallery

Topo is a tree whose crown brushes the
ceiling of the gallery where it is exhibited.

Guillermo Mora (1980)

Señal IV, 2009

Restos, pruebas y errores de pinturas ensamblados. Óleo, acrílico, vinilo, lienzo y bastidores de madera. Dimensiones variables (190 x 60 x 80 cm aprox. en la imagen).
Imagen cortesía del artista

Pieza de rincón en precario equilibrio.

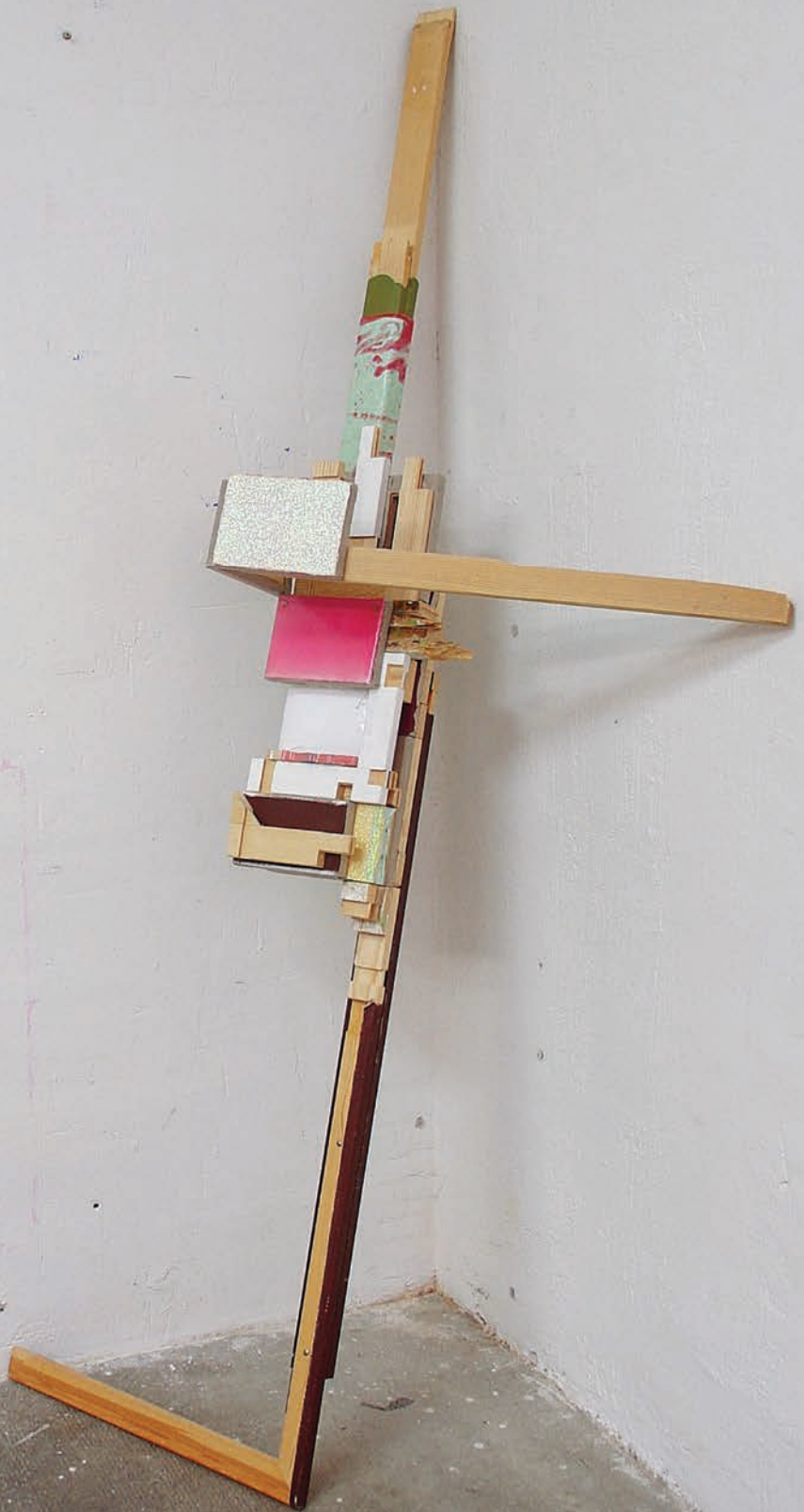
Es una de las piezas ensambladas de su autor realizadas a partir del material de desecho de su estudio. Mantiene una postura ambigua entre la pintura y la escultura.

Guillermo Mora (1980)

Señal IV [Sign IV], 2009

Remnants, trials and errors with different paints: Oil, acrylic, vinyl, canvas and wooden stretcher frames. Dimensions variable (approx. 190 x 60 x 80 cm in picture shown)
Picture courtesy of the artist

This precariously balanced corner piece is one of the artist's assemblages made out of discarded materials in his studio. It occupies an ambiguous position between painting and sculpture.





David Bestué (1980)

Formalismo Puro, 2010

Video monocanal. 6 min 30 s

Imágenes cortesía del artista

Formalismo Puro es una narración delirante basada en relaciones estrictamente formales.

David Bestué (1980)

Formalismo Puro [Pure Formalism]

2010

Mono-channel video. 6 min 30 s

Pictures courtesy of the artist

Formalismo Puro is a delirious narrative based on strictly formal relations.





Fermin Jiménez Landa (1979)

Todo es imposible, 2006

[en proceso]

Vídeo monocanal. 2 min 7 s

Imágenes cortesía del artista

Filmación concatenada de diferentes objetos en equilibrio inestable, en proceso de elaboración desde 2006.



Fermin Jiménez Landa (1979)

Todo es imposible [Everything Is Impossible]

2006

[work in progress]

Mono-channel video. 2 min 07 s

Pictures courtesy of the artist

Sequential shots of different precariously balanced objects, in progress since 2006.

Ignacio Uriarte (1972)
Positivo y negativo. Monocromo sin tinta,
2011
Bolígrafo sin tinta sobre papel. Díptico.
63,5 x 48,5 cm c/u
Imagen cortesía de la Galería Nogueras
Blanchard

Los monocromos sin tinta de Uriarte conllevan una actitud laboriosa de consecuencias casi nulas en relación a los parámetros de la representación. La actitud y la producción se sitúan en el centro del planteamiento.





Ignacio Uriarte (1972)

Positive and Negative: Monochrome without Ink, 2011

Inkless pen on paper.

Diptych. 63.5 x 48.5 cm each panel / 2011

Picture courtesy of the Nogueras Blanchard Gallery.

Uriarte's inkless monochromes are the result of a laborious attitude with virtually zero consequences in terms of the parameters of representation. Attitude and output are the focus of his approach.

Jaume Pitarch (1963)

Escuela de Atenas, 2008

Puzle. 136 x 192 cm

Imagen cortesía de la Galería Fúcares

Escuela de Atenas pertenece a una serie de obras en las que el autor, tras montar puzles que reproducen clásicos de la pintura, les arranca la superficie haciendo desaparecer la imagen. Un gesto que, por un lado, rompe con la idea de la representación sustituyéndola por la acción y, por otro, revela la realidad como una máquina compuesta.

Jaume Pitarch (1963)

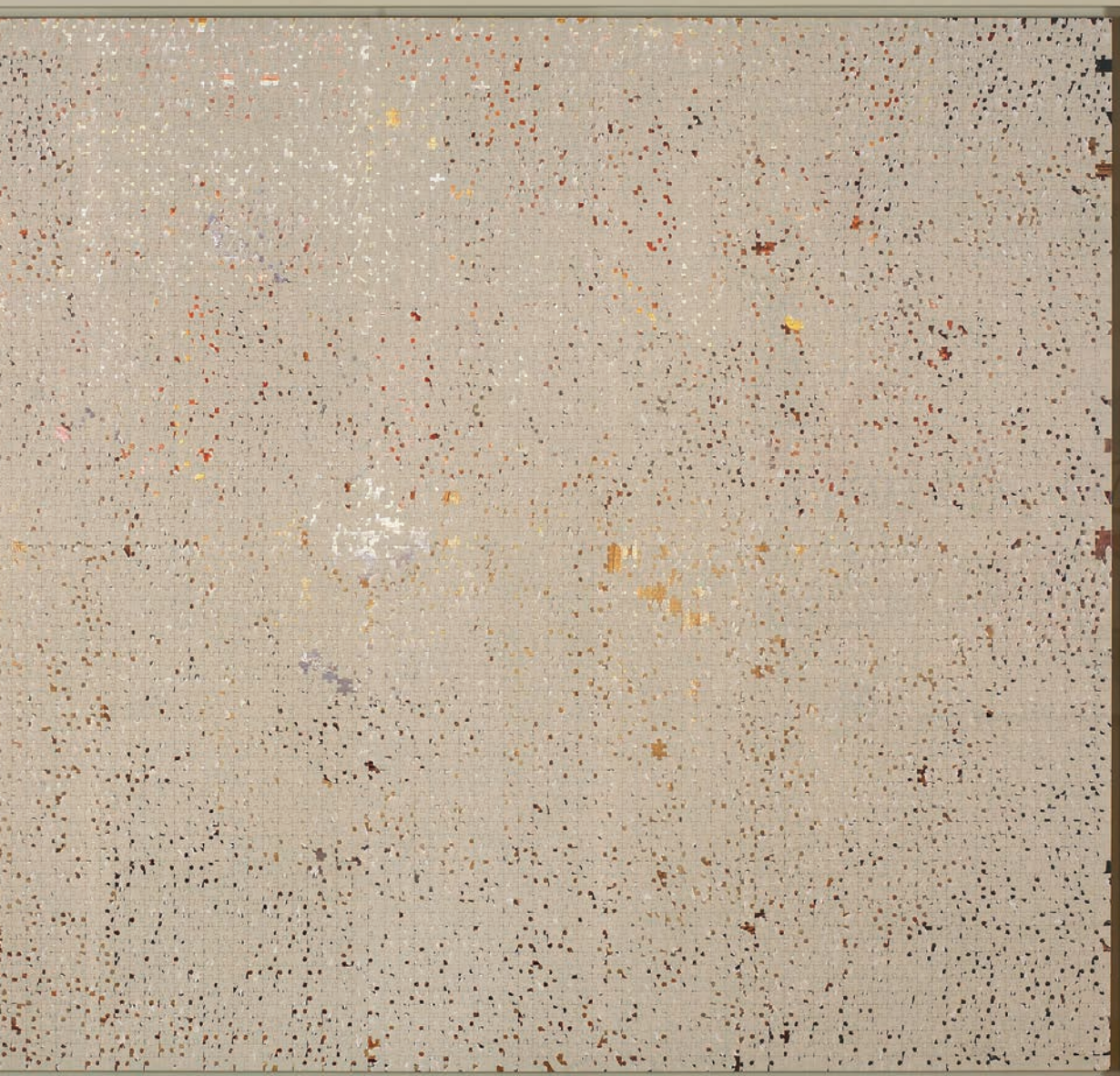
Escuela de Atenas [Athens School], 2008

Jigsaw puzzle. 136 x 192 cm

Picture courtesy of the Fúcares Gallery

Escuela de Atenas belongs to a series of works in which the author assembles jigsaw puzzles of classic paintings and then tears off the surface, obliterating the picture. This gesture has a dual purpose: on the one hand, it subverts the idea of representation and replaces it with action; on the other, it reveals reality as a composite machine.







Chus Cortina (1971)
Genesis 28, 12 (Learning), 2010
 Vídeo monocanal, *loop*
 Imágenes cortesía del artista

Primera parte del proyecto
Génesis 28, 12, subtitulada *Aprendizaje*.
 Para su elaboración, el autor, tras recibir lecciones de un especialista en efectos especiales, se tiró rodando escaleras abajo por los lugares públicos en los que consideró que, por alguna razón, había fracasado a lo largo de su vida. La pieza final es una proyección del vídeo en el que se presentan montadas consecutivamente todas las caídas, sin sonido, rememorando escenas cómicas del cine mudo.

Chus Cortina (1971)
Genesis 28, 12 (Learning), 2010
 Mono-channel video loop
 Pictures courtesy of the artist

First part of the project *Genesis 28, 12*, subtitled *Learning*. To create this work, the author took lessons from a stunt artist and then threw himself down flights of steps in public places where he believed he had failed for some reason at different points in his life. The end result is a video showing a consecutive montage of all his falls. As there is no soundtrack, the video recalls the comic scenes of silent movies.



Carla Farrén (1986)

Atar un calcetín a una pulsera

[de la serie *Acciones suspendidas*], 2011

Video monocal. 2 min 2 s

Imágenes cortesía del artista

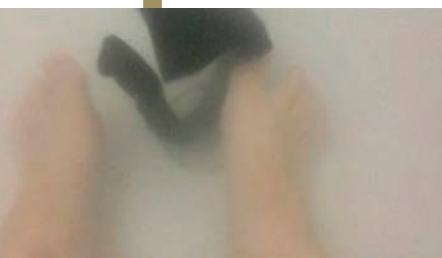
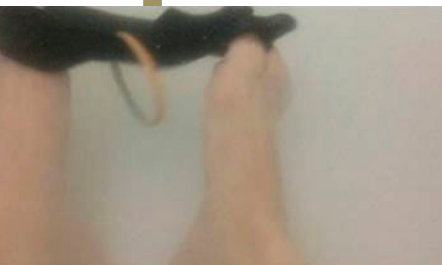
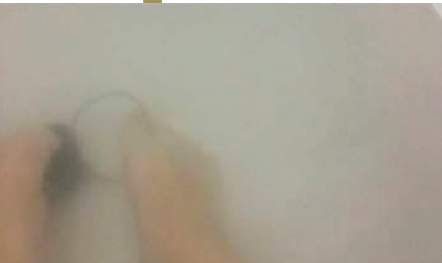
Carla Farrén (1986)

Atar un calcetín a una pulsera [Tying a
Sock to a Bangle]. From the *Acciones
suspendidas* [Suspended Actions]

series, 2011. Mono channel video.

2 min 2 s

Pictures courtesy of the artist



Carla Farrén (1986)

Sin título [de la serie *Recorrido único*],
2011

Vídeo monocanal. 6 min

Imágenes cortesía del artista

Ambas piezas se integran en el proceso de investigación abierto que caracteriza el trabajo de la autora. La primera pertenece a una serie de vídeos que registran acciones con una finalidad simple, desarrolladas con los pies y debajo del agua. En la segunda pieza, Farrén realiza la acción de encender la cámara, realizar un recorrido, deshacer el recorrido y apagar la cámara; la sencillez del recorrido no evita que la desorientación anule la posibilidad de volver sobre los propios pasos.

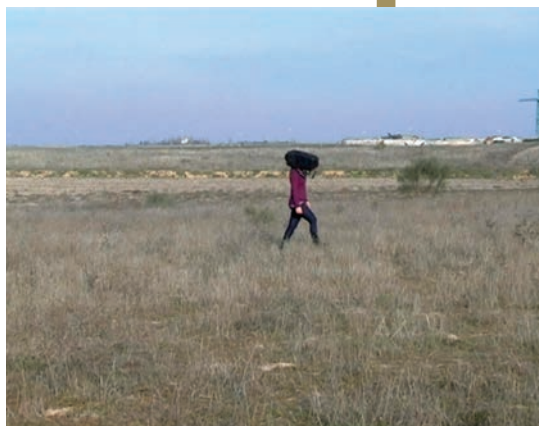
Carla Farrén (1986)

Sin título [Untitled]. From the *Recorrido único* [One Path] series, 2011

Mono-channel video. 6 min

Pictures courtesy of the artist

Both of these pieces form part of the ongoing research process that characterises the author's oeuvre. The first is from a series of videos showing actions with a simple purpose performed by her feet underwater. In the second piece Farrén performs the action of switching on the camera, walking in one direction, walking back in the opposite direction and then switching the camera off. Simple as her path is, she is disoriented and therefore unable to retrace her own steps.





Raúl Gómez Valverde (1980)

El fracaso es el camino hacia el éxito, 2011

Acción

Imágenes cortesía del artista

Acción recreada en potencia en el contexto de la exposición. En el centro de la sala, una mesa llena de objetos de vidrio sobre un mantel con el que sería imposible realizar con éxito el truco que dio origen a la acción. En la pared, las instrucciones para realizar el truco.

La acción, que se desarrolló el 15 de abril de 2011 en Gallery 136 de Nueva York, consistió en retirar el mantel de una mesa llena de vidrios. Aludía, según las palabras del autor, a “un truco popular de magia que consiste en retirar el mantel de una mesa dejando los platos en ella. Un truco que se basa en la inercia”.

Raúl Gómez Valverde (1980)

El fracaso es el camino hacia el éxito

[Failure Is the Path to Success], 2011

Action

Pictures courtesy of the artist

Action potentially recreated in the context of the exhibition. In the middle of the gallery is a table with so many glass objects on a cloth that it would be impossible to successfully reproduce the trick that inspired the action. On the wall are instructions for performing the trick.

Performed on 15 April 2011 at Gallery 136 in New York, the action consisted in pulling the cloth out from underneath the glass objects on a table. The author described it as a reference to “a popular magic trick which consists in pulling the cloth from a table while leaving the dishes in place. The trick is based on inertia.”

Julio Falagán (1979)

Grupo Empresas Falagán (GEF), 2009

[en proceso]

Grupo empresarial

Imágenes cortesía del artista

Respondiendo a la necesidad de darse a conocer en el sector del arte con nombre propio, Falagán ha creado un grupo empresarial ficticio que se nutre de los "los deshechos del mercado convencional". Su estrategia es rotular de nuevo de manera sistemática con el distintivo de marca Falagán aquellos negocios que a pie de calle han echado el cierre, generando nuevos "negocios" que aluden a los originales. Las Empresas Falagán funcionan como una máquina de producción anticapitalista.

grupoempresafalagan.com/index.html





Julio Falagán (1979)

Grupo Empresas Falagán (GEF)

[Falagán Business Group (GEF)], 2009

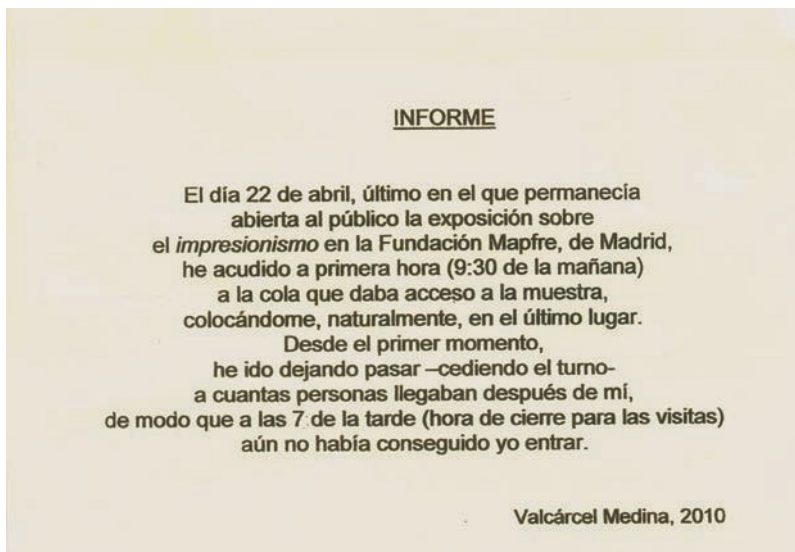
[work in progress]

Business group

Pictures courtesy of the artist

In response to the need to make a name for himself in the art world, Falagán has created a fictitious business group founded on the "rejects of the conventional market". His strategy is to systematically put up new signs with the Falagán brand name on commercial establishments that have closed down, thus generating new "businesses" that allude to the original ones. The Falagán "businesses" operate as an anti-capitalist manufacturing machine.

grupoempresafalagan.com/index.html



REPORT

On 22 April, the last day that the Impressionism exhibition at Fundación Mapfre, in Madrid, was open to the public, I joined the queue waiting to see the show first thing in the morning (9.30 am), naturally taking my place behind the last person. From that point on, I let everyone who arrived after me go in first, thus giving up my turn, with the result that at 7 pm (the last admission time for visitors) I had still not managed to get in.

Valcárcel Medina, 2010

Isidoro Valcárcel Medina (1937)

Informe, 2010

Hojas a disposición del público. 11 x 15,5 cm

Imagen cortesía del artista

El informe da cuenta de una acción llevada a cabo sin público por el autor en el año 2010.

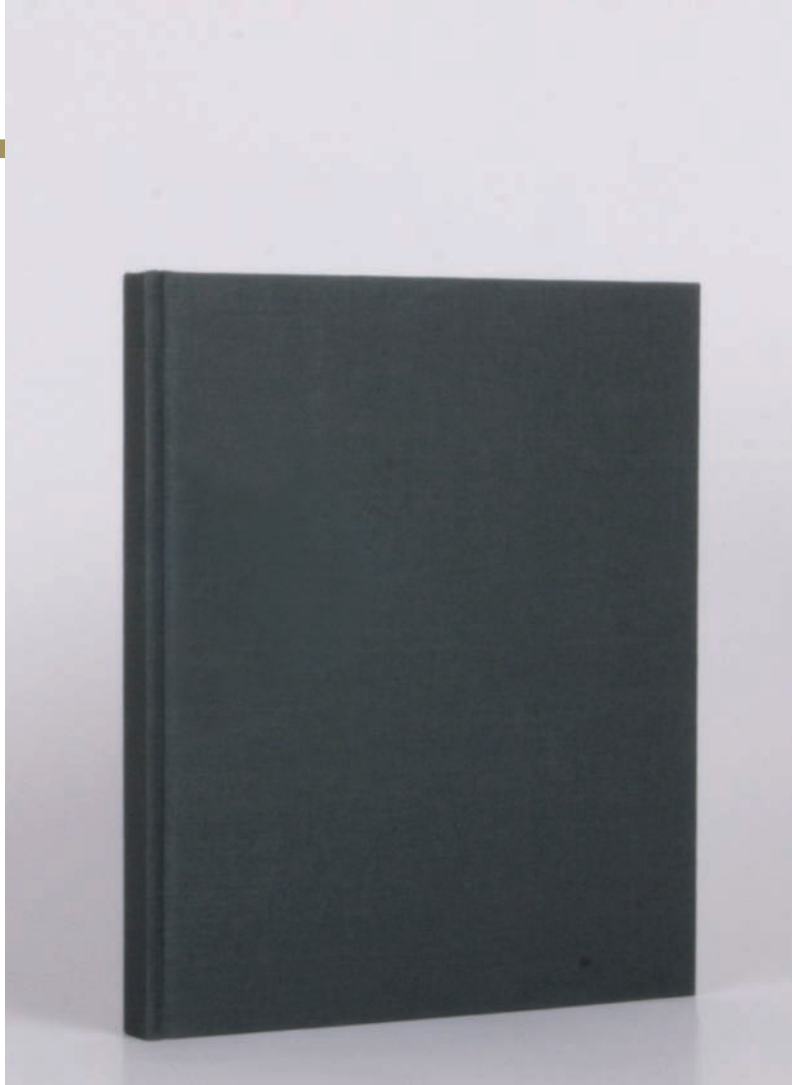
Isidoro Valcárcel Medina (1937)

Report, 2010

Pieces of paper available to the public,
11 x 15.5 cm

Picture courtesy of the artist

Isidoro Valcárcel's report is about an action he performed without an audience in 2010.



Isidoro Valcárcel Medina (1937)

Intonso, 2012

Libro. 26,5 x 22 x 2 cm

Imagen cortesía de la editorial Entreascuas

Intonso es un libro que es necesario destruir para conocer su contenido.

Durante el tiempo que dura la exposición, el libro se puede consultar y comprar en la librería de La Casa Encendida.

Isidoro Valcárcel Medina (1937)

Intonso [Untrimmed Book], 2012

Book. 26.5 x 22 x 2 cm

Picture courtesy of Entreascuas publishing house

The contents of *Intonso* can only be discovered by destroying the book. For the duration of the exhibition, the book can be consulted or purchased in the bookshop at La Casa Encendida.

WILFREDO PRIETO

Wilfredo Prieto (1978, Sancti Spiritus, Cuba). Vive entre Nueva York, Barcelona y La Habana. Ha estudiado en el Instituto Superior de Arte de La Habana. Su trabajo se ha expuesto internacionalmente en exposiciones individuales en ciudades como Ámsterdam, París, Nueva York y Tokio, además de en Madrid y Barcelona. Asimismo, ha participado en diversas muestras colectivas como la XXIX Bienal de São Paulo. Fue galardonado en The Cartier Foundation Award en 2008.

GUILLERMO MORA

Guillermo Mora (1980, Alcalá de Henares, Madrid, España). Vive entre Madrid y Roma. Es licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y Máster Oficial en Arte Contemporáneo por la Universidad Europea de Madrid gracias a una Beca de Posgrado de la Fundación La Caixa. Ha realizado estudios en The School of the Art Institute of Chicago y ha obtenido la Beca de la Real Academia de España en Roma. Está representado por las galerías Formato Cómodo (Madrid), Extraspazio (Roma) y Casa Triángulo (São Paulo).

DAVID BESTUÉ

David Bestué (1980, Barcelona, España). Licenciado en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona. Ha realizado exposiciones individuales en Londres y Estocolmo, además de en España. Su trabajo ha merecido premios en distintos certámenes y diversas becas.

WILFREDO PRIETO

Wilfredo Prieto (1978 Sancti-Spiritus, Cuba) lives between New York, Barcelona and Havana and studied at the latter city's Institute of Art. His work has been exhibited internationally at one-man shows in cities such as Amsterdam, Paris, New York and Tokyo, as well as in Madrid and Barcelona. He has also participated in various group shows, including the 29th São Paulo Biennial. He won the Cartier Award in 2008.

GUILLERMO MORA

Guillermo Mora (1980, Alcalá de Henares, Spain) lives between Madrid and Rome. He has a Fine Arts degree from the Complutense University in Madrid and, courtesy of a postgraduate grant from Fundación La Caixa, a master's degree in Contemporary Art from the European University of Madrid. He also studied at the School of the Art Institute of Chicago and received a grant from the Royal Academy of Spain in Rome. He is represented by three galleries: Formato Cómodo (Madrid), Extraspazio (Rome) and Casa Triângulo (São Paulo).

DAVID BESTUÉ

David Bestué (1980) has a degree in Fine Arts from the University of Barcelona. He has held solo shows in London, Stockholm and Spain, and his work has received recognition in the form of various awards and grants.

FERMÍN JIMÉNEZ LANDA

Fermín Jiménez Landa (1979, Pamplona, España). Licenciado en Escultura por la Universidad Politécnica de Valencia. Ha expuesto en repetidas ocasiones de manera individual en galerías, museos y centros de arte en España. Su trabajo ha sido reconocido con premios y becas.

IGNACIO URIARTE

Ignacio Uriarte (1972, Krefeld, Alemania). Vive entre Barcelona y Berlín. Es Licenciado en Administración de Empresas. Su trabajo se ha expuesto de manera individual desde el año 2005 en Alemania, Italia, México, Eslovenia y España. Está representado por la Galería Nogueras Blanchard (Barcelona), Galerie Feinkost (Berlín) y Galleria Gentili en Prato (Italia).

JAUME PITARCH

Jaume Pitarch (1963, Barcelona, España). Ha estudiado en la Escola de Disseny i Art de Barcelona, además de en el Chelsea College of Art y en el Royal College of Art en Londres. Su trabajo ha sido expuesto de manera individual en Reino Unido, Francia, España, Suiza y Estados Unidos, donde le representa la neoyorquina Spencer Brownstone Gallery.

FERMÍN JIMÉNEZ LANDA

Fermín Jiménez Landa (1979) studied sculpture at the Polytechnic University of Valencia. He has held numerous individual shows at galleries, museums and art centres in Spain and has received several awards and grants for his work.

IGNACIO URIARTE

Ignacio Uriarte (1972 Krefeld, Germany) lives between Barcelona and Berlin and has a degree in Business Administration. Since 2005 he has held a number of solo shows in Germany, Italy, Mexico, Slovenia and Spain. He is represented by the following galleries: Nogueras Blanchard in Barcelona, Galerie Feinkost in Berlin and Galleria Gentili in Prato, Italy.

JAUME PITARCH

Jaume Pitarch (1963, Barcelona, Spain) studied at the Escola de Disseny i Art in Barcelona and at the Chelsea College of Art and Royal College of Art in London. He has held solo shows in the United Kingdom, France, Spain, Switzerland and the United States, where he is represented by the Spencer Brownstone Gallery in New York.

CHUS CORTINA

Chus Cortina (1971, Oviedo, España). Ha dirigido el espacio expositivo Dolly van Döllen de Oviedo, situado en un sótano sin luz en el que únicamente había un enchufe. Como artista, ha expuesto de manera individual en Asturias en diferentes ocasiones, así como en muestras colectivas en España y Chile.

CARLA FARRÉN

Carla Farrén (1986, Palma de Mallorca, España). Ha estudiado teatro en Estudio 3, Madrid, y en Portugal, donde formó parte de la compañía TEUC. Actualmente está finalizando los estudios de licenciatura en Arte y en Comunicación Audiovisual en la Universidad Europea de Madrid.

RAÚL GÓMEZ VALVERDE

Raúl Gómez Valverde (1980, Madrid, España). Vive en Nueva York, donde imparte clases en la School of Visual Arts. Ha estudiado en la Universidad Complutense de Madrid, en el Central Saint Martins College of Art and Design de Londres y un máster en la School of Visual Arts de Nueva York con el apoyo de una Beca Fulbright. Ha expuesto de manera individual en España y Nueva York.

CHUS CORTINA

Chus Cortina (1971) used to be the director of the Dolly van Döllen Gallery in Oviedo, located in an unlit basement with only one electrical outlet. As an artist he has held several solo shows in Asturias and participated in group exhibitions in Spain and Chile.

CARLA FARRÉN

Carla Farrén (1986, Palma de Mallorca, Spain) studied theatre at Estudio 3 in Madrid and in Portugal, where she was a member of the company TEUC. She is currently completing a degree in Art and Audiovisual Communications at the European University of Madrid.

RAÚL GÓMEZ VALVERDE

Raúl Gómez Valverde (1980, Madrid, Spain) lives in New York where he teaches at the School of Visual Arts. He has studied at the Complutense University in Madrid and at Central Saint Martins College of Art and Design in London, and he took a master's degree at the School of Visual Arts courtesy of a Fulbright grant. He has held solo shows in Spain and New York.

JULIO FALAGÁN

Julio Falagán (1979, Valladolid, España). Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca. Ha expuesto en sucesivas ocasiones de manera individual en galerías y centros de arte de España, además de en Francia.

ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA

Isidoro Valcárcel Medina (1937, Murcia, España). Realizó estudios de arquitectura y arte en Madrid, aunque no los finalizó. Ha mostrado su obra, creando piezas específicas, para exposiciones en la Fundació Antoni Tàpies, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía o el MACBA, entre otros lugares.

En el año 2007 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas de España.

JULIO FALAGÁN

Julio Falagán (1979, Valladolid, Spain) has a Fine Arts degree from the University of Salamanca. His work has been featured in one-man shows at various galleries and art centres in both Spain and France.

ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA

Isidoro Valcárcel Medina (1937, Murcia, Spain) studied architecture and art in Madrid, although he never completed either degree. He has created specific pieces for exhibitions at the Fundació Antoni Tàpies, the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía and the Barcelona Museum of Contemporary Art (MACBA), among other venues. In 2007 he won Spain's National Visual Arts Prize.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer el apoyo y la participación a las diferentes personas que han hecho posible la realización de este proyecto.

En primer lugar, agradezco la persistente labor de promoción del arte contemporáneo que en España realiza la Obra Social Caja Madrid a través de La Casa Encendida, en especial mediante el programa *Inéditos*, que brinda la oportunidad de llevar a cabo proyectos ambiciosos dentro del marco de dicho centro. Quiero destacar que la oportunidad que brindan no es sólo la de realizar un determinado proyecto, sino que se trata también de una importante posibilidad de formación.

Agradezco a los miembros del jurado que me han dado el apoyo para realizar este proyecto; un proyecto que desde su concepción he considerado muy personal.

En especial, agradezco a Alessio Antonioli la lectura que ha hecho de él.

Quiero también agradecer a cada uno de los artistas participantes en la exposición su comprensión y entusiasmo, así como el intercambio de ideas que han propiciado. No puedo sino hacer una mención especial a Raúl Gómez por su entusiasta apoyo e implicación desde el primer momento.

Finalmente, agradezco a las galerías Nogueras Blanchard, Fúcares y Formato Cómodo el préstamo de obras. Así como a la editorial Entreascuas la participación, in extremis, en la exposición.

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to thank all the people whose support and involvement have made this project possible.

My first words of thanks go to the Obra Social Caja Madrid for its constant efforts, through La Casa Encendida, to promote contemporary art in Spain. The *Inéditos* programme in particular offers an opportunity to carry out ambitious projects at La Casa Encendida, but that is not all: in addition to giving new creators a chance to produce a specific project, it also provides a crucial training experience.

I am similarly grateful to the members of the jury who have supported this project, which from the outset I have regarded as a highly personal enterprise. Special thanks go to Alessio Antonioli for his insightful interpretation of the project.

I would also like to thank all of the artists featured in the exhibition for their understanding and commitment to the project, and for the opportunity to share ideas that this attitude has fostered. I am particularly indebted in this respect to Raúl Gómez for his enthusiastic support and involvement from day one.

Finally, I am grateful to the Nogueras Blanchard, Fúcares and Formato Cómodo galleries for loaning works in their possession, and to the Entreascuas publishing house for joining the project at the eleventh hour.



N O M E P O N G A S L O S C U E R N O S



A N S E L M E C A L D E R É

NO ME PONGAS LOS CUERNOS

Anselme Calderé

“Sus flores rojas y blancas exhalan un destacado olor de conflicto y de perdón. Me gustaría preservar mi olfato hasta el fin.”

Maria Ernestam (Suecia)

Cuando¹ el caparazón de hielo que recubría las tierras nórdicas se fue retirando progresivamente y las costas tomaron el aspecto que presentan en la actualidad, Escandinavia empezó a poblarse lentamente. Dice una antigua leyenda vikinga, directamente basada en el relato de la Edda poética², concretamente a partir de la canción de Grótti, “Gróttasöngr”, que el rey Frodi de Dinamarca, que mató con sus manos a su hermano para hacerse con el trono, recibió en una ocasión de Hengi-Kiapr el regalo de dos piedras de molino mágicas, llamadas Grótti, que eran tan pesadas que ninguno de sus sirvientes ni sus guerreros más fuertes podían darles la vuelta. Durante una visita a Suecia, vio y compró como esclavas a las dos gigantes Menia y Fenia, cuyos músculos y cuerpos habían llamado su atención. De regreso a casa, ordenó a sus dos nuevas sirvientas que molieran oro, paz y prosperidad. Las mujeres trabajaron alegremente hasta que los cofres del rey rebosaron. Pero el rey, en su avaricia, ni siquiera permitía a sus sirvientas descansar, por lo que éstas se vengaron moliendo una guerra y provocando la muerte del rey a manos de los vikingos. Las dos mujeres decidieron establecerse en Suecia, su país de origen, llevándose todos esos tesoros que habían forjado, para poder construir pueblos enteros de casetas de madera retiradas en los bosques más húmedos del condado. Para marcar la entrada a una nueva era en estas tierras posibles, Mania y Fenia emprendieron el cultivo de una flor tan simbólica como mágica para ellas. El valor de esa flor superaba a mil lugares juntos, cualquier producción masiva de oro. “No me olvides”, o Mysotis se llamaba. Su bisabuela, a la llegada anual del Midsömmar, para anunciar su felicidad y devoción a la madre naturaleza trayendo de nuevo la luz, les solía fabricar unas coronas con

la flor “No me olvides”. Al sembrar esas semillas, se cantaba y, al volarse los pétalos en verano, recubrían las aldeas de una ligera capa color azul celeste y rojo sangre; ambos marcaban el carácter vaporoso y efímero de las estaciones. Así mismo, la miosota se daba en recuerdo a los maridos que se iban al mar, dejando atrás a mujer e hijos en numerosos casos. Cuando sonaba el eco de un sonido agudo en todo el océano, sabíamos que era para anunciar, de un afilado cuerno de res³, el principio de una larga guerra contra otros horizontes lejanos... Eso les hacía fuertes, un pueblo de navegantes en unos mares azotados continuamente por terribles tormentas. Era el famoso cuerno tallado previamente por la mujer y que a veces tenía más significado de lo que pensamos...

No me pongas los cuernos es una exposición que se asoma a un ventanal nórdico donde, proponiendo una articulación alrededor de una leyenda vikinga, queremos abordar la idea de sonido y estética dentro de un campo experimental en un contexto llevado al terreno irónico. A la sombra de una recurrente ocurrencia al mundo latino e hispanoamericano, la cultura nórdica da un paso más allá de lo barrocamente absorbente, dejando sentir y percibir otro paso hacia un contexto ajeno forzado por el lenguaje y el juego icónico en la cultura.

¹ Mitología nórdica y su divagación por Anselme Calderé.

² En el nórdico antiguo, *Edda* significa bisabuela y, por analogía, madre de la poesía, ella misma vinculada al conocimiento espiritual e iniciático; tiene que ver con el hecho de transmitir un saber de generación en generación a la manera de las leyendas tradicionales. La *Edda poética* es un conjunto de poemas y relatos reunidos en un manuscrito islandés del siglo XIII, el Codex Regius. Pero cada canto y poema se compusieron entre el siglo VIII y el XIII, y el conjunto representa la mayor fuente de conocimiento mitológico de Escandinavia.

³ El mítico casco vikingo con cuernos era tan sólo llevado por ancestros en la Edad de Bronce nórdica, entre los años 1500 y 500 a. J. C., durante grandes ceremonias y por castas altas. Los que se llevaban durante el combate eran de cuero.

NO ME PONGAS LOS CUERNOS

Anselme Calderé

“The red and white flowers exhale a heady perfume of conflict and forgiveness. I would like to retain my sense of smell until the end.”

Maria Ernestam (Sweden)

When¹ the ice cap covering the Nordic lands began to recede and the coastlines took on the contours we see today, human settlers slowly trickled into Scandinavia. According to an old Viking legend, directly based on a tale from the Poetic Edda² and narrated in the Song of Grótti or “Grottasönger”, King Frodi of Denmark, who had assassinated his brother with his own hands to order to seize the throne, once received from Hengi-kiapr a pair of magic millstones, called Grotti, which were so ponderous that none of his servants nor even his strongest warriors could turn them. During a visit to Sweden, the king saw and purchased as slaves the two giantesses Menja and Fenja, whose powerful muscles and frames had attracted his notice. On returning home, he ordered his new servants to grind out gold, peace and prosperity. The women worked cheerfully until the king’s coffers were overflowing. But the king in his greed refused to let his servants rest, and the giantesses took revenge by grinding a war in which the king was slain by the Vikings. The women decided to settle in Sweden, their homeland, taking along all the treasures they had ground in order to build entire towns of wooden houses, secluded in the region’s dampest forests. To celebrate the dawn of a new era in this land of possibilities, Menja and Fenja set out to cultivate a flower of symbolic and magical significance to them. This bloom was more valuable than a thousand villages, more precious than rivers of solid gold. “Forget-me-not”, or Myosotis, was its name. Every year at Midsömmar, their great-grandmother would weave for them wreaths of “forget-me-nots”, to proclaim her joy and devotion to Mother Nature for bringing the sunlight once again. She sang as she sowed

those seeds, and when the summer winds blew the flying petals settled upon the villages like a delicate cloak of sky blue and blood red—and both were reminders of the hazy, ephemeral nature of the seasons. Forget-me-nots were also given as mementos to husbands who went out to sea, in many cases leaving wives and children behind. When a piercing noise echoed across the ocean, we knew it was a sharp bull's horn³ announcing the beginning of a long war against other distant horizons... That made them strong, a nation of seafarers in waters constantly pummelled by terrible storms. It was the famous horn, previously carved by the warrior's wife, which sometimes had a much deeper significance that we might think...

No me pongas los cuernos is an exhibition that invites us to peer through a Nordic window, using a Viking legend as its centrepiece in order to explore the notion of sound and aesthetics within an experimental field in a context taken to the ironic plane. The title of the show is a play on words: the literal meaning is “don't put horns on me”, but the use of the Spanish set phrase *ponerse los cuernos* (to be unfaithful, to cuckold) means that it could also be construed as “don't cheat on me”. Thus, wrapped in a recurrent witticism from the Latin and Hispano-American world, Nordic culture progresses beyond the ornately fascinating, allowing us to sense and perceive another step towards an alien context rendered unnatural by language and the iconic game in culture.

¹ Nordic mythology and its digression by AnselmeCalderé.

² In Old Norse, Edda means great-grandmother; so, by analogy, Edda is the mother of poetry, associated with spiritual and hidden knowledge. It is a reference to the act of passing down knowledge from one generation to the next in the manner of traditional lore. The *Edda* is a collection of poems and tales compiled in a 13th-century Icelandic manuscript, the *Codex Regius*. However, the individual songs and poems were composed between the 8th and 13th centuries and constitute the most important extant source on Scandinavian mythology.

³ In reality, the famous horned Viking helmet was only worn during the Nordic Bronze Age, between 1500 and 500 BC, and even then only by the upper classes on ceremonial occasions. The helmets they wore into battle were made of leather.

No me pongas los cuernos es una expresión que, sacada de contexto, no tiene significado alguno. La comprensión no sólo es una cuestión de reflexión, de uso de proposiciones, sino de un modo de experimentar y entender una realidad comprensible. Toda tradición cultural, el modo en que estamos ligados a una comunidad lingüística, nuestras sensibilidades estéticas, así como nuestra posición ante los estímulos de percepción están totalmente condicionados por nuestro contexto de significación occidental.

A través de la experiencia sensorial es como empezamos a captar los datos del mundo que nos rodea, pero ¿de qué manera los organizamos? Nos interesa la idea de presentar un contexto ajeno al español, a través de una frase hecha ajena al contexto escandinavo y relacionarla a su vez con una ficción teatral y de significación del cuerno como objeto y símbolo. Las definiciones lingüísticas determinadas de los objetos se ven descontextualizadas a la hora de utilizarlos como nuevos elementos que invaden el espacio y dotándolos de un nuevo uso. Es en este espacio donde se empieza a ver un nuevo dentro y fuera de los propios objetos. El más acá y el más allá repiten sordamente la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera: todo se dibuja, incluso lo infinito. El sonido es otra de las constataciones que ocupan la escena expuesta en *No me pongas los cuernos*. Viene a ser el poseedor y detonador de una práctica que traduce ese eco profundo y agudo, atravesando los mares, para penetrar un estado anímico, a veces abrazarlo y otras devolverlo.

En cuanto la palabra dentro aparece en una expresión, ya no se toma a la letra la realidad de la expresión. Traducimos lo que creemos que es el lenguaje razonable. Todo parece tener que ser nombrado de alguna manera hoy en día, clasificado y dentro de una tipología determinada.

Una situación y un contexto. Tal es el planteamiento de una historia relatada a partir de hechos vividos en un tiempo real, con un espacio y una serie de elementos determinados y determinantes. El único límite lo hace el propio ser humano pensante que cogerá aquella pluma y dejara correr las líneas transcritas de saber color ultramar. Ese límite que tiene un principio y un fin recorriendo los pasos de una historia. Frecuentemente, buscadores,

investigadores y escépticos volvieron a dar con la historia, con el fin de validarla y sellarla en el tiempo o ponerla en cuestión y clasificarla como mera leyenda. El momento de la duda nos empuja a verificar todo dato escrito del pasado, por la mano del hombre. Pero ¿a partir de qué instante hacemos pasar una historia real en tanto que vivida a la versátil y popular leyenda?

Al final, ¿qué es una leyenda sino un relato escrito u oral del que se habla y que se transmite a veces de generación en generación, y cuyos detalles no son todos averiguables? Es decir, hasta ahora, la descripción podría confundirse con la propiamente llamada Historia con H mayúscula. En la mayoría de los casos, la persona que la cuenta no es testigo directo del acontecimiento en cuestión, pero ¿quién puede decir que a veces en la Historia no haya pasado lo mismo?

¿De dónde nos viene ese poder de hacer creer las cosas con toda la seguridad y habilidad del mundo? Un arte, el de la palabra, del lenguaje, de la dialéctica. Hay que manejar el arte de la manipulación que pasa siempre por esta relación de fuerza con un dominado / un dominante. Es el diálogo. Pero en algunos casos, como el de la leyenda, no hace falta interlocutor; un simple ser receptivo a una declaración es suficiente. Tiene su grado de interés, de misterio y a veces, incluso, de morbo. Quizás una leyenda únicamente se afirme y confirme por el solo reconocimiento del oyente, lector o receptor que accede a su entendimiento o atractiva fantasía pero no aceptación. En este caso, no es símbolo de credulidad, sino de sueño.

La deriva tratada en *No me pongas los cuernos* entra en tiempos como los de la propia obra: la espera, el suspense y desear que no sea lo que realmente uno se imagina. Anticipar a continuación los acontecimientos. Juegos de identificación que se operan naturalmente sin ningún tipo de manual, pero con muchas proyecciones en lo que podría, pudiera o podía hacer cualquiera. François Truffaut había confesado un día a Alfred Hitchcock que solía pararse a pensar que, de acuerdo a la experiencia, la mayoría de los estudios cinematográficos estiman que, entre lo que una película da a ver y lo que es realmente, el espectador ha de elegir. O bien adherirse a la visión de una ficción consciente o bien interesarse por el encadenamiento de las

secuencias, la organización de los planos, la composición de la imagen o cualquiera de esos pequeños detalles que se nos suelen colar a primera vista. Así, en nuestra categoría del Arte ocurre lo mismo. El éxito de una ficción se mide generalmente en relación a la potencia atractiva del relato, que hace que, aunque el espectador decida concentrarse en lo que ve y experimenta, acabe de alguna manera embarcándose en el absorbente tren ficticio que nos sumerge en una ola de pensamientos cercanos al sueño, la divagación; un tren del que no quisiéramos bajar en ninguna de sus estaciones. La imagen y el pensamiento al que remite *No me pongas los cuernos* trabaja sobre la propia cuenta que consiste en borrar las huellas de los pasos anteriores. Se ofrece una cultura distinta como elemento de seducción exótico, donde la ventana abierta a las numerosas experiencias similares entonces vividas y sentidas por los espectadores nos da transparencia a un significado, una historia que en realidad es construida por una leyenda pero también por uno mismo.

La cuestión relativa al deseo y su ironía propone una proyección de la importante situación de lo femenino como elemento decisivo en otras culturas. Hablamos de sociedad más matriarcal, en la que no se señala con el dedo el papel activo y libre de la mujer. Sin embargo, el papel del hombre no se queda sin su propio pedestal, según los principios de la ideología dominante y las estructuras psíquicas que la apoyan; la figura masculina se pone a prueba en un juego exhibicionista de los sentimientos. La división entre espectáculo y leyenda cobra todo su peso y sentido en el hombre como miembro activo que hace progresar la historia y da movimiento al oleaje relacional. El espectador se puede identificar con el personaje principal, proyectando su mirada de lo absurdo dentro de los acontecimientos de la vida, de manera que el poder protagonista reside en el control de eventos que coinciden con la imagen potente del aspecto erótico, dando a su vez un poderoso sentimiento satisfactorio. El contraste con la figura de la mujer icono posiciona el ego masculino en un proceso de identificación como sujeto interior alienado, cuya representación existencial es imaginaria.

Hay tantas ocurrencias y dudas relativas al discurso irónico de las relaciones humanas pasando por lo ficticio que la irrupción del arte electrónico no vale tanto para dar otra visión del mundo como para combinar el acto creativo con la necesidad de encontrar un soporte o una plataforma más adecuados a unas ganas de experimentar lo que se descubre. Así, asistimos a la edificación de dispositivos que alían lo analógico a lo electrónicamente experimentado.

AnselmeCalderé es un colectivo de jóvenes comisarias formado por Marta Peleteiro (España) y Sarah Alcalay (Francia), que viven y trabajan entre Lyon, Madrid, Gotemburgo y Ámsterdam. Dos hijas de los ochenta que provienen de distintos horizontes y con un *background* complementario por su diversidad y riqueza adquiridas a lo largo de las carreras, experiencias y viajes. Ambas parten de un pasado con antecedentes artísticos, todos confundidos, para acercarse cada vez más a la práctica curatorial, impulsada por una estancia común en Escandinavia. Desde su estancia allí han decidido seguir investigando y comprendiendo el contexto escandinavo. Crear un nuevo tipo de propuestas donde jóvenes artistas, diseñadores, arquitectos, críticos, teóricos, conferenciantes, pilares de numerosas actividades, y la audiencia (espectador) pueden encontrarse en un espacio de constante intercambio entre varios horizontes. Ejercer esa tensión existente en la búsqueda de nuevos usos y prácticas que rechazan y redefinen las fronteras que nos otorgamos dentro del arte contemporáneo, porque mañana será aún más contemporáneo e innovador que hoy.

No me pongas los cuernos –literally, don't put the horns on me—is an expression that means absolutely nothing when taken out of context and culture. Comprehension is not just a matter of reflecting, of using propositions, but a way of experiencing and understanding a comprehensible reality. Every cultural tradition, our ties to a linguistic community, our aesthetic sensibilities and our reaction to perceptive stimuli are totally conditioned by our western context of meaning.

Sensorial experience is the starting point where we begin to collect data on the world around us, but how do we organise it? We liked the idea of presenting a context that is foreign to Spanish culture, using a set phrase that does not exist in Scandinavia and associating it with a fiction of drama and the signification of the horn as both object and symbol. The specific linguistic definition of objects is decontextualised when they are used as new elements that invade the space and are given a different function. It is in this space that we begin to glimpse a new internal and external reality of the objects themselves. The nearest and farthest deafly repeat the dialectics of the within and the without: everything is illustrated, even the infinite. Sound is another actor on the stage of *No me pongas los cuernos*, the owner and detonator of a practice that translates that deep, piercing echo, travelling across the seas, in order to penetrate a state of mind, sometimes embracing and at others regurgitating it.

As soon as a word appears in a set phrase, the reality of that expression is no longer taken at face value. We translate what we believe to be reasonable language. It seems that everything today has to be named in some way, classified and assigned to a certain typological group.

A situation and a context—these are the foundations of a story told through events experienced in real time, with a definite and determining space and series of elements. The only limit is established by the thinking man himself, who takes up that pen and allows the transcribed lines of ultramarine text to flow forth. That limit has a beginning and an end, as it retraces the steps of a tale. Seekers, researchers and sceptics have frequently stumbled across

this tale, which they attempt to validate and seal within a specific timeframe or challenge and dismiss it as mere legend. The moment of doubt drives us to double-check every piece of information from the past written by the hand of man. But at what point do we decide that a true story—true because it has been experienced—has become a versatile, popular legend?

After all, what is a legend if not a written or oral account of something that is discussed and passed down from generation to generation, the details of which are not easy to verify? In other words, the story as described up to this point could actually be mistaken for history. In most cases, the person telling the tale has no first-hand knowledge of the event in question, but isn't this often the case of history as well?

Where did we acquire that ability to make others believe something with absolute confidence and skill? It is an art form, the art of the word, of language, of dialectics. We must master the art of manipulation, which always entails a relationship of power between a dominant and dominating party. That is dialogue. But in some cases, as in that of the legend, a dominant speaker is not necessary; the only requirement is someone willing to listen and accept a statement. There is something interesting, mysterious and sometimes even morbidly fascinating about it. Perhaps a legend is affirmed and confirmed by the mere acknowledgement of the listener, reader or recipient who agrees to understand or engage in its appealing fantasy without actually believing it. In this case it is not a symbol of gullibility but of the ability to dream.

The drifting current addressed in *No me pongas los cuernos* goes through different temporal phases, as does the work itself: waiting, suspense, and hoping that it isn't really what we imagine; anticipating the next event; games of identification that unfold naturally without any type of handbook but with many projections of what anyone might, could or would do. One day, François Truffaut confessed to Alfred Hitchcock that he often stopped to consider the fact that, in his experience, most film studios believe that it is up to the audience to choose between what a movie shows and what

it actually is. They must either embrace the vision of a conscious fiction or focus on how the sequences are linked together, how the shots are mounted, how the image is composed, or any of those minor details that we tend not to notice at first. The same thing happens in our category of art. The success of a fiction is generally measured by the story's power of attraction, the ability to capture audiences, even if they are determined to focus on what they are seeing and experiencing, and convince them to climb aboard the engrossing fictional train that plunges them into a wave of thoughts that are more akin to dreams or digressions, a train that they will never want to get off at any station along the way. The images and thoughts referenced in *No me pongas los cuernos* operate on the basis of erasing every pre-existing footprint. It offers a different culture as an element of exotic seduction, where the open window onto numerous similar experiences that the audience has lived and felt in the past offers us a clear vision of a meaning, a story that is actually built by a legend but also by oneself.

The theme of desire and its irony proposes a projection of the important situation of the feminine as a decisive element in other cultures. We are referring to the most matriarchal type of society, in which the free, active role of women is not a subject for comment but a given. However, the role of men also has its own pedestal according to the principles of the dominant ideology and the mental structures that support it; the masculine figure is put to the test in an exhibitionist game of emotions. The boundary between spectacle and legend takes on new weight and meaning where man is an active member of society who propels history forwards and gives momentum to the relational waves. Observers can identify with the main character, projecting his image of the absurd onto life's events; therefore, the power of the protagonist is the ability to control events that coincide with the potent, erotic image, which in turn creates an intense feeling of satisfaction. The contrast with the figure of the icon-woman situates the male ego in a process of identification as an internal alienated subject with an imaginary image of his existence.

this tale, which they attempt to validate and seal within a specific timeframe or challenge and dismiss it as mere legend. The moment of doubt drives us to double-check every piece of information from the past written by the hand of man. But at what point do we decide that a true story—true because it has been experienced—has become a versatile, popular legend?

After all, what is a legend if not a written or oral account of something that is discussed and passed down from generation to generation, the details of which are not easy to verify? In other words, the story as described up to this point could actually be mistaken for history. In most cases, the person telling the tale has no first-hand knowledge of the event in question, but isn't this often the case of history as well?

Where did we acquire that ability to make others believe something with absolute confidence and skill? It is an art form, the art of the word, of language, of dialectics. We must master the art of manipulation, which always entails a relationship of power between a dominant and dominating party. That is dialogue. But in some cases, as in that of the legend, a dominant speaker is not necessary; the only requirement is someone willing to listen and accept a statement. There is something interesting, mysterious and sometimes even morbidly fascinating about it. Perhaps a legend is affirmed and confirmed by the mere acknowledgement of the listener, reader or recipient who agrees to understand or engage in its appealing fantasy without actually believing it. In this case it is not a symbol of gullibility but of the ability to dream.

The drifting current addressed in *No me pongas los cuernos* goes through different temporal phases, as does the work itself: waiting, suspense, and hoping that it isn't really what we imagine; anticipating the next event; games of identification that unfold naturally without any type of handbook but with many projections of what anyone might, could or would do. One day, François Truffaut confessed to Alfred Hitchcock that he often stopped to consider the fact that, in his experience, most film studios believe that it is up to the audience to choose between what a movie shows and what

it actually is. They must either embrace the vision of a conscious fiction or focus on how the sequences are linked together, how the shots are mounted, how the image is composed, or any of those minor details that we tend not to notice at first. The same thing happens in our category of art. The success of a fiction is generally measured by the story's power of attraction, the ability to capture audiences, even if they are determined to focus on what they are seeing and experiencing, and convince them to climb aboard the engrossing fictional train that plunges them into a wave of thoughts that are more akin to dreams or digressions, a train that they will never want to get off at any station along the way. The images and thoughts referenced in *No me pongas los cuernos* operate on the basis of erasing every pre-existing footprint. It offers a different culture as an element of exotic seduction, where the open window onto numerous similar experiences that the audience has lived and felt in the past offers us a clear vision of a meaning, a story that is actually built by a legend but also by oneself.

The theme of desire and its irony proposes a projection of the important situation of the feminine as a decisive element in other cultures. We are referring to the most matriarchal type of society, in which the free, active role of women is not a subject for comment but a given. However, the role of men also has its own pedestal according to the principles of the dominant ideology and the mental structures that support it; the masculine figure is put to the test in an exhibitionist game of emotions. The boundary between spectacle and legend takes on new weight and meaning where man is an active member of society who propels history forwards and gives momentum to the relational waves. Observers can identify with the main character, projecting his image of the absurd onto life's events; therefore, the power of the protagonist is the ability to control events that coincide with the potent, erotic image, which in turn creates an intense feeling of satisfaction. The contrast with the figure of the icon-woman situates the male ego in a process of identification as an internal alienated subject with an imaginary image of his existence.

The ironic discourse of human relations passed through the filter of fiction gives rise to so many considerations and doubts that the purpose of electronic art is not so much to offer another view of the world but to combine the creative act with the need to find a framework or platform more suitable for satisfying the urge to experiment with new discoveries. Thus, we are witnessing the construction of devices that unite the analogue with the electronically experienced.

ANSELMECALDERÉ is a team of young female curators formed by Marta Peleteiro (Spain) and Sarah Alcalay (France), who live and work between Lyon, Madrid, Gothenburg and Amsterdam. These two daughters of the 80s come from different horizons but have complementary backgrounds thanks to the diversity and richness they have acquired over the course of their respective careers, experiences and travels. Both have started out from a past of jumbled artistic precedents and moved ever closer to curatorial practice, inspired by a shared sojourn in Scandinavia. After spending time in the north, the two women decided to continue investigating and striving to understand the Scandinavian context; to create a new kind of proposal where young artists, designers, architects, critics, theorists, lecturers, pillars of numerous activities and the audience (spectators) can enter into a space of constant exchange between multiple horizons; to apply that existing tension to the quest for new uses and practices that reject and redefine our self-imposed boundaries in contemporary art, because tomorrow will be even more contemporary and innovative than today.

ARTISTAS

Maiken Bent

Louise Bertelsen

Ectoplasm Girls

Anni Holm

Ingen Frygt

Tove Kjellmark

Mette Borup Kristensen

Caroline Mårtensson

Niels Peeraer

Pjusk

Martini Projects

Sogar

CONVERSACIÓN CON
ANSELMECALDERÉ
[Marta Peleteiro / Sarah Alcalay]

Carolina Grau

Carolina Grau [C. G.]: ¿Cuándo os conocisteis? Y ¿por qué decidisteis uniros como colectivo?

Marta Peleteiro [M. P.]: En junio de 2011, las dos fuimos seleccionadas para un curso de comisariado de arte en un Máster de la Escuela de Bellas Artes de Valand (Konsthögskolan Valand), Galleri Rotor, en Gotemburgo, Suecia, y allí nos conocimos. Empezamos entonces a trabajar juntas, y vimos lo compatibles y complementarias que éramos en cuanto a lo que queríamos ver en el arte y en lo que nos gustaría realizar.

Sarah Alcalay [S. A.]: Compartíamos los objetivos, las ganas de actuar y las direcciones en las que hacerlo en la escena del arte actual.

C. G.: Entonces decidisteis formar AnselmeCalderé. ¿Por qué pusisteis este nombre a vuestro colectivo curatorial?

M. P.: Como firma diferente, ya que en el resto de mis trabajos de artista aparece siempre mi propio nombre.

S. A.: La razón es la misma para mí. Además, es algo que siempre me ha seguido; se trata un apellido bastante antiguo en mi familia.

C. G.: ¿AnselmeCalderé?

S. A.: Anselme. Queríamos un nombre que marcara nuestra identidad como un núcleo en el que dos entidades con experiencias distintas se fusionan.

M. P.: Una es Anselme y la otra, Calderé. Son nombres que aluden respectivamente a una y a otra, señalando hacia nuestro pasado.

C. G.: ¿Podrías definir en qué se basa vuestro colectivo curatorial?

S. A.: Básicamente lo que hacemos es intentar aportar cosas de fuera a las que hemos accedido a través de viajes o experiencias propias, y que buscamos transmitir con proyectos. Una ventana abierta sobre lo que pasa fuera del contexto habitual.

M. P.: Sobre todo, lo que nos marca o identifica es que las dos tenemos ganas y confianza en hacer algo diferente. No diferente en cuanto a que no esté ya hecho, sino respecto al impulso de hacer. Nos gusta como dinámica.

S. A.: Nuestra visión del arte contemporáneo es bastante diferente a la que representa la escena nacional que vemos, y también respecto a esta parte de Europa. Estamos intentando conseguir que en el arte contemporáneo no haya tantas etiquetas para definir las cosas, menos fronteras, que pueda haber más movimiento y dinamismo dentro de una práctica. Se plantea en varios sentidos, no sólo físico; que haya una experiencia con los espectadores, buscar su interacción, lo que a veces pasa por un previo conocimiento básico en cuanto a arte contemporáneo se refiere.

C. G.: ¿Por qué decidisteis presentaros a *Inéditos 2012*?

M. P.: Después de nuestra experiencia en Gotemburgo, nos apetecía escribir un proyecto con artistas nórdicos, y La Casa Encendida nos parecía una plataforma muy buena y fresca para presentarlo.

C. G.: Tituláis vuestra exposición *No me pongas los cuernos*. Usáis una leyenda vikinga que se remonta a la mitología escandinava para explorar el uso del sonido dentro de la cultura nórdica y la idea de estética llevada a un plano irónico, según leo en vuestro texto. ¿Por qué habéis elegido el contexto nórdico del arte contemporáneo para presentaros a *Inéditos 2012*, siendo una convocatoria que tiene lugar en Madrid?

M. P.: Precisamente porque es en Madrid queríamos mostrar cosas que se están haciendo en el norte de Europa; creemos que son interesantes actualmente para el público de aquí.

S. A.: Una de las preguntas que me hago es: ¿qué cosas no estoy viendo y me gustaría ver? Y nuestra experiencia nos ha empujado en este sentido a querer traer algo que nos gustaría dar a conocer. Hasta el verano pasado, yo desconocía por completo la producción artística del norte de Europa, y queremos que la gente la descubra.

C. G.: ¿Por qué creéis que un contexto nacional tiene aún viabilidad? Cuando actualmente se discute si es viable la representación nacional, ¿por qué todavía lo veis factible?

S. A.: Son varios los países dentro de Escandinavia que hemos escogido, y hemos querido exponer una cultura completamente ajena a España o a la cultura latina. El proyecto expositivo se basa en una leyenda cuyo tema está muy anclado dentro de la cultura escandinava. Primero, la leyenda es bastante irónica porque es falsa, totalmente ficticia; parte de unos hechos mitológicos y se queda en eso, en un mito. No creo que sea una entidad nacional lo que estamos trayendo, al menos no en el sentido reductor de imponer algo representativo de una nación como modelo. Se trata, más bien, de un guiño destructor de tópicos.

C. G.: ¿Podrías explicar esa leyenda, que, como es habitual, tiene un poco de todo: sexo, guerra, avaricia, muerte...?

S. A.: Sí, todos los ingredientes que hacen que la gente quiera leer o ver una película sobre ello. Partimos de una leyenda de la cultura escandinava que se basa en el hecho de que los navegantes vikingos, cuando volvían a casa después de meses o años de estar fuera, se encontraban con frecuencia a otro hombre traído por su propia mujer y no les quedaba más remedio que aceptarlo. A partir de ahí vino la expresión “no me pongas los cuernos” y nuestras ganas de utilizar un espejismo irónico. Jugar con ese contexto

que la gente iba a reconocer enseguida, por muy ajena que sea esa cultura nórdica a la suya.

C. G.: “No me pongas los cuernos” ¿es una expresión española o nórdica?

M. P.: Es una expresión española que nos sirve como estrategia para presentar y justificar el hecho de traer unos artistas de fuera a un contexto español. Sacada de contexto, “No me pongas los cuernos” no tiene significado. Su comprensión pasa por un modo de experimentar y entender una realidad. Nuestro sentido estético, la forma en que percibimos e interpretamos los estímulos, la manera en que “leemos” los signos externos, todo está condicionado por el contexto de significación al que pertenecemos. En este caso, creamos un puente entre la cultura española y la nórdica.

C. G.: En el fondo, estáis operando una descontextualización...

S. A.: Sí, totalmente. Nosotros pensamos que los vikingos llevaban cuernos en los cascos, algo completamente erróneo en términos generales. Lo que llevaban eran unos gorros de cuero muy ajustados con una parte avanzada sobre la nariz. Los cuernos fue un elemento añadido con el tiempo por el mundo de los cómics. Nosotras lo que hicimos fue jugar a descontextualizar el significado de los cuernos. Ellos no tienen la misma expresión literalmente hablando, pero sí entienden ese sentido de “engañar”.

C. G.: Como comisarias, ¿qué queréis conseguir con la exposición y los eventos que queréis montar alrededor de *No me pongas los cuernos*? Tenéis planeado un *workshop*, un taller de música electrónica...

M. P.: Hemos proyectado un desfile performativo, así como un *workshop* de comisarios escandinavos que van a dar su punto de vista sobre la dirección en que se está desarrollando el arte contemporáneo en Escandinavia. Igualmente, en la inauguración tendremos una *performance* en la entrada de La Casa Encendida, un concierto de música experimental electrónica

en el patio y un concierto *live streaming* desde Noruega. Con la exposición queremos presentar artistas bastantes jóvenes con diferentes referencias en el ámbito de la educación y la cultura, y diversas formas de interpretar el arte. Y que la gente se anime también a intentar entender y aprender cosas nuevas; al igual que las aprendemos nosotras mientras investigamos y realizamos este proyecto.

C. G.: Al final de vuestro texto de comisarias habláis de la búsqueda de nuevas prácticas y de la redefinición de las fronteras dentro del arte contemporáneo, concluyendo, literalmente: “porque mañana será aún más contemporáneo e innovador que hoy”. ¿Podéis ampliar el sentido de esta idea?

M. P.: Se trata de lo que acabamos de comentar, de ejercer una descontextualización dentro del contexto; en este caso, presentar algo que hoy no existe en el contexto de La Casa Encendida de Madrid.

S. A.: Esa frase es una definición de lo que podríamos llamar “ventana abierta” sobre otras cosas. Esta exposición es un primer puente que puede dar lugar a más proyectos de AnselmeCalderé.

INTERVIEW WITH
ANSELMECALDERÉ.
[Marta Peleteiro / Sarah Alcalay]

Carolina Grau

Carolina Grau (CG) – How did you meet and why did you decide to team up as a collective?

Marta Peleteiro (MP) – In June 2011 we were both admitted to a course on art curatorship, the “Master of Fine Arts, Konsthögskolan Valand”, at the Galleri Rotor in Gothenburg, Sweden, and that’s where we met. We started working together and discovered that we very compatible and complemented each other in terms of what we wanted to see in art and the things we wanted to work on.

Sarah Alcalay (SA) – Our goals, our ambitions to get involved in the current art scene and the paths we wanted to follow all pointed in the same direction.

CG – So you decided to form ANSELMECALDERÉ, but why did you choose that name for your curatorial collective?

MP – As a distinct signature, because I use my real name in all my other works as an artist.

SA – It was more or less the same with me, and it’s something that’s always followed me because it’s quite an old surname in my family.

CG – ANSELMECALDERÉ?

SA – Anselme. We wanted something to define our identity as a nucleus representing the fusion of two separate entities with different experiences.

MP – One is Anselme and the other, Calderé. Both names have their respective significance for us, as vestiges of our past.

CG – Could you define the foundations that underpin your curatorial collective?

SA – Basically, what Marta and I do is try to contribute external things that we have seen on our travels or through different experiences, and then try to convey them through projects. Offer an open window onto things that also happen outside the usual context.

MP – Above all, what distinguishes or identifies us is that we both want to do something different and are confident that we can. Not different in terms of something that hasn't been done before, but in wanting to do something. We like that kind of dynamic.

SA – Our vision of contemporary art is quite different from the current scene in Spain, and in this part of Europe as well. We are trying to achieve a contemporary art scene where there aren't so many labels for defining things and there are fewer boundaries, so that there can be more freedom of movement and dynamic energy within a given practice. We want to engage viewers in an experience in every sense, not just physical, in an interaction that often only occurs when the audience already has a basic knowledge of contemporary art.

CG – Why did you decide to submit a project to Inéditos 2012?

MP – After our experience in Gothenburg we were keen to create a project involving Nordic artists, and La Casa Encendida seemed an excellent, very fresh platform on which to present it.

CG – You choose a title like *No me pongas los cuernos* for your show, you use a Viking legend or myth to explore the use of sound in Nordic culture and, I read in your text, the idea of an aesthetic taken to the ironic plane. Why did you choose the context of Nordic contemporary art to take part in Inéditos 2012, a project in Madrid?

MP – Precisely because it is in Madrid, we wanted to showcase things that are happening in the north of Europe, and we think today's audiences in Madrid will find them interesting.

SA – One of the questions I ask myself is, “How many things am I not seeing that I'd like to see?” And experience has pushed us in that direction, wanting to offer something that we'd like others to see. Until last summer, I knew nothing about the art scene in the north of Europe, and it's something we want people to discover.

CG – Why do you believe that a national context is still viable at this precise point in time, when the viability of national representation is being challenged? What makes you think it's still feasible?

SA – We've chosen several countries from Scandinavia and our aim was to showcase a culture that is completely different from Spain or the Latin culture. The exhibition project is based on a legend about something that's very deeply rooted in Scandinavia. In the first place, the legend is fairly ironic because it's false, completely fictitious. It's based on a series of mythological facts but, as the term indicates, it's still a myth. I don't think that what we're bringing to the table is a national entity, at least not in the reductive sense of imposing something that represents a nation, like a model. It's more about trying to destroy clichés.

CG – Could you explain the legend, because like all myths it has a bit of everything: sex, war, greed, death...?

SA – Yes, all the ingredients that make people want to read your work or see a film. Our point of departure is a legend from Scandinavian culture, which has to do with the fact that when a Viking seafarer returned home after months or years away he often discovered that his wife had brought another man to live with her and that he had no choice but accept it. That's where the expression “no me pongas los cuernos” came from, and why we wanted to use an ironic illusion, to play with a context that people would recognise

straightaway, however alien that Nordic culture is to their own.

CG – Is “No me pongas los cuernos” a Spanish expression or a Nordic one?

MP – It’s a Spanish expression that we’ve adopted as a strategy for explaining and justifying the fact that we chose to import artists from outside the Spanish context. *No me pongas los cuernos* is an expression that doesn’t make any sense when you take it out of context. Comprehension isn’t just a matter of reflecting or using propositions, but a way of experiencing and understanding a comprehensible reality. Every cultural tradition, our ties to a specific linguistic community, our aesthetic sensibilities and our reaction to perceptive stimuli are totally conditioned by our particular context of meaning. In this case, we wanted to build a bridge between the Spanish and Nordic cultures.

CG – So what you are actually doing is taking things out of context...

SA – Exactly. We have this idea that the Vikings wore horned helmets and in most cases it’s a complete misconception. What the Vikings wore were tight-fitting leather caps with a piece that jutted out over their noses. The horns are a later addition, something that was gradually introduced in comics. What we’ve done is explore what happens when you decontextualise the meaning of the horns. They don’t have the same literal expression, but they do understand that underlying meaning of “being unfaithful”.

CG – From the curatorial point of view, what do you want to achieve with this exhibition and the events you want to organise in connection with *No me pongas los cuernos*? You’ve planned a workshop on acoustic electronic music...

MP – We’ve planned a performative parade, and a workshop with Scandinavian curators who are going to discuss where they think contemporary art in Scandinavia is headed. Also, on opening day we’ll have a performance in the entrance of La Casa Encendida, a concert of

experimental electronic music in the courtyard and a live streaming concert from Norway. In the exhibition we want to showcase fairly young artists from different educational and cultural backgrounds and with different ways of interpreting art. We want to introduce them to people who are interested in seeing them and are open to trying to understand and learn new things. Just as we learn when we are researching and doing these things.

CG – The last thing you say in your curators’ statement is, “because tomorrow will be even more contemporary and innovative than today”. Can you elaborate on that idea?

MP – That’s exactly what we’ve been talking about here, about decontextualising within a specific context, if you’ll forgive the repetition. In other words, decontextualising something that doesn’t exist in the context we find today at La Casa Encendida in Madrid.

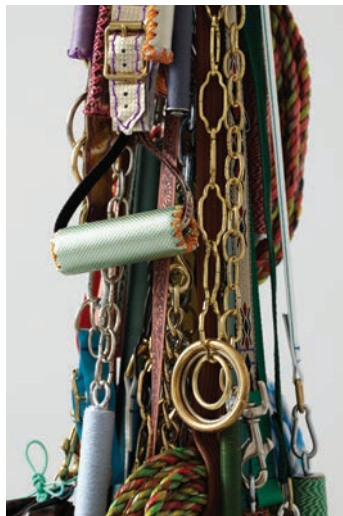
SA – That phrase is a definition of what we might call an “open window” onto other things. This exhibition is a first bridge that might lead to other things for ANSELMECALDERÉ.

Translator’s note: Literally, “don’t put the horns on me”. “Poner los cuernos” is a set phrase in Spanish meaning “to be unfaithful”, and the title of this project could therefore be construed as “don’t cheat on me”.



Maiken Bent
String, 2011
 200 x 40 x 40 cm
Domina, 2007
 Madera, cuero, neón. 200 x 30 x 30 cm

Maiken Bent
String, 2011
 200 x 40 x 40 cm
Domina, 2007
 Wood, leather, neon. 200 x 30 x 30 cm.

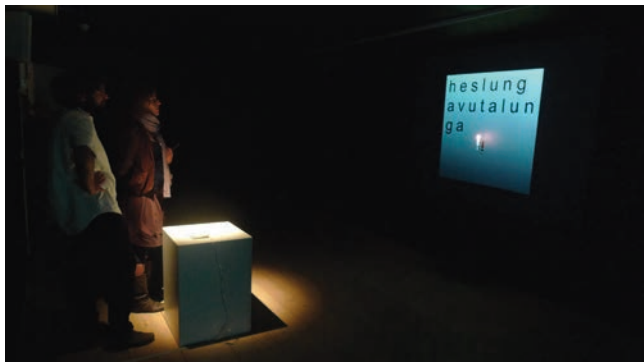


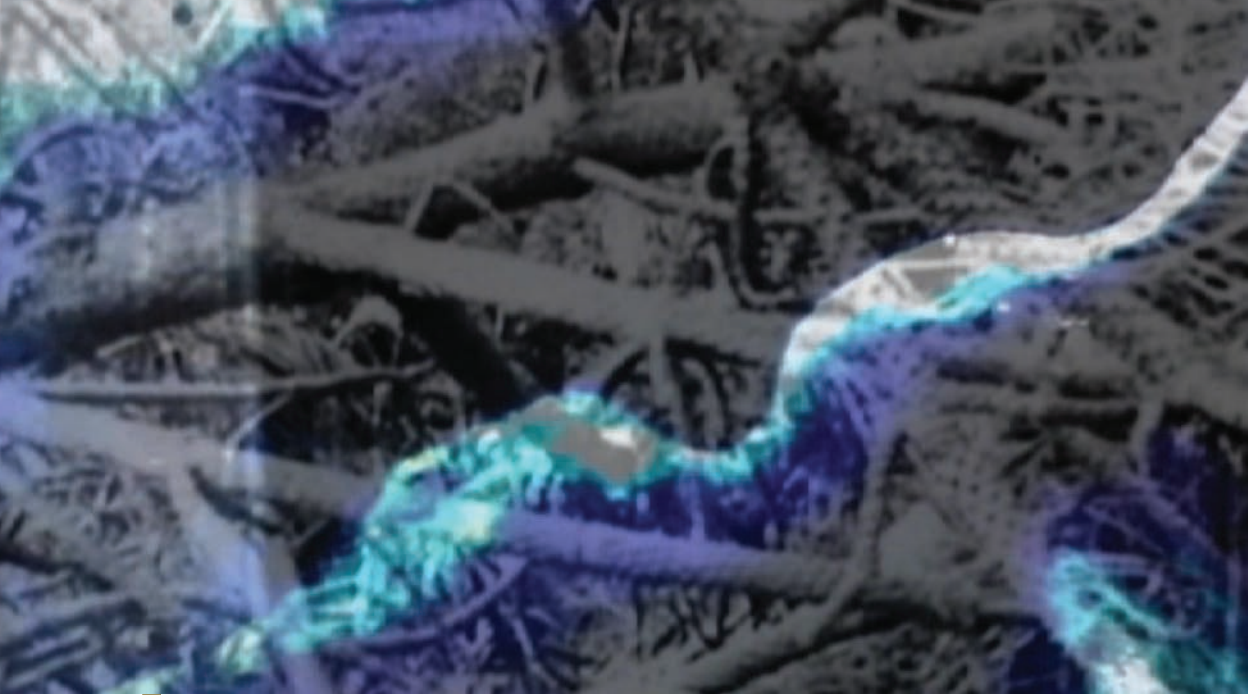




Louise Bertelsen
Sin título, 2012
Video

Louise Bertelsen
Untitled, 2012
Video





Ectoplasm Girls
Ectoplasm Girls, Nadine & Tania Byrne,
2007/2012 [versión actualizada]
Instalación, video

Ectoplasm Girls
Ectoplasm Girls, Nadine & Tania Byrne,
2007/2012 [updated version]
Installation, video





Anni Holm

TURN LEFT
ON
LEFT ARROW
ONLY

BENJAMIN'S

WOLEY



Anni Holm

Getting my name out there, 2012

Performance, pancarta

Anni Holm

Getting my name out there, 2012

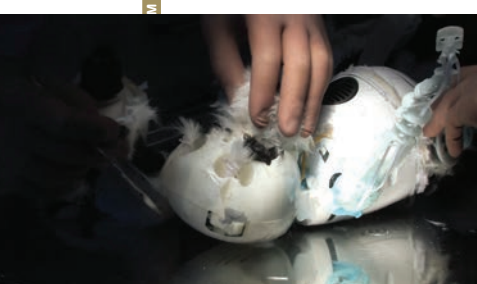
Performance around the world, pancarta



Ingen Frygt
I, Me, You, 2008/2012 [versión actualizada]
 Sin título (*Speedy Boarding*), 2009
 Video, 7 min 30 s / *loop*

Ingen Frygt
I, Me, You 2008, [updated version] 2012
 Untitled (*Speedy Boarding*), 2009
 Video loop, 7min 30 s





Tove Kjellmark

Naked, 2010

Video 9 min / *loop*, audio, juguete electrónico

Tove Kjellmark

Naked, 2010

Video 9 min, audio, electronic toy





Mette Borup Kristensen
"Be iconic", *Beauty Question*, 2012
Dibujo

Mette Borup Kristensen
"Be iconic", *Beauty Question*, 2012
Drawing technique

Mette Borup Kristensen
"Be natural", *Beauty Question*, 2012
Dibujo

Mette Borup Kristensen
"Be natural", *Beauty Question*, 2012
Drawing technique



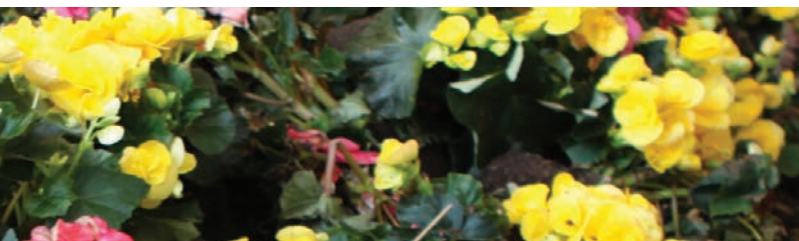
Mette Borup Kristensen
"Be intelligent", *Beauty Question*, 2012
Dibujo

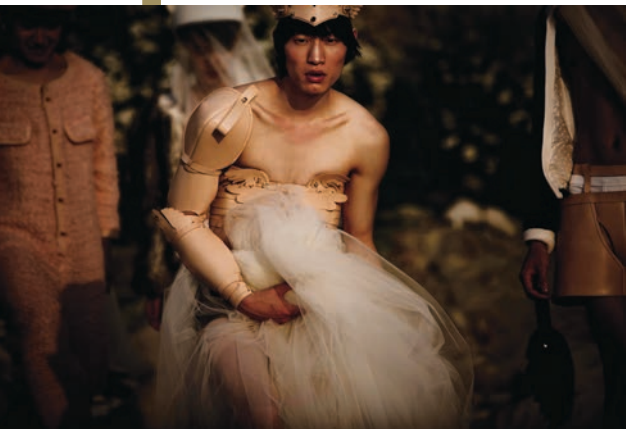
Mette Borup Kristensen
"Be intelligent", *Beauty Question*, 2012
Drawing technique



Caroline Mårtensson
Vanitas I / Vanitas II [de la serie *Vanitas*],
 2009. 74 x 100 cm
Transition, 2012
 Tierra y flores en descomposición

Caroline Mårtensson
Vanitas I and *Vanitas II*, *Vanitas* series, the
 originals 2009. 74 x 100 cm
Transition, 2012
 Soil and decomposing flowers







Niels Peeraer
SS11. Fotografías de Lalo González

Niels Peeraer
SS11. Photos by Lalo González



Niels Peeraer
SS11. Fotografías de Dirk Alexander

Niels Peeraer
SS11. Photos by Dirk Alexander







Pjusk / Till Nowak

Sus, 2011

Video, 3 min 2 s / *loop*, audio

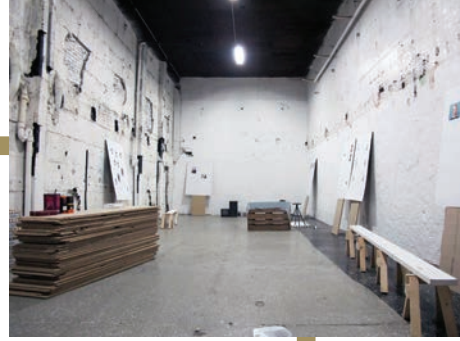
Pjusk / Till Nowak

Sus, 2011

Video, 3 min 2 s / *loop*, audio



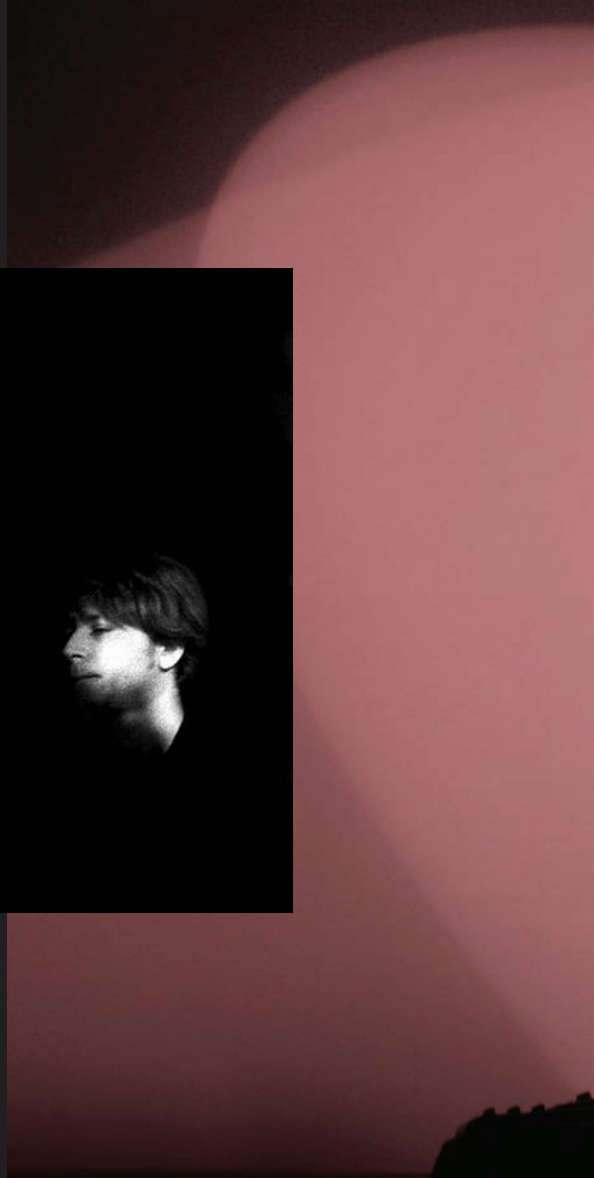




Martini Project
Martini project workshop, 2012

Martini Project
Martini project workshop, 2012







Jürgen Heckel, *aka* Sogar
Live performance, 2012

Jürgen Heckel, *aka* Sogar
Live performance, 2012

MAIKEN BENT

maikenbent.dk

Maiken Bent (Århus, Dinamarca, 1980). Nos dirige, casi obligados, manos y pies atados. Da igual la primera y original connotación o carga que contenga la sala donde vaya a exponer sus piezas, porque siempre se articularán en un ambiente de desvío.

Partimos a la deriva con un concepto de transformar un espacio en un ambiente global de gimnasia. Peculiar gimnasia cuya versión se ve torcida, disfuncional, al menos para hacer gimnasia propiamente dicha. ¿Equipo deportivo? ¿Balance fetiche? ¿Dolorosas promesas de placer? Un gimnasio bastante más íntimo y controvertido de lo que pensamos; las herramientas que lo protagonizan son objetos obscenamente lúdicos. Adquieren formas similares a las esteras de *fitness*, muchas realizadas con cuero y metal, y cuyos colores *flashys* o flúor aportan otra dimensión orientada a veces al aspecto sadomasoquista... Entonces fomentan una contemplación que no opera normalmente con ese tipo de registro sexual, pero sí ante una obra de arte. Lo que se despliega ante nuestros ojos entra en simbiosis con el cuerpo humano en movimiento. La puesta en escena sugiere una acción que ha tenido lugar o que está a punto de suceder. La disposición del espacio nos condiciona a pensar en el rendimiento personal, encuentro físico que puede transformarse en algún sueño erótico, o simplemente convertirse en un esfuerzo que quizás ya está operando a través de la mente. Las paradojas y tensiones aparecen como punto de partida en la práctica de Maiken Bent, en la que prevalecen la escultura y la instalación proponiendo una reflexión sobre el fetichismo como deseo en la que se entretujan el dolor y el placer. Su serie titulada *Dreamcatchers / Domina*, aparentemente inocente, cuenta con colgantes, objetos surrealistas de tortura que consisten en un entrelazado de cadenas de oro, joyas y cuerdas. Mirando más de cerca, vemos las casi imperceptibles esposas o el látigo, que parecen funcionar con una estetización de las relaciones sexuales en colores brillantes, en algún lugar entre Gucci y el fetiche de desgaste, el lujo y el *hardcore*; punto de contraste con la sobriedad de la cultura danesa.

MAIKEN BENT

maikenbent.dk

Maiken Bent (born in 1980 in Århus, Denmark) leads us almost forcibly, with hands and feet tightly bound. The first, original connotation or significance of the room where she is going to exhibit her pieces is of no consequence, because the articulation of her works will always be governed by the principle of deviation.

We set out drifting aimlessly with the idea of transforming a space into a global environment of physical exercise—a peculiar kind of exercise, a twisted, dysfunctional version of the real thing. Sports team? Fetishist balancing act? Painful promises of pleasure? This gymnasium is much more intimate and controversial than we think; the tools we find here are obscenely entertaining objects. Their forms resemble exercise mats, and many are made of leather and metal, but their flashy or neon colours add another dimension to this setting which at times smacks of sadomasochism. Thus, they invite a form of contemplation that does not usually work with that kind of sexual display but does work with art. What unfolds before our eyes establishes a symbiotic relationship with the human body in motion. The *mise-en-scène* suggests an action that has or is about to take place. The arrangement of the space leads us to think of personal performance, a physical encounter that might turn into some kind of erotic dream or simply turn out to be an effort that we are already making in our minds. Paradoxes and tensions operate as springboards in the praxis of Maiken Bent, where sculpture and installation art prevail, reflecting on fetishism as a desire in which pain and pleasure are intertwined. Her apparently innocent series entitled *Dreamcatchers* and the installation *Domina* feature pendants, surreal instruments of torture consisting of gold chains, gems and ropes all twisted together. If we look closer, we see the almost imperceptible handcuffs and whips that seem to operate an aestheticisation of sexual relations in bright colours, somewhere between Gucci and fetish-wear, luxury and the hardcore, contrasting with the Danish culture of sobriety.

LOUISE BERTELSEN
(LIVING LENSES)

livinglenses.com

Louise Bertelsen (Dinamarca). Es una de los dos miembros activos del colectivo artístico Living Lenses, formado en 1999. Aportan lo que muchas veces solemos olvidar o dejamos de lado sin prestarle atención... Elevan los detalles al rango de un elemento que se domina y se construye, se moldea para llegar al terreno de lo sensorialmente tocable. La delicadeza de los sonidos más insignificantes de nuestras vidas.

Su nombre vino a raíz de su convicción de crear piezas que funcionan como lentes enfocando o ampliando el orden natural de los sentidos; vislumbrar en muchos aspectos las pequeñas cosas ocultas en los lugares en que nos encontramos. Su colaboración empuja a la disolución y metamorfosis continua de los paradigmas presentes en una esfera individual e integran los métodos creativos de campos lejanos para complementar los de nuestros fundamentos más comunes, las artes y las humanidades. Durante los últimos diez años, su objetivo ha sido crear obras con mecanismos concretos por los cuales el público puede unirse a la pieza, en la exploración de cosas a las que no presta atención en su entorno, cruzando los papeles de los creadores del contenido y del que proporciona el contexto de las obras. Son proyectos interactivos, que invitan al espectador a ser parte de la obra a través de su funcionamiento. En numerosos casos, nos sumergen en un mundo cuya poesía es lograda por el sonido casi místico de cosas tan sencillas como las ondas o vibraciones del agua. Espíritu del agua, a través de la alquimia entre el arte y la ciencia crean mecanismos concretos accesibles a cualquier público. Es el tiempo de las exploraciones en las capas culturales y ecológicas de un sitio concreto. La mayoría de los proyectos son un núcleo de ocurrencias dirigidas al público y capaces de evolucionar con el tiempo. La pieza expuesta permite a cualquier espectador, en una instantánea, ser compositor, a su escala, por el simple uso del espacio expositivo para sus propios fines, o simplemente disfrutar de la interacción sonora generada por los demás. El contenido de la pieza siempre es una evolución sin fin de composiciones o variaciones sonoras nunca idénticas.

LOUISE BERTELSEN(LIVING LENSES)livinglenses.com

Louise Bertelsen (born in Denmark) is one of the two active members of the artists' collective Living Lenses, formed in 1999. They offer what we often tend to forget or walk right by without noticing... They elevate details to the rank of an element that can be dominated and constructed, moulded and manipulated in order to reach the land of the sensorially palpable—the delicacy of the most insignificant sounds in our lives.

The duo's name was born of their determination to create pieces that operate as lenses, focusing or expanding the natural order of the senses in order to glimpse many aspects of the little things hidden in the places that we encounter. Their collaboration pushes the continuous dissolution and metamorphosis of our individual operating paradigms and integrates the creative methods of distant fields to complement those of our more familiar arts and humanities core. For the last ten years, their focus has been to create works that are tangible mechanisms which allow audiences to participate in the piece, in the exploration of things around them they usually do not notice, hybridising the roles of creator of content and the one who provides context for the works. Their interactive projects invite the spectator to become part of the work's operating mechanism. In many cases, they plunge us into a world whose poetry is achieved by the almost mystical sound of such simple things as water vibrations or waves. The spirit of water, materialised through the alchemy between art and science to create concrete mechanisms within the grasp of any audience. It is a time for exploring the cultural and ecological layers of a specific place. Most of the projects are a nucleus of occurrences for the audience, capable of evolving over time. The piece on display allows every observer to become a composer, on his/her own scale, in a snapshot simply by using the exhibition space for his/her own purposes or merely enjoying the sound interaction generated by others. The content of the piece is an endless evolution of sound variations or compositions that never sound exactly alike.

ECTOPLASM GIRLS

nadinebyrne.com/sound/ectoplasm-girls

Ectoplasm Girls: Nadine Byrne (Estocolmo, Suecia, 1985) y Tanya Byrne (Estocolmo). Navegadoras de nuestro barco que deja a su familia y avanza hacia unas olas seguras entre sueño y muerte. Las dos hermanas comienzan su proyecto audiovisual en 2007, y definen su creación como sobre “contenedor de impresiones y expresiones”.

Toda creación empieza por una noción interior, ya sea una introspección o no; intentando desesperadamente despertar, dando sentido a nuestras existencias. En el caso de Ectoplasm Girls, estamos envueltos en un *mix* de yuxtaposiciones de vida, de encuentros que se cruzan, experiencias añadidas, contratadas, para formar una confusión dentro de lo que es el campo de la sensación. La mayoría de las personas se relacionan por medios mecánicos de diversas maneras: se embarcan en una espiral de amor, que a veces evitan por temor a tener que dar, y entran en un juego de iniciar, encender, apagar, volver a iniciar, pausa, *stop*... Otras, sin embargo, le quieren dar sentido a todo, hasta al propio sueño que acaban de realizar. ¿De dónde provienen mis emociones, por qué hacer que las cosas que más tememos vuelvan a pasar? En las proyecciones e instalación de Nadine y Tanya, estamos invitados a penetrar el tema mitológico que en algún ejemplo mistifica de ideales el conocido tema familiar. La música experimental es, según ellas, el testigo de momentos mágicos, de formulaciones estéticas trasladadas mediante visiones, como un lenguaje autónomo. “Magos de consciencia”, armadas con su propia creatividad y confianza, hacen frente a una naturaleza más inmensa para entender las suyas propias. Llamamos a la luz, pasando por un núcleo íntimo sembrado de pequeños obstáculos que nos auto-otorgamos.

ECTOPLASM GIRLS

nadinebyrne.com/sound/ectoplasm-girls

Ectoplasm Girls Is Nadine Byrne (born in 1985 in Stockholm, Sweden) and Tanya Byrne (born in Stockholm), the navigators of our ship that leaves family behind and sails towards the safe waves between sleep and death. The two sisters embarked on their audiovisual adventure in 2007, and they define their art as an envelope "containing impressions and expressions".

All creation starts out as an interior notion, which may or may not involve introspection—a desperate attempt to wake up, to give meaning to our existence. In the case of Nadine and the Ectoplasm Girls, we find ourselves immersed in a mix of vital juxtapositions, of intersecting encounters, of experiences that are added, contracted, to generate confusion in the field of sensation. Most people interrelate by mechanical means in a variety of ways: they enter into a love spiral, which they sometimes avoid for fear of having to give, and engage in a game of starting, turning on, turning off, restarting, pausing, stopping... However, others want to find meaning in everything, even in the dream they have just made come true. Where do my emotions come from, why should we make the things we fear the most happen again? Nadine and Tanya's projections and installation invite us to explore the mythological theme which in certain cases wraps the well-known family theme in a mystical aura of ideals. According to them, experimental music is the witness of magic moments, of aesthetic formulations conveyed through visions, like an autonomous language. "Magicians of consciousness", armed with their own creativity and confidence, confront a much vaster nature in order to understand their own. They summon the light, passing through an intimate core strewn with tiny obstacles that we create for ourselves.

ANNI HOLM

anniholm.com

Anni Holm (Randers, Dinamarca; vive en Chicago desde 1999). Artista conceptual, trabaja con la fotografía, la instalación, la *performance* y el arte corporativo. Siempre integra una parte escrita en su trabajo, como ancla a la reflexión individual que pasa a ser colectiva. Es la puntuación de la cuestión de identidad, exponer el hecho de que se observa un poder mediático posible cuando se invade el espacio público de la calle. Es la aclamación, la declaración. El grito en silencio de su propia persona ante los demás. Es el carácter íntimo desvelado ante el público, sin ponerle fronteras a su pertenencia, otorgándose el derecho de hacer viajar su nombre y su persona.

El proyecto *Getting my name out there* está inspirado en las observaciones que ejerce la artista sobre el ser humano contemporáneo en determinados aspectos, tanto complejos como simples. Se apropia entonces la forma de “vestirlo” como si se tratara de su identidad reducida al estado de simple *spot* publicitario o cualquier papel que interpretar. La idea de llevar una pancarta con la inscripción de su verdadero nombre parte de esas imágenes tan absorbentes e hipnotizadoras que consumimos a través de los medios de comunicación, en los que vemos desfilar una serie de carteles, anunciantes, agresivos y repetitivos. La autora transpone esa repetición en la exhaustiva manera de exponer un mismo papel con una misma pancarta pero en distintos lugares del mundo. *Rally* personal, político, deportivo o estético, se trata de un evento en constante movimiento, sin punto fijo pero con una constante: el público. Ese público interpretará su propio papel como en la vida, interesándose y acercándose, o sin prestarle atención a lo que le rodea. Ese tiempo de espera, a veces en esos “no-lugares” (los *non-lieux* de Marc Augé), formulan también el *leitmotiv* en un trabajo que domestica la suspensión, la pausa, deteniendo la actividad diaria y rutinaria de los demás.

ANNI HOLM

anniholm.com

Anni Holm (born in Denmark, lives in Chicago since 1999) is a conceptual artist who works with photography, installation art, performance art and corporate art. Anni Holm's work always includes a written part, an anchor tied to the individual reflection which becomes collective in her art. Text is the punctuation of the issue of identity, exposing the fact that a latent media power is observed when the public space of the street is invaded. It is acclamation, declaration, the artist's own silent scream in the presence of others. It is the innermost person laid bare before the audience, without establishing any boundaries of ownership, giving herself the right to take her name and person on a journey.

The project *Getting My Name Out There* was inspired by the artist's observations of contemporary human beings and some of their most complex and simple aspects. She then appropriates a form of "dressing" them as if their identities were reduced to the status of a mere advertisement or a role to be played. The idea of holding a sign with the artist's true name came from the absorbing, hypnotic images we are fed by the media, an endless parade of aggressive, repetitive signs and advertisers. She transposes that repetition into the exhaustive habit of displaying the same paper with the same message in different places around the world. Whether a personal, political, sporting or aesthetic rally, it is an event in constant motion, with no fixed location, whose only constant is the audience. That audience will play their own parts as in life, taking notice and coming closer or ignoring what surrounds them. That waiting time, sometimes in those "non-places"* is also the leitmotif of a work that masters suspension, the pause, stopping an everyday activity that for others is routine.

* Marc Augé, *Non -lieux*.

INGEN FRYGT

ingenfrygt.dk

Ingen Frygt, colectivo de artistas nórdicas creado en 2001, cuenta como componentes activos con Anna Maria Helgadóttir (Islandia; vive y trabaja en Copenhague, Dinamarca), Hannah Heilmann (Copenhague) y Sigrún Guðbrandsóttir (Dinamarca). A pesar de que actualmente trabajan de forma independiente, se han unido de nuevo para esta ocasión.

Al modo de una verdadera tribu cuya mente es incontrolable, decidieron investigar el arte por medio de una práctica que cuestiona aspectos de la esfera doméstica, como el compromiso y otros rituales relacionados con el tema de la identidad. En este sentido, buscan dar representación a una sociedad transformada en la que el interés por las tradiciones se ve desplazado o abandonado para acceder a una mayor libertad. El "trío infernal" exhibe aquí sus obsesiones a través de sugerencias implícitas de registro político y simbólico, creando un espejismo con autorretratos (como el caso del vídeo) o describiendo sus propios estados anímicos en un momento determinado, así como de sus últimas fascinaciones.

Parte de la obra presentada y "remasterizada" para la ocasión, *I, Me, You*, es una continuación del sueño freudiano: una perfecta y encantadora pesadilla con textura de pelos, dientes, espejos distorsionados, sexos femeninos de satén y autorretratos de silicona. Las artistas no reivindican un arte comprometido a favor de una mujer luchadora, sino más bien la idea de una mujer liberada, en su primera y sencilla visión del término. Explorar y describir las lógicas del poder y las posturas de uno mismo, como estrategias de supervivencia a partir de la fusión de clichés culturales y experiencias personales. La producción tiene lugar como un reflejo visual constante del vínculo a la tierra y la fantasmagoría, en el cambio de yuxtaposiciones de objetos físicos y sus conceptos. Un motivo clave es el exotismo como medio para la culpa y la nostalgia. Remiten a las concepciones occidentales de lo que convertimos en superstición tácita con complejas implicaciones morales y éticas; es su "política de las emociones".

INGEN FRYGT

ingenfrygt.dk

Ingen Frygt is a collective of Nordic artists created in 2001 by Anna Maria Helgadóttir (born in Iceland, lives and works in Copenhagen, Denmark), Hannah Heilmann (born in Copenhagen) and Sigrún Guðbrandsdóttir (born in Denmark). Today the three artists work separately, but for this occasion they decided to stage a reunion.

Forming a veritable tribe with a mind of its own, the group decided to investigate art through a praxis that questioned themes in the domestic sphere, such as commitment and other rituals associated with the concept of identity. In that sense, they aim to be the object of representation of a changed society, where interest in traditions is gradually set aside or abandoned altogether in favour of a more definite freedom. The “infernal trio” reveals its obsessions through implicit hints of a political and symbolic nature, creating a mirage with self-portraits (as in the case of the video), describing their own state of mind at a specific moment in time as well as their latest fascinations.

Part of the work that they have re-presented and “re-mastered” for the occasion, *I, ME, YOU*, is an extension of the Freudian dream—a perfect, charming nightmare with a texture of hairs, teeth, distorted mirrors, satin female genitals and silicone self-portraits. The statement that the artists are trying to make is not a vindication of the brave fighting woman but of the liberated woman, in the original, simplest sense of the word. They explore and illustrate the logics of power and the stances each individual chooses to take as survival strategies based on the fusion of cultural clichés and personal experiences. The production unfolds as a constant visual reflection of the bond with the earth and with phantasmagoria, in the change of juxtapositions of physical objects and their concepts. A central motif is exoticism as a medium for guilt and nostalgia. They reference the western conceptions of what we have turned into tacit superstition with complex moral and ethical implications—it is their “politics of emotions”.

TOVE KJELLMARK

tovekjellmark.com

Tove Kjellmark (Estocolmo, Suecia, 1977). Actúa aquí como portador, mensajero de conexiones entre nuestro mundo humano y lo que desarrollamos a partir de él y que a veces acaba descontrolándose. Activa pequeñas memorias, pequeños componentes, directamente conectados a nuestro razonamiento y sentido moral.

Su marca distintiva reside en la fascinación por las cosas dinámicas, en movimiento. Con frecuencia, apunta a cuestionamientos tan sugerentes como el por qué emocionarse desmesuradamente ante animales a los que hemos arrebatado la libertad, antes que ante nuestros propios hijos. Crea objetos expositivos con tecnología avanzada, robótica y medios digitales, para expresar su propio lenguaje artístico. Dibuja el psicoanálisis y la neurociencia para explorar el campo de las relaciones humanas. Los personajes están en un devenir de máquinas, redefiniendo un espacio, como criaturas comunicando en paralelo con el cuestionamiento de ¿cómo representar algo vulnerable, mudo, móvil, en estado de devenir constante? Se desarrollan aquí extraños personajes, al límite de lo surreal, que alteran o amplifican sus comportamientos artificiales en proceso. En algunas ocasiones, el intercambio de escala entre ese mundo y el real es desconcertante por sus pequeños seres amenazantes, monstruosos, dejando ver que Tove introduce siempre la noción de piel como capa exterior frágil y con límite. Cuestiona esa frontera entre el animal-humano-máquina, enfocándonos hacia nuestras actitudes, a veces un tanto mecánicas. Entre delicadeza y brutalidad, los robots que cada día nos suelen rodear son sometidos a una operación milimétricamente regulada que obedece a una línea de códigos cargados previamente por una programación vía ordenador. En el caso de *Naked*, entramos en un terreno de culpabilidad por los animales y seres más vulnerables, casi tanto o más que si estuviéramos asistiendo a una intervención quirúrgica humana. Hasta que, de pronto, se acaba el vídeo, los gemidos, y nos entra esta repentina vergüenza por haber caído en manos de nuestra propia asimilación rápida e irracional de un mundo que no es más que un montón de artificio... El espectador está invitado a pasar por debajo de la piel de esos *non-humans*, huella del *challenge* en esas demostraciones del concepto de *skin-ego*, esa interfaz entre lo exterior e interior dentro de cualquier forma de vida.

TOVE KJELLMARK

tovekjellmark.com

Tove Kjellmark (born in 1977 in Sweden) acts here as a carrier, a messenger of connections between our human world and what we make of it, which sometimes ends up spinning out of control. She activates tiny memories, tiny human components that are directly linked to our reasoning and moral convictions.

Tove's trademark is her fascination with dynamic things, things in motion. She frequently tackles thought-provoking issues, such as why animals that we have deprived of their freedom are capable of eliciting a much more dramatic emotional response than our own children. She creates exhibits using advanced technology, robotics and digital media to express her own artistic language. She sketches psychoanalysis and neuroscience in order to explore the field of human relationships. The characters are carried along by a current of machines, redefining a space like creatures communicating in parallel with the question of how to represent something vulnerable, mute, mobile, in a constantly flowing state. Strange characters, on the border of the surreal, are created here in order to alter or amplify their artificial behaviours in progress. In some cases, the difference of scale between the real world and this one is disconcerting because of its threatening, monstrous, tiny beings, revealing that Tove always incorporates the idea of skin as a fragile, limited outer layer. She challenges that boundary between animal-human-machine, drawing our attention to the focus of sometimes rather mechanical attitudes. Halfway between delicacy and brutality, the robots that surround us every day are subjected to an operation of pinpoint accuracy, governed by a line of code previously uploaded using computer programming. In the case of *Naked*, we step into a world of guilt about the most vulnerable animals and beings, where our reaction is similar to or even more intense than if we were witnessing a human surgical operation. Suddenly the video ends, the whimpers are silenced, and we are immediately ashamed to realise how quickly and irrationally we were drawn into a world that is nothing more than a stack of artful devices... The observer is invited to crawl beneath the skin of those "non-humans", echoing the challenge in those demonstrations of the "skin ego" concept, that interface between exterior and interior within any form of life. t we create for ourselves.

METTE BORUP KRISTENSEN

metteborup.com

Mette Borup Kristensen (Dinamarca, 1978; vive y trabaja en Copenhague). La interpretación de su trabajo de dibujo e instalación puede ser tan extensa como posibilidades existen por parte de cada uno de sus espectadores. Pero ese trazo negro y lineal nos conduce sobre las huellas de una historia relatada por una mujer y sobre la mujer.

Espacios enteramente cubiertos de serigrafía, que ella considera tan importantes como la propia obra. Las imágenes cuentan historias, en ocasiones complejas o cargadas de significación, que dan paso a una variedad de interpretaciones en forma de sueños, símbolos y *bits* de memoria, al mismo tiempo que incorporan el humor a través de pequeñas referencias *kitsch*, romance o ironía. Las contradicciones son pilares eléctricos que asocian los opuestos, como puede constatarse en el tema en contra de la explotación sexual. En *No me pongas los cuernos*, la autora nos ofrece uno de sus trabajos más emblemáticos: *Beauty Question*, un “descendiente” de un proyecto más amplio titulado *Madonna*. Este título se refiere tanto a la artista pop como a la madre de Jesús, a propósito de la representación de la mujer en los medios de comunicación frente a la representación religiosa. Se inspiró en un viaje que hizo a Italia en 2010-2011. *Madonna* es también una serie de monotipos que tienen un vínculo directo con *Beauty Question*. Su elección de mostrar aquí este proyecto está motivada por la relación que se establecería con el aspecto religioso en un país católico como España. En Dinamarca, siendo, por cultura, protestantes, o prácticamente ateos, el término *Madonna* no tiene esa doble lectura; el público en general sólo lo asocia con la estrella del pop.

METTE BORUP KRISTENSEN

metteborup.com

Mette Borup Kristensen (born in 1978 in Denmark, lives and works in Copenhagen) creates drawings and installations that are open to as many interpretations as the people who observe them can imagine. But that straight black line leads us down the road of a story narrated by a woman and about women.

For Mette, the spaces covered entirely in silk-screen prints are just as important as the work itself. The images tell stories which at times are more complex or charged with meaning, giving rise to a variety of interpretations in the form of dreams, symbols and memory bits from the very first day, but at the same time allowing humour to make an appearance with subtle nods to kitsch, romance or irony. The contradictions are electrical pillars that juxtapose opposites, such as a denouncement of sexual exploitation. In *No me pongas los cuernos*, this artist offers us *Beauty Question*, one of her most iconic works. *Beauty Question* is a “descendent” of a larger project called *Madonna*, whose title refers to both the pop artist and the mother of Christ in an attempt to examine the differences between how the media and religion portray women. The inspiration for the project came to her on a trip to Italy in 2010-2011. *Madonna* is also a series of monotypes with a direct link to *Beauty Question*. Mette chose to present this particular project because of the relationship it could establish with a point of religious interest anchored in a profoundly Catholic country like Spain. In Denmark, most people are Protestant in name only, practically atheists, and have no concept of the figure of the Madonna; if you mention Madonna in Denmark, people will assume you are talking about the pop star, and few know where the name originated.

CAROLINE MÅRTENSSON

carolinemartensson.se

Caroline Mårtensson (Helsingborg, Suecia, 1977) es el hilo conductor y poético, directamente conectado con la parte de la flor de la leyenda. A la justa y estrecha entrada al mundo de la alquimia, ella emprende una delicada captura primaveral de las cosas que nacen pero que también deben morir en su debido momento.

Así es como la vemos. Una cazadora de mariposas creadas por la ligereza de una flor. Una captura de naturaleza de la que no padece su tierra natal pero para la cual se descontextualiza el símbolo clásico del crecimiento en exteriores. Ella las desplaza de lugar y contexto, creando así una serie de sensaciones perceptibles fisiológicamente por la audiencia. En un espacio confinado, interior; luz artificial. ¿Repentino giro a la fascinación del arte por la muerte como mera expresión de un sentimiento generalizado de condena? Roland Barthes, en su lectura de los *Annales* de Tácito, decía que morir es percibir la vida. Caroline ha optado por darnos parte de su obra *Begoniaceae*, entrando en su título expositivo de *Vanitas o el control imaginario*. Aludiendo a la *vanitas* de la historia del arte, hace convivir al espectador con la obligación de pasar al lado y oler esa montaña de tierra y flores (begonias) que bloquea una parte de la entrada al espacio expositivo, creando un acercamiento visual y experimental con el visitante y contemplador. Caroline, sin embargo, no trata de resaltar la temática de la muerte tan presente en el estado final de putrefacción, sino de señalar el papel fundamental del deterioro de la cultura de consumo contemporánea. El hecho de tener la instalación orgánica encerrada en un espacio expositivo interior ilustra cómo la naturaleza es producto a merced de una cultura humana que la ha transformado en algo industrial con valor económico. Las begonias son producidas en masa en un ritmo alto y sostenido, y se distribuyen en grandes cantidades, como una vulgar y barata decoración de hogar.

CAROLINE MÅRTENSSON

carolinemartensson.se

Caroline Mårtensson (born in 1977 in Helsingborg, Sweden) is the poetic narrative thread, directly linked to the flower part of the legend. At the tight and narrow entrance to the world of alchemy, she undertakes a delicate springtime capture of things that are born but must also die at their proper time.

That is how we see her. A hunter of butterflies created by the airy lightness of a flower. A capture of the nature of which her homeland has no shortage, but for which the classic symbol of outdoor growth is taken out of context. She removes them from their place and context, thereby creating a series of sensations that the audience can perceive physiologically. In a confined, interior space. Artificial lighting. A sudden new twist on art's fascination with death as the mere expression of a generalised sentiment of doom? In his examination of Tacitus's *Annals*, Roland Barthes wrote that to die is to perceive life. Caroline has chosen to offer us part of her work *Begoniaceae*, originally featured in an exhibition entitled *Vanitas, or The Imaginary Control*. This is a reference to the art historical *vanitas* which forces observers to accept the obligation to walk by and smell that mountain of soil and flowers (begonias), blocking part of the entrance to the exhibition space and creating a visual and experimental connection with the visitor-observer. However, Caroline does not aim to underscore the theme of death, so obvious in the final stage of putrefaction, but rather to point out the fundamental role of decay in contemporary consumer culture. Creating an organic installation in an enclosed gallery space illustrates how nature is a product whose human culture has transformed it into something industrial with an economic value. Begonias are mass-produced at a fast, steady pace and sold in large quantities as a common, cheap decorative item for the home.

NIELS PEERAER

notjustalabel.com/nielspeeraer

Niels Peeraer (Amberes, Bélgica, 1989). Emrende el camino más poético y humorístico para llegar a la sensibilidad. En un flechazo instantáneo, abriga un universo del que ningún soñador un tanto excéntrico sabría escapar. Poniendo al unísono la tradición ancestral y aires totalmente bañados de dulce locura, crea ese desvío de un vikingo objeto de todas las miradas, por su altura pero, sobre todo, por su lucida apariencia. Diseña un vikingo elegante pero de poca ropa, de postura severa pero con poca violencia; ese hombre que se fue antaño en su barco y regresó a su hogar con la condición de aceptar a otro en su lugar... Es el *No me pongas los cuernos* en carne y hueso, en vivo y directo, su forma y color, con la ayuda de esas pequeñas historias que llevan cada una de las colecciones de Niels.

En cada una de ellas crea un cuento de hadas de color pastel y del mejor cuero Delvaux imaginable, como es el de *Guess technology isn't ready for pancake teleportation*, sobre un chico de universo desbordante, entonces prendido por otro chico imaginario e invisible. Se preparaba todos los días para casarse con su novio imaginario, pensando siempre en una manera distinta de verse envuelto en los trajes, para cuando su sueño se realizara. Empezaba a vestirse y probarse los trajes de costura de su abuela, jugando a videojuegos y comiendo dulces. Todo ello, envuelto de *tweed*, tules de seda con lentejuelas y accesorios de cuero asesinos...

Quizás el ala venga a reforzar esa imagen de sueño y deseo, de alcanzar en un vuelo de pájaro el otro banco del lago. Aquí vemos articularse una *performance-catwalk* invertida por un curioso batallón de modelos escandinavos que, parados en guardia en una esquina, empiezan a invadir la sala y mezclarse con el público, para volver después a la esquina inicial. La acción se repite a lo largo del evento. Estamos en el momento de confusión que remite a la imagen protagonista de la leyenda, como punto de partida.

NIELS PEERAER

notjustalabel.com/nielspeeraer

Niels Peeraer (born in 1989 in Antwerp) has chosen to take the most poetic and humorous road to sensibility. In a split-second infatuation, he embraces a universe from which no quasi-eccentric dreamer would know how to escape. In a harmonious balance between ancient tradition and atmospheres steeped in sweet madness, he creates that deviation of a Viking whose height and, above all, lucid appearance captures everyone's eye. Niels offers us an elegant yet scantily clad Viking in a stern yet non-violent pose, a man who once upon a time went to sea and returned home with the condition of accepting another in his place... He is the incarnation of *No me pongas los cuernos*, the living, breathing horned Viking and cuckolded husband rolled into one, giving form and colour to this exhibition concept with the help of the little stories contained in each of Niels's collections.

In every one of them, he creates a pastel-coloured fairy tale out of the best leather imaginable: DELVAUX. This is true of *Guess Technology Isn't Ready for Pancake Teleportation*, a story about a boy in an overpowering universe who has an imaginary, invisible boyfriend. Each day he prepares to marry his imaginary boyfriend, always coming up with different visions of what he should wear when his dream finally comes true. He starts trying on his grandmother's couture outfits while playing video games and eating sweets—all wrapped in tweed, silk sequin-studded tulle and killer leather accessories...

Perhaps the wing is meant to reinforce that image of dream and desire, of taking flight like a bird to reach the other shore of the lake.

Here we watch as a catwalk-performance is inverted by a curious battalion of Scandinavian models, who stand waiting in a corner. Suddenly they begin to invade the room and mingle with the audience, and then they return to their corner. This action is repeated several times throughout the event. It is a moment of confusion whose basis and inspiration is the central image of the legend.

PJUSK

pjustk.no

Till Nowak, framebox.com

Pjustk: Rune Sagevik y Jostein Dahl Gjelsvik (Noruega). El dúo proviene de pequeñas aldeas en plena naturaleza en la costa oeste de Noruega, cerca de las estrellas invernales y de las auroras boreales que marcan el cielo con su flujo de partículas solares. Pjustk toma su principal fuente de inspiración en el duro clima de Noruega y el paisaje salvaje. En el punto central de la colaboración existente entre ambos está esa vieja cabaña retirada en las montañas, donde la mayor parte de la música de Pjustk nace y se hace, enmarcada por la serena escena de montañas nevadas y el sonido de corrientes frías.

Jostein Dahl Gjelsvik comenzó a hacer música electrónica en la escena tecno a principios de los noventa. Ha aparecido desde entonces bajo varios nombres, tanto en solitario como en diversas bandas. Rune Sagevik se inició en la música electrónica hace una década. El proyecto de Pjustk nació cuando Jostein, años más tarde, escuchó uno de los temas de Rune en la radio. Le gustó tanto que se puso en contacto con él, y en 2005 empezó su fructífera colaboración. En los años que han pasado han dado a conocer su trabajo en compilaciones y en su primer disco, *Sart*, publicado en Nueva York bajo el sello 12k.

Las pulsaciones de pequeños cuadrados en la geometría variable creada para poner en primer plano el trabajo sobre el ambiente nos desvela una sentencia de ritmos necesarios a la emulación de los sentidos. Toca la emoción misma, la más pura, rozando las subidas frágiles y dejando ponerse los pelos de punta... A veces piensas en algo microscópico, otras veces en algo gigante y fuera de tu alcance. Es el proceso químico de Pjustk. Algo que nos enfrenta a nuestra propia situación: pensar en lo pequeños que somos. En *No me pongas los cuernos*, nos enseñan cómo las fronteras son escasas incluso a través de dos culturas muy distintas. Tocan un exclusivo *live streaming* para la inauguración, una retransmisión de datos en directo, del lugar y momento en el que están tocando en medio de la naturaleza. En un segundo tiempo, presentan, junto con el artista visual Till Nowak, su obra *Sus*, creación de una música y un ambiente basados en imágenes aéreas. El video muestra la tierra y la naturaleza, pero en una versión onírica, manipulada, jugando con el sentido de la escala mediante la confusión entre espacios inmensos y pequeños.

PJUSK

pjusk.no

Till Nowak, framebox.com

Pjusk, the duo formed by Rune Sagevik and Jostein Dahl Gjelsvik (born in Norway), hails from the west coast of Norway, a region of quaint villages surrounded by nature and close to the winter stars and the aurora borealis that paint the sky with their streaming solar particles. Pjusk's principal source of inspiration is Norway's harsh climate and wild landscape. At the heart of the duo's collaborative effort is an old cabin nestled in the mountains. Here is where most of Pjusk's music is born and made, against the serene backdrop of snow-capped peaks and to the sound of icy streams.

Jostein Gjelsvik Dahl began creating electronic music on the techno scene in the early 1990s. Since then he has performed under several different names, as a solo artist and a member of various bands. Rune André Sagevik started making electronic music a decade ago. The Pjusk project began several years later, when Jostein heard one of Rune's songs on the radio. He liked it so much that he contacted Rune, and they entered into a successful and productive partnership in 2005. Over the next two years, they contributed to compilation albums, and their first independent album, *Sart*, was released by the New York label 12k.

The beating of small squares to the variable geometry created in order to shine the spotlight on the work rather than the atmosphere hands down a sentence of rhythms necessary for the emulation of the senses. It touches emotion itself, in its purest form, caressing the fragile crescendos and letting our hair stand on end... Sometimes it conjures up an image of something microscopic, at other times something gigantic and beyond our reach. This is the chemical process of Pjusk, something that forces us to confront our situation, to meditate on how small we truly are. In *No me pongas los cuernos*, these musicians show us that boundaries are scarce, even between two very different cultures. They have orchestrated an exclusive live-streaming webcast for the show's opening, a live data broadcast of the time and place where they are playing in the midst of nature. Their second contribution, presented in collaboration with digital artist Till Nowak, is the work *Sus*, an attempt to create a music and atmosphere based on aerial images. The video offers a manipulated, dreamlike vision of the Earth and of nature, playing havoc with our sense of scale by making it difficult to distinguish between vast and tiny spaces.

MARTINI PROJECTS

martiniprojects.tumblr.com

Martini Projects: Verena Gillmeier, Sara Lindeborg, Max Ronnersjö y Märta Rovin (nacidos en los años ochenta en Alemania y Suecia; viven y trabajan en Gotemburgo, Suecia). Al tiempo que tienen entidad individual, forman un todo al borde de lo fundamental y estructuralmente alterado. Aman el arte del desvío en cada trámite, a través de su profunda reflexión sobre preguntas tan sencillas como ¿qué es arte? Jóvenes artistas y comisarios suecos, emprendieron una experiencia hará un año a partir de un espacio que rehabilitaron. Representan esa ventana abierta sobre lo que se hace y se lleva en otras culturas, otros horizontes, en materia de arte contemporáneo.

El espacio rehabilitado como punto de partida es un salón de 160 m² dentro de una antigua fábrica de cerveza Lyckholms, un edificio industrial en Almedal, Gotemburgo. La idea deriva de los debates en la Escuela de Bellas Artes en Valand en torno al asunto de cómo construirse un espacio propio de debate e intercambio con unas buenas condiciones de trabajo. Quieren explorar nuevas formas de construir y mostrar el arte y la experimentación dentro de una plataforma común en dicha ciudad. Establecer un discurso del arte a modo de producción social espontánea que pretende hacer hincapié en la necesidad de la teoría y la práctica como un solo cuerpo de trabajo. En un principio, como grupo de artistas, decidieron dar forma y fórmula al espacio, intentando usar el mismo material abandonado como materia prima para la reconstrucción. Explorando el comisariado como un proceso de colaboración, utilizan diferentes estrategias de *display* en un sentido experimental del espacio de arte. Martini Projects empezó como un lugar de presentación de artistas en agosto del 2011. La producción de exposiciones y eventos semanales como ART BAR son generados como lugar de encuentro de la escena local artística, así como forma de autofinanciación. En *No me pongas los cuernos* exponen su visión del arte contemporáneo nórdico, a la búsqueda de nuevos usos y prácticas que rechazan y redefinen las fronteras en un nuevo contexto cultural como es el del norte de Europa.

MARTINI PROJECTS

martiniprojects.tumblr.com

Martini Projects is Verena Gillmeier, Sara Lindeborg, Max Ronnersjö and Märta Rovin (born in the 1980s, live and work in Gothenburg, Sweden), who together form a single unit on the edge of the fundamentally and structurally altered. They love every step of the art of deviation, engaging in a profound reflection on such simple questions as, "What is art?"

These young Swedish artists and curators launched their collective experience around a year ago in a space that they renovated. They are an open window onto what's being done and what's in vogue in other cultures, on other horizons, in the field of contemporary art.

The renovated space, their point of departure, is a 160-square-metre hall in the old Lyckholms brewery, an industrial building in Almedal, Gothenburg. The idea stemmed from the debates held at the Valand School of Fine Arts on the issue of how to create your own space of debate and exchange in good working conditions. The artists want to explore new ways of constructing and showing art and experimentation on a shared platform in the city of Gothenburg, to establish an artistic discourse that emerges as a spontaneous social production, which aims to underscore the necessity of theory and practice as one body of work. As a group of artists, initially they decided to form and formulate the space by trying to use the same materials that had been left behind at the venue, which turned out to be a perfect raw material for reconstruction. Exploring the curatorial act as a collaborative process, they use different display strategies in an experimental sense of the art space. Martini Projects was launched as an artists' showcase in August 2011. Exhibitions and weekly events such as ART BAR are organised to promote interaction among members of the local art scene and to secure funding for the group's activities. In *No me pongas los cuernos*, they offer their vision of contemporary Nordic art, in a quest for new uses and practices that reject and redefine frontiers in the new cultural context that is Northern Europe.

SOGAR

monohr.com/Sogar.html

Sogar: Jürgen Heckel (Núremberg, Alemania, 1970). Formado como guitarrista desde los diecinueve años, se interesa por el tratamiento del sonido de manera poco convencional. Viene a afirmar un toque minimal, ligero y de meditación, en un momento exclusivo de interacción entre él y el público, y en un espacio semiexterior. Extraño eco del cuerno vikingo, nos sumerge por momentos en una sincera gravedad, en la cual podemos imaginar que estamos rodeados de pequeñas criaturas casi cósmicas...

Comienza a manipular los sonidos accidentalmente, para crear unas texturas melódicas ligeras, frágiles, cuyos arreglos tienen por definición y origen la guitarra y los ruidos que provienen de mesas, amplificadores, cables u otro simple encuentro sonoro. Les llama les *trouvailles sonores*, esos pequeños detalles que pueden resultar tesoros re-trabajados posteriormente por ordenador. Los sonidos pasan a esa situación de "devenir" en forma de chisporroteo, agrietamiento y otras ricas oscilaciones melódicas que exploran los extremos del espectro sonoro en asociación técnica, acústica y *software*. El resultado da nacimiento a un primer álbum en 2001, *Basal*, con el nombre artístico de Sogar y editado por el sello neoyorquino 12k. Más adelante, tras el éxito, aparecerá el álbum *Stengel* con el sello francés List y Apikal; *Blend*, con 12k, y un álbum en directo con el sello italiano Mr. Mutt, grabado en una gira por Japón en 2003. En varias ocasiones ha realizado *remix* y colaboraciones. La música de Sogar se caracteriza por una voluntad constante de escapar a cualquier tentativa de calificación o denominación. Extremadamente densa y abstracta, se resiste a asumir hasta el mínimo epíteto clásico de "alegre" o "triste"... Su fuente es una gramática musical inédita, ajena a todo acercamiento conceptual, que implica la traducción sensible de estados nutridos por el inconsciente.

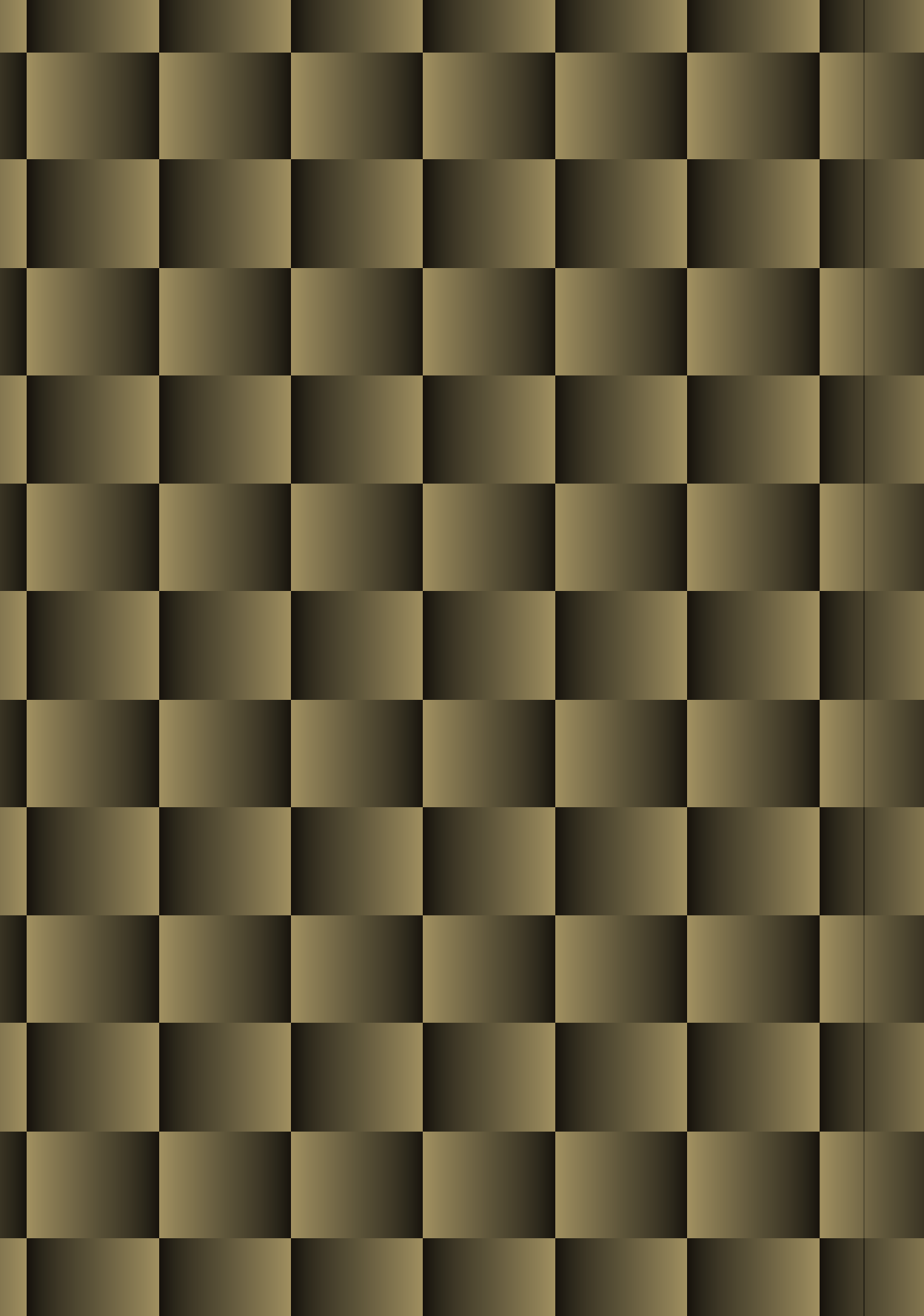
SOGAR

monohr.com/Sogar.html

Jürgen Heckel aka Sogar (born in 1970 in Nuremberg, Germany), started playing the guitar at age 19 and developed an interest in processing sound in unconventional ways. His music creates a minimalistic, airy, meditative atmosphere at an exclusive moment of interaction between him and the audience, in a semi-outdoor space. This eerie echo of the Viking horn sporadically immerses us in a sincere gravity, where we can imagine we are surrounded by small, almost cosmic creatures...

Sogar began to manipulate sounds accidentally to create light, fragile melodic textures. The source and definition of his arrangements are the guitar and the sounds produced by mixing boards, amplifiers, cables or other aural finds which he calls "trouvailles sonores", those minor details that may turn out to be precious gems when subsequently reworked on a computer. The sounds arrive at this state of "being" in the form of cracklings and other rich melodic oscillations that explore the extremes of the sound spectrum by associating acoustic technique and software. The result led to his first album, *Basal*, released under the artistic name of Sogar in 2001 on the New York label 12k. After achieving success, he recorded another album entitled *Stengel* with the French label List, a third called *Apikal Blend* with 12k, and a live album with the Italian label Mr. Mutt, recorded during a 2003 tour of Japan. He has also done various remixes and collaborations with other artists. Sogar's music is characterised by a constant desire to elude any attempt at classification or labelling. It is extremely dense and abstract, to the point that it becomes impossible to apply any conventional epithets such as "happy", "sad", etc.

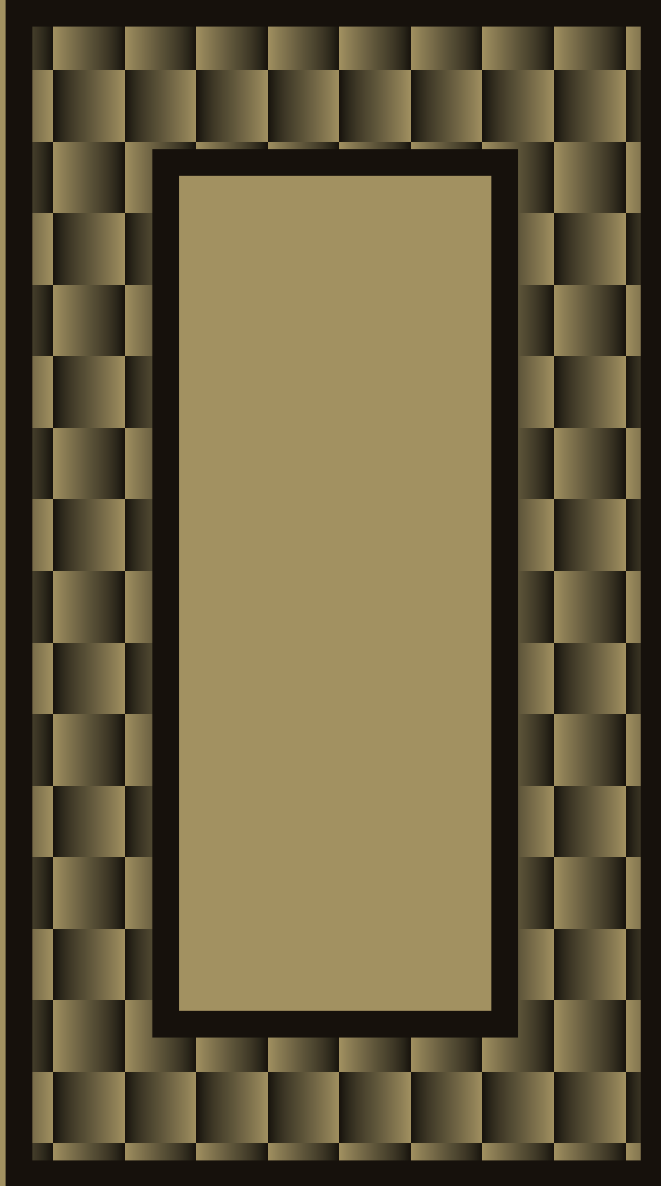
This music is the source of a brand-new musical grammar that rebuffs any conceptual approach, and it has now become the sensitive translation of states of mind nurtured by the subconscious.



F L O R E S ;

A B I S M O ;

P A R A T A X I S ;



C A R L O S

F E R N Á N D E Z - P E L L O

FLORES; ABISMO; PARATAXIS;
LEVANTAR UN ABISMO; PARATAXIS
BIOGRÁFICA. AFECTOS EN
DESARREGLO, DE LA PINTURA Y
LA FÁBULA.

Carlos Fernández-Pello

En 1974, David Hildebrand Wilson decide dar un paseo por el campo. Tras un rato caminando, se fija en un pequeño riachuelo de montaña y decide montar su cámara de 16 mm. El trípode debe estar dispuesto probablemente sobre unas ruedas o raíles. Después dirige el teleobjetivo hacia el río hasta que en el visor sólo se ve una pequeña porción de agua y una alambrada. Durante los siguientes trece minutos¹ filma *Stasis*, retrocediendo con la cámara lentamente hasta que el plano del agua queda reducido a una mancha más del paisaje. Al volver al laboratorio, David recorta laboriosamente de cada fotograma la porción de agua y alambrada correspondiente al encuadre inicial, y amplía su tamaño metódicamente hasta que éste abarca la totalidad de la pantalla. El resultado es una película de ocho minutos en la que, de una manera imperceptiblemente lenta, la imagen del agua se descompone en grano.

Rosario, Argentina, 1959. Eduardo J. Prieto describe la parataxis como la forma más primitiva de ordenar los materiales expresivos: al parecer, cuando el estado de desarrollo es muy primitivo, la lengua no es para el hablante un medio plástico, sino un medio resistente; el hablante debe esforzarse para organizar los sintagmas, y la fluidez sintáctica es el producto de un arduo trabajo; las relaciones que en la disposición paratáctica están dadas por el sentido deben hacerse conscientes por un proceso de reflexión. Prieto añade que esta ordenación del texto muestra un estado de la lengua en el que cada una de las partes que el escritor trata de organizar conserva en buena medida su autonomía y vale por sí misma; que es fácil observar cómo, del acercamiento de núcleos originariamente independientes, surgen problemas de vinculación y coordinación recíprocas².

Acudiendo a la definición dada por el profesor Prieto, el material expresivo de este texto serían bloques de memoria biográfica; lexemas imaginarios primitivamente ordenados. Cortes temporales sin mayor aportación que su disposición en la página. Son imágenes de otros textos, fragmentos reproducidos *más o menos literalmente* y traducidos con la simpleza de quien se limita a repetir de oídas; de quien relata casos aislados según como se ordenan en su propia experiencia. El autor de este bloque no trata de insinuar que ésta, la de su montaje, sea una operación baladí. Al contrario, es consciente de que engendra una resistencia respecto a su comprensión; un desarreglo entre lo que se dice y lo que se siente; una coherencia caótica con un decir-sentir.

En 2002, Jacques Rancière imagina desde el despacho de su piso una superficie plana. La describe como una superficie de disociación y desfiguración, y no como la evidencia histórica de una técnica que ha sido finalmente conquistada. Para él, las palabras ya no prescriben lo que las imágenes deben ser, como una historia o una doctrina, sino que las palabras hacen de sí mismas imágenes que desplazan las figuras del cuadro; activan esa superficie de intercambio; esa superficie de formas y signos que es el medio real de la pintura –un medio que no se identifica con la pertenencia a un soporte o material, sino con una técnica del conocimiento–. Unos días antes, Jacques ha escrito en su procesador de texto que el enlace entre la pintura y la tercera dimensión es un enlace entre la pintura y el poder poético de las palabras y las fábulas.

*

Los llamados diagramas de Venn son enunciados en 1880 por el lógico y filósofo John Venn en un artículo titulado “On the Diagrammatic and Mechanical Representation of Propositions and Reasonings”. En él, Venn construye diagramas a partir de una colección de áreas curvas o circulares dibujadas sobre un plano, permitiendo la representación lógica de todas las combinaciones posibles que se pueden dar entre un número de conjuntos dados. De entre todos los diagramas de Venn posibles destaca el llamado nudo borromeo, cuyo principio lógico es el

mismo que el de una trenza: si cualquiera de las tres curvas se corta, las otras dos se ven liberadas³.

En 1836, dos editores ingleses, de apellido Chapman y Hall, preparan, junto al ilustrador Robert Seymour, una serie de viñetas cómicas sobre las desventuras campestres de un club de hombres del East End londinense. Tras contactar sin éxito con varios autores, solicitan los servicios de un joven Dickens para que, como es tradición del género, acompañe las viñetas con breves frases y comentarios. Charles rara vez se ciñe a las viñetas proporcionadas y, progresivamente, impone con su narrativa lo que el ilustrador ha de dibujar después. Al desplazar el interés de la viñeta al relato, el joven autor convierte un popular género de ficción de la época, basado fundamentalmente en ilustraciones satíricas, en una novela del estilo de vida londinense. Un año y medio más tarde se publica la última de las veinte partes que componen *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, que posteriormente serán compiladas como la primera novela de Charles Dickens⁴.

De forma inversa, Richard J. Anobile está preparando a finales de 1973 el primero de los libros de su Film Classics Library, la más precisa y completa reproducción de una película en forma de libro. Cada tomo es una fotonovela que acumula más de mil fotogramas de la película escogida, dispuestos secuencialmente y acompañados por los diálogos de la banda sonora original. Tras varios visionados del Frankenstein de 1931 en la moviola de su estudio, el productor y editor encuentra difícil explicación a por qué los estudios cinematográficos Universal le encomendaron la dirección del filme al director de escena James Whale. Anobile detalla en la introducción que la dirección de Whale es cuando menos primitiva y que la película está efectivamente rodada como una obra teatral. Tanto la exageración de los actores como el estatismo y la falta del primer plano le induce a pensar que Whale no ha sabido aprovechar el cine como un medio plástico. La única escena que le concede al director es aquella que los estudios censuraron, en la que, después de jugar con una niña a tirar flores al agua y creyendo que ésta flotaría cual flor, el monstruo lanza a la niña al estanque ahogándola accidentalmente.

Por insignificante se entiende aquello que no significa en su contexto, que pasa inadvertido, que es inútil para la configuración del lugar en el que se enmarca, pero que tiene la capacidad de abrir ventanas internas de experiencia; de salirse del cuadro para acabar aún más dentro. Por enlace se entiende aquel signo sintáctico y afectivo que crea nombres compuestos, saber por montaje, que provoca el roce y el intercambio entre una experiencia estética y los conceptos, hechos y reglas del juego epistemológico. Son aquellas formas inútiles para la tradición del conocimiento científico –como los lujos de una narración flaubertiana, una magdalena empapada en té o las uñas largas que protegen el tacto de Deleuze– con las que el arte produce un marco discursivo posible, al tiempo absurdo y riguroso. Encarna la multiplicidad sin necesidad de hacerla inteligible; deshace las subordinaciones del lenguaje y conquista el equívoco que precede a la igualdad de condiciones.

Por eso, cuarenta y dos años después de su aportación diagramática, John Venn y su hijo John Archibald Venn publican el primer volumen de *Alumni Cantabrigienses: A Biographical List of All Known Students, Graduates and Holders of Office at the University of Cambridge, from the Earliest Times to 1900*, un registro biográfico de todos los miembros matriculados en la Universidad de Cambridge desde su fundación. Datos como los nombres de los progenitores, descendientes y esposas de unos 130.000 miembros son anotados con minuciosidad⁵. En 1909, y sin ninguna vinculación lógica, Venn patenta junto a su hijo una máquina para lanzar bolas de críquet. Se cuenta que la máquina, uno de los primeros robots mecánicos, consigue superar en cuatro ocasiones al mejor bateador del equipo australiano en su visita a la Universidad de Cambridge ese mismo año.

*

Al final, una cadena de flores puede servir para adornar el gran salón de una logia francmasónica el día de su aniversario⁶. También es el título de un libro irrastreable, al cual hacen referencia todos los documentos publicados por el Museo de Tecnología Jurásica, en Culver City, California.

Puede ser parte fundamental de una tradición polinesia o un *souvenir* hawaiano. O ser el título de una canción de The Cure. El veinteavo axioma del mago y ocultista Eliphas Lévi acerca de la libre voluntad del hombre afirma que una cadena de hierro es menos difícil de romper que una cadena de flores⁷.

Pero una cadena de flores es también una cadena de nada; una forma de hablar de aquella exposición de la que no se puede hablar; de anular el poder de ilustración que tiene la palabra para devolverla a la igualdad de los salvajes; tratar de equiparar las obras de un catálogo con las obras de una sala, sin subordinar ninguna reflexión. Un trabalenguas nos recuerda que las palabras son primero formas, antes que ideas y conceptos: formas de la lengua y de la boca, de los labios y la garganta, pero también de los ojos y el oído, de la memoria y de las yemas de los dedos. Las obras de arte son esas formas informes que traban el conocimiento y nos recuerdan la naturaleza contingente de la experiencia. Nos regalan la belleza de estar al borde de lo incomprensible; de confundir la figura con el fondo, el pasado con el futuro; de repetir una y otra vez una historia interminable. Cada flor es un detalle inútil, una anécdota imperceptible.

¹ Mientras que en la página 46 del libro de Lawrence Weschler *El gabinete de las maravillas de Mr. Wilson* se alude a 13 minutos, en la página alternativeprojections.com de Los Angeles Filmforum (que recientemente organizó el programa *Experimental Film in Los Angeles 1945-1980*, en el que se mostraba el filme *Stasis* de Wilson) se menciona que la duración es de 8 minutos. Se ha mantenido la duración indicada en el libro por cuestiones de estricto calco afectivo.

² La práctica totalidad de este párrafo es una cita literal de apartados correspondientes a las páginas 11, 12 y 16 del libro escrito por Eduardo J. Prieto *Parataxis e hipotaxis* (1959), Rosario, Rep. Argentina, Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Filosofía Letras y Ciencias de la Educación, Instituto de Lenguas Clásicas. Concretamente de la copia que la profesora de Lingüística de la Universidad Nacional de Tucumán doña Klara Sterbik donó a una biblioteca desconocida.

³ John Venn habla en su artículo de "círculos eulerianos" (en relación a los diagramas de Leonhard Euler) y existen representaciones nórdicas en

piedras que se remontan hasta el siglo VII de un nudo borromeo triangular, además de ser el escudo de armas de la familia italiana Borromi. No obstante, es a partir del artículo de Venn cuando su uso se generaliza en el estudio de la lógica y las matemáticas, y en la obra de Clarence Irving Lewis *A Survey of Symbolic Logic* (1918) aparece publicado por primera vez el término "diagrama de Venn", denominación que se ha preservado hasta hoy. Por esa misma razón, algunos autores le conceden a Venn el "honor" de ser uno de los nombres en la historia de las matemáticas que más fama ha recibido por menos.

⁴ Wilbur L. Cross, "Pickwick Papers" (1920), *Encyclopedia Americana*.

⁵ John Venn vivirá hasta la publicación del segundo volumen en 1923. No será hasta 1953 cuando se publique el décimo y último volumen de esta obra, que ocupa la mayor parte de la vida de su hijo, John Archibald Venn, quien fallecerá en 1958.

⁶ Albert Gallatin Mackey y Harry LeRoy Haywood, *Encyclopedia of Freemasonry*, vol. I, Chicago, Kessinger Publishing, 2003, p. 189.

⁷ Éliphas Lévi, *Transcendental Magic*, York Beach, Weiser Books, 2001, p. 208.



El monstruo juega con las flores
Páginas del libro de *Frankenstein*,
de Richard J. Anobile

The monster playing with flowers
Pages from the book *Frankenstein*,
by Richard J. Anobile



Nudo borromeo

Borromean knot



Gabinete de las maravillas de Mr. Wilson, de Lawrence Weschler
Fotocopia

Gabinete de las maravillas de Mr. Wilson [Mr. Wilson's Cabinet of Wonder], by Lawrence Weschler
Photocopy

FLOWERS; ABYSS; PARATAXIS:
 RAISING AN ABYSS;
 BIOGRAPHICAL PARATAXIS.
 EMOTIONS IN DISARRAY, OF THE
 PICTORIAL FABLE.

Carlos Fernández-Pello

In 1974 David Hildebrand Wilson decided to take a stroll in the country. After he had been walking for a while, he noticed a small mountain stream and decided to set up his 16mm camera. He probably mounted the tripods on wheels or rails and then pointed the zoom lens at the stream until all he could see in the viewfinder was a portion of water and a wire fence. For the next 13 minutes¹ he filmed *Stasis*, slowly moving backwards with the camera until the surface of water was reduced to just another spot on the landscape. Back in the darkroom, David painstakingly cut out the portion of water and wire fence in the original frame from every single shot and then methodically enlarged the images until they filled the entire screen. The result is an 8-minute film in which the image of the water slowly and imperceptibly dissolves into grain.

Rosario, Argentina, 1959. Eduardo J. Prieto described parataxis as the most primitive way of organising expressive materials. It seems that in very primitive stages of development, language is not a plastic medium for the speaker but a resistant one: organising the syntagms requires great effort on the part of the speaker, and syntactic fluidity is therefore the product of arduous labour. Meanwhile, the relations in the paratactic arrangement that stem from meaning can only be assimilated through a process of reflection. Prieto adds that this ordering of the text reveals a state of language in which every element that the writer tries to organise remains largely autonomous and self-contained; that it is easy to see how joining nuclei that were originally independent can create problems of reciprocal association and coordination²

To borrow Professor Prieto's definition, the expressive material in this text could be considered blocks of biographical memory—primitively organised imaginary lexemes, temporal snippets with no greater contribution than their arrangement on the page. They are images of other texts, fragments reproduced *more or less literally* and translated with the simplicity of someone merely repeating hearsay; of someone recounting unrelated cases in the same order as they occurred in his or her own experience. The author of this block is not trying to insinuate that that operation—in other words, his montage—is a trivial one. Quite the contrary: he is aware that it engenders resistance to its comprehension; a disarray between what is said and what is felt: a chaotic coherence with a saying-feeling.

In 2002 Jacques Rancière imagined a flat surface from the study in his apartment. He described it as a surface of dissociation and defiguration rather than the historical evidence of a method that has finally been conquered. For Rancière, words no longer prescribed what images should be, as a history or doctrine: rather, words were images themselves, redistributing the figures in the picture, activating that surface of exchange, that surface of forms and signs which constitutes the true medium of painting—a medium that is not identified with pertaining to a support or a material but to a method of knowledge. A few days earlier, Jacques had written on his word processor that the bond between painting and the third dimension was a bond between painting and the poetic power of words and fables.

*

Venn diagrams were first described in 1880 by their inventor, the logician and philosopher John Venn, in an article entitled “On the Diagrammatic and Mechanical Representations of Propositions and Reasonings”. In this article, Venn drew a set of curved or circular areas on a plane to show all the possible logical relations between a finite collection of sets. The most fascinating Venn diagram is the so-called Borromean knot, whose logical principle is the same as that of a plait: if any of the three curves are cut, the other two will be released³

In 1836 two British publishers, Chapman and Hall, issued a collection of comic strips by the illustrator Robert Seymour on the misadventures of an East London gentleman's club in the country. After contacting several authors to no avail, they finally retained the services of a young man named Dickens, whom they asked to compose brief phrases and remarks to accompany the illustrations, in keeping with the genre's tradition. Charles rarely stuck to the strips provided and gradually imposed his own narrative for Seymour to illustrate afterwards. By shifting the focus of the drawings to the story, the young author turned a popular fiction genre of the day, essentially based on satirical illustrations, into a novel about London life. The last of the 20 instalments that made up *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, which would subsequently be compiled as the first novel of Charles Dickens⁴ was published a year and a half later.

A contrasting case is that of Richard J. Anobile, who in late 1973 was preparing the first of the books in his *Film Classics Library*, the most accurate and complete reproductions of movies in book form. Every volume is a photo novel with over 1,000 stills from the chosen film, arranged sequentially and accompanied by the dialogues from the original soundtrack. After watching the 1931 movie *Frankenstein* several times on the Moviola in his studio, the producer and publisher was perplexed as to why Universal Studios had decided to hire the theatre director James Whale to direct the film. In his introduction, Anobile describes Whale's directing as "primitive at best" and notes that the film is effectively shot as a play. The actors' overgesturing, combined with the static quality and lack of close-ups, leads him to conclude that Whale failed to exploit cinematography's potential as a plastic medium. The only scene he rates positively is precisely the one censored by the studios, in which Frankenstein and a little girl play at tossing flowers into a pond and then, believing that she will float like the flowers, the monster throws the girl into the water, accidentally drowning her.

The word "insignificant" is understood as that which has no significance in its context, as that which goes unnoticed or is useless in the structural configuration of the place where it is found, but which nevertheless

has the capacity of opening internal windows of experience, of falling outside the picture only to end up even deeper inside it. The word “bond” is understood as the syntactic and emotional sign that creates composite names, while “knowledge” is a montage that provokes friction and exchange between an aesthetic experience and the concepts, facts and rules of the epistemological game. They are those forms which have no place in the tradition of scientific knowledge—like the luxuries of a Flaubertian narrative, a tea-dipped fairy cake or the long, uncut fingernails that protect Deleuze’s sense of touch—but which art employs to produce a possible framework for an absurd yet rigorous discourse. It embodies multiplicity without the need to render it intelligible; it undoes the subordinations of language and conquers the misunderstanding that precedes equality of status.

Which is why, 42 years after he invented his diagrams, John Venn and his son John Archibald Venn published the first volume of *Alumni Cantabrigienses: A Biographical List of All Known Students, Graduates and Holders of Office at the University of Cambridge, from the Earliest Times to 1900*, dating right back to when the institution was founded. The names of the parents, descendants and spouses of approximately 130,000 members are all noted in minute detail⁵ In 1909, completely out of the blue, Venn and his son patented a machine for bowling cricket balls. It seems that the machine, one of the first mechanical robots, was so good that when the Australian team visited the University of Cambridge that same year it managed to clean bowl the best batsman four times.

*

In the end, a chain of flowers can serve to decorate the great hall of a freemasonry lodge on the day of its anniversary⁶ It is also the title of an untraceable book mentioned in every document published by the Museum of Jurassic Technology in Culver City, California. It can be a fundamental element of a Polynesian tradition or a Hawaiian souvenir. Or the title of a song by The Cure. The 20th axiom of the magician and occult author Éliphas Lévi about human willpower states that a chain of iron is less difficult to break than a chain of flowers⁷

But a chain of flowers is also a chain of nothing; a form of discussing that exhibition which defies all discussion; of destroying the word's power of illustration to return it to the equality of savages; of trying to equate the works in a catalogue with the works in a gallery, without subordinating any reflection. A tongue twister that reminds us that words are first and foremost forms, before they are ideas and concepts: forms of the tongue and mouth, of the lips and throat, but also of the eyes and ears, of memory and fingertips. Works of art are those formless forms that twist knowledge and remind us of the contingent nature of experience. They give us the beauty of being on the verge of the incomprehensible; of confusing figure and background, past and future; of repeating a never-ending story time and time again. Every flower is a useless detail, an imperceptible anecdote.

¹ Page 47 of Laurence WESCHLER's book *Mr. Wilson's Cabinet of Wonder* mentions 13 minutes, while the website www.alternativeprojections.com of the Los Angeles Filmforum (which recently organised a programme entitled *Experimental Film in Los Angeles 1945-1980* featuring Wilson's movie *Stasis*) gives a run time of 8 minutes. The run time mentioned in the book has been maintained for reasons of strict emotional empathy.

² In this paragraph, virtually every word in the original Spanish is lifted from the sections on pages 11, 12 and 16 of Eduardo J. PRIETO's book *Parataxis e hipotaxis* (1959) Rosario, Argentina, Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Filosofía Letras y Ciencias de la Educación, Instituto de Lenguas Clásicas. Specifically, it has been lifted from the copy that the linguistics teacher of the National University of Tucuman, Ms. Klara Sterbik, donated to an unknown library.

³ In his article, John Venn talks about "Eulerian circles" (in reference to Leonhard Euler's diagrams). There are representations of a triangular Borromean knot on Norse pictures from the 7th century or earlier, and it is also the coat-of-arms of the Borromeos, an Italian family. However, it was thanks to Venn's article that the

knot came to be widely used in the study of logic and mathematics. The term "Venn diagram" first appeared in Clarence Irving Lewis's book *A Survey of Symbolic Logic* (1918) and the name has survived to this day. For this same reason, certain authors "honour" Venn as one of the figures in the history of mathematics who has received the greatest recognition for the smallest contribution.

⁴ Wilbur L. CROSS (1920). "Pickwick Papers." *Encyclopedia Americana*.

⁵ John Venn lived to see the publication of the second volume in 1923. The tenth and final volume, published in 1953, took up most of the life of his son John Archibald Venn, who died in 1958.

⁶ Albert GALLATIN MACKEY & Harry LEROY HAYWOOD, *Encyclopedia of Freemasonry*, Volume 1, Kessinger Publishing, Chicago, 2003 (p. 189).

⁷ Éliphas LÉVI, *Transcendental Magic*, Weiser Books, York Beach, USA, 2001 (p. 208).

ARTISTAS

Persijn Broersen / Margit Lukács

José Díaz

Johan Eldrot / Erik Larsson

Haris Epaminonda

Karlos Gil

Josué Rauscher

John Stezaker

Miguel Ángel Tornero

Isabelle Vernay-Lévêque

NUEVE DESPLAZAMIENTOS:
UN SALVAVIDAS. REPETICIONES
EN SALA, DEL BALBUCEO ILEGIBLE.

Pavla Ascher

Hace escasamente año y medio que Karlos Gil decide dar un paseo por los alrededores de ningún sitio. Tras una breve siesta, despierta junto a una rara estructura triangular, coge su cámara y toma una foto. Después dirige sus pasos hacia un extraño templo de hormigón que guarda en su interior un extraño vehículo. Durante los siguientes tres días fotografía *The Neverending Story*, tomando mecánicamente instantáneas de todo cuanto acontece en un mundo familiar que se ha vuelto extraño. Avanza incansablemente por un decorado monocromo, en el que los hombres mayores tienen voces sintéticas y las cámaras Bolex no existen; un decorado en el que los monumentos del pasado son máquinas futuristas y una ciudad extraña nos recuerda a un pueblo de Castilla. Al volver a casa, Karlos filma una a una las fotografías tomadas sobre una película de 16 mm que nunca veremos, y digitaliza cada marco de celuloide hasta completar un metraje de cinco minutos y medio. El resultado es el principio de un viaje interminable entre la realidad y la ficción.

En verano de 2010, Rosa Lleó y Zaida Trallero inauguran la muestra *Everything is Out There* en la sala B de La Casa Encendida. En la exposición puede verse, entre otras obras, *Tarahi II*, de la artista chipriota Haris Epaminonda. En un momento de descanso durante el montaje, Rosa y Zaida deciden cruzar a la sala de enfrente para ver lo que prepara su compañero y también comisario Edu Hurtado. Allí se encuentran al artista Carlos Fernández-Pello ordenando fichas en una mesa. Por motivos desconocidos para él mismo, Carlos no llegará a entrar en el apartado donde se expone el vídeo de Epaminonda y, dos años más tarde, la misma obra se expone en el mismo lugar.

Desde el efecto mariposa de Edward N. Lorenz¹ a los seis grados de separación de Frigyes Karinthy², la idea de que pueden existir enlaces minúsculos entre todas las cosas del cosmos no es nueva. Ni pretende

ser el objeto de esta exposición. Tampoco lo es la relectura de la *symploké* griega de Gustavo Bueno³, por la que las cosas luchan entre sí y se entretejen sólo cuando comparten ciertas propiedades, cuando forman parte de una misma categoría. *Flores; Abismo; Parataxis*; plantea que el sentido de las cosas parte de una insignificancia afectiva, de un abismo en el que caen paralelamente lenguaje e imagen, y cuyo denominador común son siempre las experiencias del sujeto que los rescata, los enlaza o desfigura. Pero también es un dispositivo de conocimiento pictórico, de categorías dentro de categorías que, paradójicamente, al conectar todo con todo se revelan más extrañas y se rompen en nuevos conjuntos de diferencia. En esa medida, las obras seleccionadas se afanan en distinguir lo similar y en confundir lo dispar, en comprimir y estirar una tradición pictórica que no estaría ligada a la ilusión de espacio si no fuera porque las palabras son también cosas. La parataxis es una figura lingüística que favorece el uso coordinado de frases cortas. Un salvavidas es una contracción en medio de la inmensidad del mar.

A mediados del año 2011 Johan Eldrot y Erik Larsson trituran *La dimensión del momento presente*, de Miroslav Holub. En la consciencia humana, el momento presente dura unos tres segundos.

*

El trabajo *Manifest Destiny* de Persijn Broersen y Margit Lukács formó parte de una propuesta expositiva en torno a las formas críticas de la realidad que acompañan a la ciencia ficción. Inicialmente pensada como una gran nave nodriza, la sala se dividía en diferentes compartimentos que hacían las veces de zonas discursivas. En ese sentido, las obras no disponían de un lugar neutro para plantear un discurso, sino que se escogían atendiendo también a su capacidad de integrarse en el decorado: como parte de un panel de control o de un nodo de comunicación por radio, como mapas de una sala de guerra o como fondos estelares de un puente de mando.

En un determinado momento, José Díaz recurre al ordenador y teclea en el navegador la dirección de un sitio web para la visualización de películas en *streaming*. Después se aprovecha del sistema CAPTCHA⁴,

diseñado para que el servidor pueda distinguir a José de una máquina, y recopila una lista de contracciones gramaticales que posteriormente usará como títulos de sus cuadros.

En 2006 se estrena *Casino Royale*. Basada en la novela homónima de 1953 escrita por Ian Fleming, la nueva versión introduce un único cambio sustancial en la trama: la partida de baccarat⁵ del original se ve sustituida por una partida de póquer al estilo *Texas hold'em*. Tres años después, Josué Rauscher escribirá de su obra que “las abuelas tejen una variedad infinita de copos de algodón para proteger la madera noble de las manchas de humedad”.

Con motivo de su exposición *The Random Series*, Miguel Ángel Tornero acompaña a sus fotografías de un texto titulado *Baluceos de Alta Demanda*, escrito por el profesor Enkelkreuz. El texto sólo es accesible al lector como traducción automática de Babel Fish⁶ al español, inglés y alemán, no pudiendo identificarse ninguno de ellos como el texto original y dando como resultado tres imágenes de un mismo texto.

*

Seducida por las ingeniosas trampas de la imaginaria colección de cuadros descritos en *El gabinete de un aficionado*, Isabelle Vernay-Lévêque ejecuta en 1982 el cuadro de Heinrich Kürz como encargo ficticio, procurando pintarlo con la máxima fidelidad posible al libro, aunque sin poder evitar en su resultado final dos diferencias: la limitación del número de reducciones sucesivas y la incorporación de un espejo en el que se refleja el pintor. El propio Perec, al ver el cuadro, le confirmará el sinnúmero de relaciones simbólicas y estructurales que ella ha intuido en el resto de su obra. Nunca vuelve a ver a Perec.

Cuando David Campany le pregunta a John Stezaker acerca del papel que juega su afición por las fotografías de films en su trabajo, este último afirma que ve su obra de forma diametralmente opuesta al proceso de montaje cinematográfico, puesto que no busca una legibilidad o una coherencia narrativa. No obstante, añade que sería ingenuo pensar que

sus yuxtaposiciones están exentas de una dimensión semántica, pues participan de una cierta gramática del montaje que es autorreflexiva⁷.

¹ “En la teoría del caos, el efecto mariposa hace referencia a la dependencia sensible con respecto a las condiciones iniciales, de modo que un pequeño cambio en un punto de un sistema no lineal puede producir enormes diferencias en un estado posterior. El nombre del efecto, acuñado por Edward Lorenz, proviene del ejemplo teórico de que la formación de un huracán podría depender de que una mariposa haya batido las alas varias semanas antes en un lugar remoto” (traducción); http://en.wikipedia.org/wiki/Butterfly_effect [consulta: mayo 2012]

² “Es una teoría que intenta probar que cualquiera en la Tierra puede estar conectado a cualquier otra persona del planeta a través de una cadena de conocidos que no tiene más de cinco intermediarios (conectando a ambas personas con sólo seis enlaces), o más popularmente, que ‘el mundo es un pañuelo’. La teoría fue inicialmente propuesta en 1930 por el escritor húngaro Frigyes Karinthy en un cuento llamado *Chains*”; http://es.wikipedia.org/wiki/Seis_grados_de_separaci%C3%B3n [consulta: mayo 2012]

³ *Symploké*: “Entrelazamiento de las cosas que constituyen una situación (efímera o estable), un sistema, una totalidad o diversas totalidades, cuando se subraya no sólo el momento de la conexión (que incluye siempre un momento de conflicto), sino el momento de la desconexión o independencia parcial mutua entre términos, secuencias, &c., comprendidos en la *symploké*. La interpretación de ciertos textos platónicos (*El Sofista*, 251e-253e) como si fueran una formulación de un principio universal de *symploké* (que se pondrá tanto al monismo holista –‘todo está vinculado con todo’– como al pluralismo radical –‘nada está vinculado, al menos internamente, con nada’–) es la que nos mueve a considerar a Platón como fundador del método crítico filosófico (por oposición al método de la metafísica holista o pluralista de la ‘filosofía académica’); <http://www.filosofia.org/filomat/df054.htm> [consulta: mayo 2012].

⁴ CAPTCHA son las siglas de Completely Automated Public Turing test to tell Computers and Humans Apart (Prueba de Turing pública y automática para diferenciar máquinas y humanos); Lev Grossman, “Computer Literacy Tests: Are You Human?”, *Time*, 5 junio 2008 [consulta: 2008]

⁵ El bacará o baccarat es un juego de cartas de casino en desuso, semejante a una versión simplificada del *blackjack*.

⁶ Babel Fish es el sistema de traducción automatizada de Yahoo.

⁷ David Company, *John Stezaker. Film Still. Collages since 1979*, Londres, Ridinghouse, p. 24.

NINE JOURNEYS: ONE LIFE
PRESERVER. IN-ROOM
REPETITIONS. OF ILLEGIBLE BABBLE.

Pavla Ascher

Barely a year and a half has passed since Karlos Gil decided to take a stroll in the vicinity of nowhere. After taking a catnap he awoke beside an odd triangular structure, picked up his camera and snapped a photo. He then wandered towards a strange concrete temple with a strange vehicle inside. Over the next three days he photographed *The Neverending Story*, mechanically taking snapshots of everything that occurred in a familiar world turned bizarre. He doggedly pressed on, moving through a monochromatic stage set where older men had synthetic voices and Bolex cameras didn't exist; a set where the monuments of the past were futuristic machines and a strange city reminded us of a town in Castile. On returning home, Karlos recorded the photographs he took one by one on a 16 mm reel that we will never see, and digitised each celluloid frame until he had created a five-and-a-half-minute film. The result was the beginning of an endless journey between reality and fiction.

In the summer of 2010, Rosa Lleó and Zaida Trallero opened the show *Everything Is Out There* in Room B at La Casa Encendida. Among other works, the exhibition featured *Tarahi II* by the Cypriot artist Haris Epaminonda. While setting up the show, Rosa and Zaida decided to take a break and wander over to the opposite room to see what their colleague and fellow curator Edu Hurtado was preparing. There they found the artist Carlos Fernández-Pello organising tokens on a table. For reasons unknown even to himself, Carlos never made it into the area where Epaminonda's video was on display, and two years later the same work was exhibited in the same location.

From Edward N. Lorenz's butterfly effect¹ to Frigyes Karinthy's six degrees of separation², the idea that everything in the cosmos is connected by miniscule links is not new, nor is it the primary focus of this exhibition. Neither is Gustavo Bueno's reinterpretation of the Greek notion of *symploke*³, which states that things struggle with each other and intertwine only when they share certain properties, when they belong to the same category. *Flores; Abismo; Parataxis* [Flowers; Abyss; Parataxis] posits that the meaning of things stems from an affective insignificance, from an abyss into which language and image plummet in parallel, whose common denominator is always the experiences of the subject that rescues, interweaves or disfigures them. But it is also a mechanism of pictorial knowledge, of categories within categories which, in the process of connecting everything to everything, paradoxically become stranger and break up into new sets of difference. In this respect, the selected works strive to distinguish the similar and confuse the disparate, to shrink and expand a pictorial tradition that would have no connection to the illusion of space if not for the fact that words are also things. Parataxis is a literary technique that favours the coordinated use of short phrases. A life preserver is a contraction floating in the vast expanse of the sea.

In mid-2011, Johan Eldrot and Erik Larsson chewed Miroslav Holub's *The Dimension of the Present Moment* to a pulp. In the human consciousness, the present moment lasts approximately three seconds.

*

The work *Manifest Destiny* by Persijn Broersen and Margrit Lukács was included in an exhibition that revolved around the critical forms of reality which accompany science fiction. Initially conceived as a great mother ship, the gallery was divided into different compartments that doubled as discursive zones. In that respect, the works did not have a neutral place for offering a discourse; rather, they were chosen based on their ability to blend in with the surroundings as part of a control panel or radio communications station, as maps in a war room or glittering backdrops on a ship's bridge.

At one point José Díaz turned to his computer, opened his browser and typed in the URL of a website for watching movies in streaming format. He then used the CAPTCHA system⁴, designed to help the server distinguish José from a machine, and compiled a list of grammatical contractions that he later used as titles for his paintings.

The film *Casino Royale* was released in 2006. Based on the eponymous 1953 novel by Ian Fleming, the new version only made one significant change to the plot: the baccarat game⁵ in the original was replaced by a game of Texas Hold'em poker. Three years later, in writing about his work Josué Rauscher noted that “grandmothers knit an infinite variety of cotton snowflakes to protect hardwood surfaces from moisture stains”.

On the occasion of his exhibition *The Random Series*, Miguel Ángel Tornero presented his photographs together with a text entitled “Babble That High Demand”, written by Professor Enkelkreuz. The text is only available to readers as automatic translations by Babel Fish⁶ into Spanish, English and German; however, readers do not know which version is the original, so what they see are three images of the same text.

*

Seduced by the ingenious ruses of the imaginary collection of paintings described in *A Gallery Portrait*, in 1982 Isabelle Vernay-Lévêque painted Heinrich Kürz's picture as a fictitious commission. She tried to create something as close as possible to the description provided in the book, although her version differs from Perec's in two inevitable aspects: the limited number of successive “pictures within pictures”, and the inclusion of a mirror in which the painter is reflected. Perec himself, on seeing the painting, confirmed the infinite number of symbolic and structural relationships that she had intuited in the rest of his work. She never saw Perec again.

When David Company asked John Stezaker about how his passion for film stills influences his work, Stezaker replied that he considers his work

to be the exact opposite of the cinematographic montage process, as it does not attempt to create legibility or narrative coherence. Nevertheless, he added that it would be naive to think that his juxtapositions do not have a semantic dimension, for they incorporate a kind of self-reflective grammar of montage⁷.

¹ In chaos theory, the butterfly effect is the sensitive dependence on initial conditions, where a small change at one place in a nonlinear system can result in large differences to a later state. The name of the effect, coined by Edward Lorenz, is derived from the theoretical example of a hurricane's formation being contingent on whether or not a distant butterfly had flapped its wings several weeks before. [Retrieved in May 2012] HYPERLINK "http://en.wikipedia.org/wiki/Butterfly_effect"http://en.wikipedia.org/wiki/Butterfly_effect

² This is the hypothesis that anyone on Earth can be connected to any other person on the planet through a chain with no more than five intermediaries (linking the two in just six steps). Also known as the "small world" theory. It was first proposed in 1929 by the Hungarian writer Frigyes Karinthy in a short story entitled "Chains". [Retrieved in May 2012] HYPERLINK "http://es.wikipedia.org/wiki/Seis_grados_de_separaci3n"http://es.wikipedia.org/wiki/Seis_grados_de_separaci3n

³ Symplekte: The interweaving of things that make up a situation (ephemeral or stable), a system, a totality or various totalities, where the important thing is not just the moment of connection (which always includes a moment of conflict) but also the moment of disconnection or partial mutual independence between terms, sequences, etc., involved in the symplekte. The interpretation of certain Platonic texts (*Sophist* 251e-253e) as the formulation of a universal principle of symplekte (which contrasts with both holistic monism—"everything is connected to everything"—and radical pluralism—"nothing is connected, at least internally, to anything") is what leads us to regard Plato as the founder of the critical philosophical method (as opposed to the holistic or pluralistic metaphysical method of "academic philosophy"). [Retrieved in May 2012] HYPERLINK "<http://www.filosofia.org/filomat/df054.htm>"<http://www.filosofia.org/filomat/df054.htm>

⁴ CAPTCHA is an acronym that stands for Completely Automated Public Turing test to tell Computers and Humans Apart. Grossman, Lev. "Computer Literacy Tests: Are You Human?" *Time*, 5 June 2008. [Retrieved in 2008]

⁵ Baccarat is a casino card game that is rarely played today, which might be described as a simplified version of blackjack.

⁶ Babel Fish is an automatic translation service offered by Yahoo!

⁷ CAMPANY, David, *John Stezaker: Film Still: Collages since 1979*. Ridinghouse, London (p.24).



**Sentado en una silla,
el hombre fue sometido...**



**...sentado en una
el hombre consiguió leer r**

Karlos Gil
The Neverending Story (Chapter One), 2011
 [en proceso]
 Película de 16 mm transferida a video, 6 min
 Imagen cortesía del artista

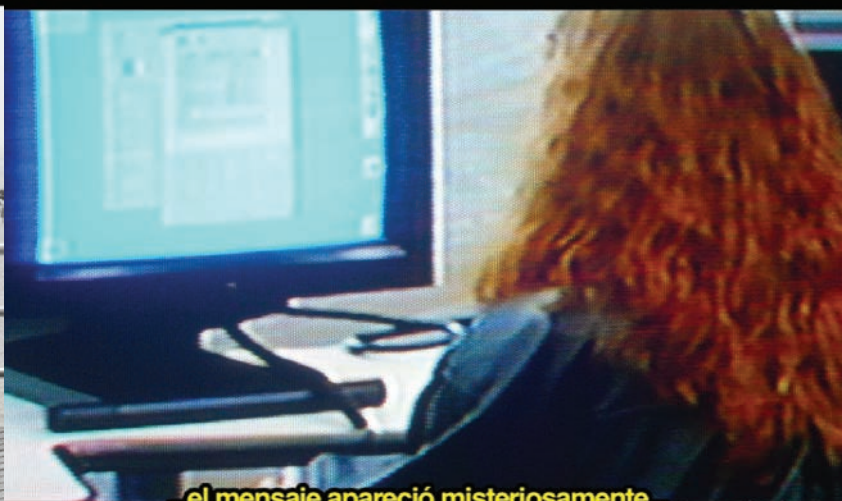
Karlos Gil
The Neverending Story (Chapter One), 2011
 [in progress]
 16 mm film transferred to video, 6 min
 Picture courtesy of the artist

Karlos Gil
The Neverending Story (Chapter Two), 2011
 [en proceso]
 Película de 8 mm transferida a video, 8 min
 Imagen cortesía del artista

Karlos Gil
The Neverending Story (Chapter Two), 2011
 [in progress]
 8 mm film transferred to video, 8 min
 Picture courtesy of the artist



extraña silla,
un mensaje a lo lejos.



...el mensaje apareció misteriosamente...

Karlos Gil

The Neverending Story (Chapter Three), 2012

[en proceso]

Película en VHS transferida a video, 10 min

Imagen cortesía del artista

Karlos Gil

The Neverending Story (Chapter Three), 2012

[in progress]

VHS film transferred to video, 10 min

Picture courtesy of the artist



Haris Epaminonda

Tarahi I, II, III, 2006

DVD PAL, 3 min 40 s

Fotograma central, reproducido en el catálogo de la exposición de Rosa Lleó y Zaida Trallero *Everything is Out There*, en *Inéditos 2010*

Imágenes cortesía del artista

Haris Epaminonda

Tarahi I, II, III, 2006

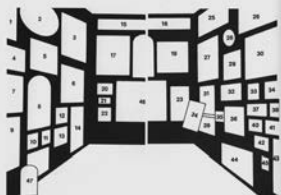
DVD PAL, 3 min 40 s

Same central still that appears in the exhibition catalogue for *Everything Is Out There*, by Rosa Lleó and Zaida Trallero, presented at *Inéditos 2010*

Pictures courtesy of the artist



18 Percejo tentativa de inventario



Detalle Foto de gabinete de un aficionado. Historia de un cuadro. Augustana, 1982

- Nº 1 El camino (España)
- Nº 2 El nacimiento de Isaac (España)
- Nº 3 Una dama en el Palacio (España)
- Nº 4 Hombre con cubeta (España)
- Nº 5 La vida del jardiner (España)
- Nº 6 La lavadora de platos (España)
- Nº 7 Estufa de Clara de Sotomayor (España)
- Nº 8 La televisión (España)
- Nº 9 La signora (España)
- Nº 10 La tarta sobre la mesa (España)
- Nº 11 Grupo de mujeres trabajando en el taller de Alameda (España)
- Nº 12 Alarma del conserje Juan Rangel (España)

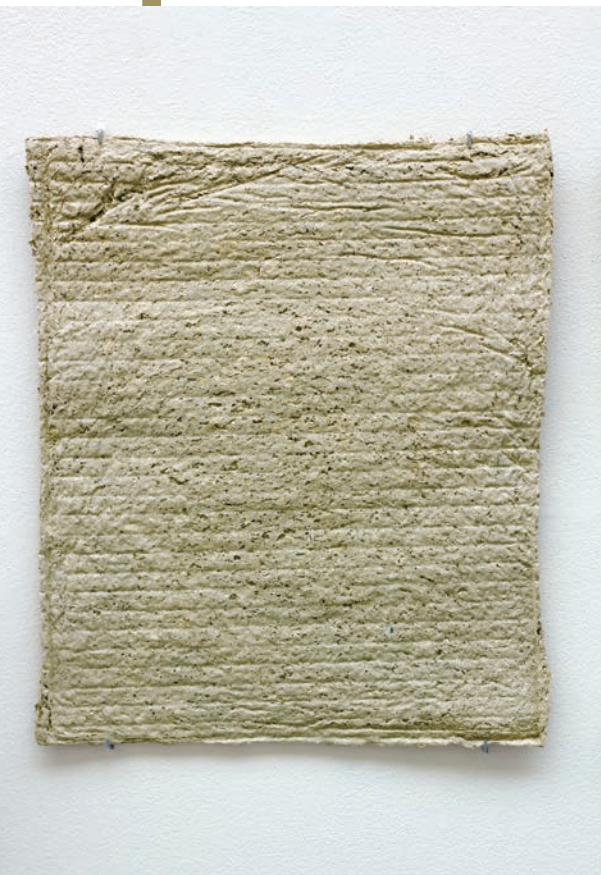
19

- Nº 13 Los jugadores de ajedrez (España)
- Nº 14 Botas de un carpintero (España)
- Nº 15 El zapato de Isaac (España)
- Nº 16 Plumas y faja (España)
- Nº 17 Dos Perros (España)
- Nº 18 Escalera (España)
- Nº 19 Los arqueros (España)
- Nº 20 La lamparola (España)
- Nº 21 Dos perros dormidos (España)
- Nº 22 Una máquina de coser (España)
- Nº 23 Botas de Anita van Oort y de sus tres hijos (España)
- Nº 24 Botas de Berta (España)
- Nº 25 Botas de Berta (España)
- Nº 26 La casa del agua (España)
- Nº 27 Botas de Berta (España)
- Nº 28 Botas de Berta (España)
- Nº 29 Botas de Berta (España)
- Nº 30 Botas de Berta (España)
- Nº 31 Botas de Berta (España)
- Nº 32 Botas de Berta (España)
- Nº 33 Botas de Berta (España)
- Nº 34 Botas de Berta (España)
- Nº 35 Botas de Berta (España)
- Nº 36 Botas de Berta (España)
- Nº 37 Botas de Berta (España)
- Nº 38 Botas de Berta (España)
- Nº 39 Botas de Berta (España)
- Nº 40 Botas de Berta (España)
- Nº 41 Botas de Berta (España)
- Nº 42 Botas de Berta (España)
- Nº 43 Botas de Berta (España)
- Nº 44 Botas de Berta (España)

Isabelle Vernay-Lévêque
Cabinet d'un amateur, 1982
 Óleo sobre lienzo, 200 x 150 cm
 Fotocopia del catálogo de la exposición
Pere(t)c. Tentativa de inventario

Isabelle Vernay-Lévêque
Cabinet d'un amateur, 1982
 Oil on canvas, 200 x 150 cm
 Photocopy of the exhibition catalogue for
Pere(t)c. Tentativa de inventario





Johan Eldrot / Erik Larsson
Seven Pillars of Wisdom, 2011
Libro molido y convertido en pulpa,
65 x 50 cm
Imagen cortesía de los artistas

Johan Eldrot / Erik Larsson
Seven Pillars of Wisdom, 2011
Book milled into pulp, 65 x 50 cm
Picture courtesy of the artists

Johan Eldrot / Erik Larsson

The Dimension of the Present Moment,
2011

Libro molido y convertido en pulpa,
65 x 50 cm

Imagen cortesía de los artistas



Johan Eldrot / Erik Larsson

The Dimension of the Present Moment,
2011

Book milled into pulp, 65 x 50 cm

Picture courtesy of the artists



John Stezaker
Grove, 1988-1990

62 x 44 cm

Imagen cortesía del artista y The Approach
Gallery

John Stezaker
Grove, 1988-1990

62 x 44 cm

Picture courtesy of the artist and The Approach
Gallery



John Stezaker
Mask CXXXIX, s. f.

25 x 20 cm

Imagen cortesía del artista y The Approach
Gallery

John Stezaker
Mask CXXXIX, n. d.

25 x 20 cm

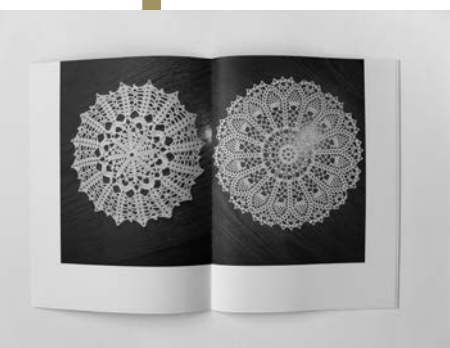
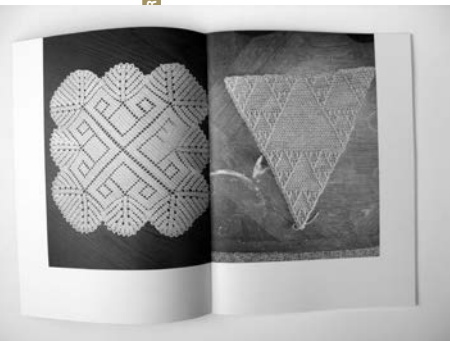
Picture courtesy of the artist and The
Approach gallery



José Díaz
Búsqueda Cóncava, 2011
Óleo sobre lienzo, 22 x 32 cm c/u
Imágenes cortesía del artista y Galería
Jose Robles

José Díaz
Búsqueda Cóncava, 2011
Oil on canvas, 22 x 32 cm each
Pictures courtesy of the artist and Galería
Jose Robles





Josué Rauscher

Baccarat Split, 2009

Libro, 32 pp., impresión láser b/n

27 x 20 cm (cerrado), 27 x 40 cm (abierto)

ISBN 978-2-917768-07-5

Imágenes cortesía del artista

Josué Rauscher

Baccarat Split, 2009

Book, 32 pp., b/w laser print

27 x 20 cm (closed), 27 x 40 cm (open)

ISBN 978-2-917768-07-5

Pictures courtesy of the artist







Miguel Ángel Tornero
Sin título (*The Random Series*), 2010
Fotografía sobre dibond, 50 x 53 cm
Imagen cortesía del artista

Miguel Ángel Tornero
Untitled (*The Random Series*), 2010
Photograph on Dibond, 50 x 53 cm
Picture courtesy of the artist

Miguel Ángel Tornero
Sin título (*The Random Series*), 2010
Fotografía sobre dibond, 50 x 63 cm
Imagen cortesía del artista

Miguel Ángel Tornero
Untitled (*The Random Series*), 2010
Photograph on Dibond, 50 x 63 cm
Picture courtesy of the artist





Persijn Broersen / Margit Lukács

Manifest Destiny, 2009

C-Print serigrafiado, 120 x 80 cm c/u

Imágenes cortesía del artista

Persijn Broersen / Margit Lukács

Manifest Destiny, 2009

Serigraphed C-print, 120 x 80 cm each

Pictures courtesy of the artist

TRENES DE PENSAMIENTO:
LA BIBLIOTECA ENSAMBLADA.
PALABRAS ORDENADAS.
DEL CONOCIMIENTO SALVAJE.

Katya García-Antón

–Vengan, pues –dijo el de la verde cazadora, cargando casi a viva fuerza con Mr. Pickwick y charlando sin cesar–. Ea, número novecientos veinticuatro, recoja su servicio y márchese... Respetables señores... le conozco bien... imprudencias... Sir, ¿y sus amigos? ... Un error, ya se ve... no preocuparse... cosas que ocurren... hasta en las mejores familias... no hay que hablar de morir... un contratiempo... levantadlo... ponga eso en su pipa... el aroma... imaldita canalla!

Y con esta larga ristra de entrecortadas frases, pronunciadas con extraordinaria volubilidad, el extraño personaje se encaminó hacia la sala de espera de viajeros, seguido de cerca por Mr. Pickwick y sus discípulos.¹

Un día de 1920, el filósofo Ernst Cassirer, que acababa de ser designado para ocupar la cátedra de filosofía en la Nueva Universidad de Hamburgo y a la sazón estaba trabajando en el primer volumen de su obra precursora, *[Filosofía de] Las formas simbólicas*, solicitó autorización para visitar la célebre biblioteca fundada treinta años atrás por Aby Warburg. De acuerdo con la concepción que este último tenía del universo, los libros de filosofía estaban colocados allí junto a los de astrología, magia y folclore, en tanto que las obras de arte se hallaban contiguas a las de literatura y religión, y las relativas al lenguaje, al lado de las de teología, poesía y arte. El subdirector de la biblioteca, Fritz Saxl, acompañó a Cassirer en su recorrido por esta colección tan singularmente organizada; a su término, Cassirer se volvió hacia su

anfitrión y le confesó: “Nunca más vendré aquí. Si vuelvo a este laberinto, terminaré por perder mi propio camino”².

Años más tarde, el propio Cassirer explicó el pánico que había sentido en esa oportunidad: “La biblioteca [de Warburg] no es simplemente una colección de libros sino un catálogo de problemas. Lo que me provocó esa impresión abrumadora no fueron sus campos temáticos, sino más bien el principio sobre cuya base se había organizado la biblioteca, principio mucho más importante que la mera cantidad de disciplinas que abarcaba. En ella, la historia del arte, la de las religiones y los mitos, la de la lingüística y la cultura, no estaban situadas una al lado de la otra sino vinculadas entre sí, y, a su vez, todas estas disciplinas estaban vinculadas con una única idea central: la supervivencia de la antigüedad, problema éste de índole puramente histórica”³.

Luego de la muerte de Warburg, en 1929, Cassirer comparó los elípticos estantes de la biblioteca con “el hálito de un mago”. Según Cassirer, para Warburg esos libros, ordenados de acuerdo con los intrincados caminos que había seguido su pensamiento, eran el bastión de su fuerza vital, tal como lo habían sido para Próspero, el rey hechicero de *La Tempestad*, los suyos⁴.

*echada ... echada al mundo ... este mundo ... poca
cosa ... antes de tiempo ... en ese mal- ... ¿qué? ...
¿una niña? ... sí ... una niña pequeña ... echada ...
a este ... antes de tiempo ... maldito agujero llamado
... llamado ... qué importa ... padres desconocidos
... incógnita ... desapareció ... se lo llevó el viento ...
tan pronto como se abrochó los pantalones ... ella lo
mismo ... ocho meses después ... casi a la hora exacta
... nada de amor ... no hubo de eso ... nada del amor
que normalmente arroja al ... recién nacido ... en casa
... no ... ni de ningún otro tipo ... nada de amor, de
ninguna clase ... ni entonces ni después ...*⁵

Cuando el filósofo francés Jacques Rancière define el pensamiento inadmisibles como “involuntario”, lo está alineando con el mundo de Proust, para quien la parte involuntaria de la mente era el motor exclusivo de la libertad intelectual. Pero es posible que no fuera deliberado. Su referente explícito es Freud y el inconsciente como lugar de “conocimiento confuso”, de “pensamiento que no piensa”⁶, que sólo puede romper barreras y aflorar a la superficie de la conciencia como una forma de salvajismo.

*

En el Museo de Arte Moderno del Parque do Flamengo, los jardines adoptan la forma de figuras abstractas que fluyen libremente, unas veces dibujando ondas; otras, un tablero de ajedrez. Estos espacios cariocas de ocio, no miméticos, no edénicos, se encuentran salpicados por lechos de inesperada vegetación indígena: plantas del *sertao* y del *serrado*, de los bosques tropicales, de la *caatinga* y del *igapó*⁷. Y, sin embargo, las plantas son sólo uno de los elementos de los diseños que convirtieron al artista de origen alemán Roberto Burle Marx en uno de los mayores innovadores de su época. Burle Marx incorporó además otros elementos, como rocas, losetas, paredes y la superficie plana del tejado o los pavimentos sobre los que trabajó.

Entre estos elementos de factura humana, los más curiosos son sus tótems plantados: columnas de madera, de metal e incluso de troncos de árboles que se elevan creando un acusado contraste con los árboles que allí crecen. Burle Marx añadió, insertó o plantó en esos tótems otras plantas tropicales, a menudo varios ejemplares de una única especie, como bromelias o filodendros. Pero los tótems no se diseñaron para parecer elementos naturales. Cabría decir que la exhortación de “transformar el tabú en tótem” dirigida por Oswald de Andrade a los artistas brasileños se siguió aquí literalmente.

Jacques Leenhardt ve en la utilización de esas creaciones dentro del paisaje diseñado un sistema para multiplicar los signos artísticos en un campo derivado de la naturaleza, lo que da a los jardines de Burle Marx el

carácter de lugares culturales, no naturales. El principio de oposición actúa no sólo para reforzar una distinción entre naturaleza y arte, o para negar la naturaleza tropical por medio del artificio, sino, de una manera más compleja, para llamar la atención sobre la heterogeneidad de elementos existentes en el entorno de Brasil, tanto en el jardín como en los paisajes que lo circundan, y reconfigurarlos. Los objetos de piedra, metal o madera labrada encontrados o fabricados por el hombre contrastan con las formas orgánicas vegetales, pero la organización combinada de las piedras y las plantas se opone también al carácter inconexo de los paisajes contruidos y orgánicos que se extienden fuera del recinto del jardín.

De este modo, en la obra de Burle Marx el jardín es un gesto no sólo hacia una naturaleza salvaje y excesiva, sino hacia una compleja paleta de formas que constituye una parte real del intrincado paisaje del Brasil de hoy. Lo tropical es, pues, algo más que una selva tropical, al igual que los jardines de Burle Marx son algo más que una jungla, más que un simple desafío a la jungla. Sus jardines son de la jungla y de la urbe, del territorio interior y del litoral. No sólo reflejan la heterogeneidad ecológica de Brasil, sino que desafían además la noción de lo tropical como naturaleza, como jungla, presentándolo de hecho como una creación de la historia y de la cultura. Los espacios de Burle Marx son tropicales y antitropicales, usan medios metafóricos y materiales para dar nueva forma a las posibilidades simbólicas –y a la naturaleza construida– de lo que entendemos como “tropical”.

Juegos a los que jugamos:

Mirror Man: en el que los jugadores juegan contra ellos mismos en el espejo. Flip Rummy: en el que los jugadores destapan naipes para crear combinaciones y escaleras más largas. Double Draw: en el que los jugadores roban a ambos lados de la carta de arriba para ganar las demás cartas. Parallel Patience: en el que el jugador ordena las 104 caras de la baraja paralela en las 52 de una baraja normal. Two Faced Poker: en el que la mano del jugador se compone de las cartas del jugador y los dorsos de las cartas de sus oponentes.⁸

Ryan especulaba sobre la posibilidad de una realidad paralela en el presente. Afirmaba que, al menos una vez cada hora de vigilia, imaginaba realidades paralelas alternativas de sí mismo. “Cada decisión, movimiento, gesto, comentario y acción que realizo se proyecta en infinitas acciones posibles.” Su interés –explicaba– se centraba en lo que esto tenía de multiverso. El multiverso o metaverso es el conjunto hipotético de múltiples universos posibles (incluido el universo histórico que experimentamos continuamente), que comprende todo lo que existe y puede existir. El término fue acuñado en 1895 por William James, filósofo y psicólogo estadounidense. Los diversos universos existentes en el multiverso se describen en ocasiones como “universos paralelos”, “universos alternativos”, “universos cuánticos”, “dimensiones interpenetrantes”, “dimensiones paralelas”, “mundos paralelos”, “realidades alternativas”, “líneas temporales alternativas” y “planos dimensionales”, entre otras denominaciones.

Sentado en un hotel de Miami, Ryan decidió crear una baraja de naipes de doble cara que diera forma a su multiverso. “Estas cartas son una especie de medicina para mí. Una medicina para mi inquietud sobre los puntos de divergencia entre la historia que vivo y una historia especulativa alternativa. Ahora puedo ver los dos mundos al mismo tiempo. Dos juegos, el tuyo y el juego ‘verso’, un juego adicional que espera ser jugado en otro tiempo o en otro espacio. Un mundo reflejado en un espejo, una realidad paralela no anunciada en la realidad presente que conocemos.” Ryan está esperando que le envíes juegos nuevos.

*

¿Qué ocurriría si la paradoja fuera la lógica de todo el arte y la geometría misma de su pensamiento, su forma inherente? Tal vez debamos pensar en el arte como una situación que desafía la lógica o la razón, similar a un razonamiento circular. El arte como paradoja, una burla asertiva e intencional del propio pensamiento... ¿Podríamos decir que los “artistas conceptuales” que introdujeron el lenguaje en su obra son místicos más que racionalistas –como se afirma en algún sitio que dijo Sol LeWitt–, y que, por tanto, llegan a conclusiones que la lógica no puede alcanzar y

que ésta es, de hecho, su lógica? Una idea un tanto kierkegaardiana, un salto hacia el espacio desconocido con el que se llega a algún tipo de lugar ignoto o irracional para la obra.

¹ Parlamento de Mr. Jingle en el capítulo 2 de *The Pickwick Papers*, de Charles Dickens (traducción al español: Madrid, Alianza Editorial, 1998).

² Toni Cassirer, *Mein Leben mit Ernst Cassirer*, Hildesheim, 1961; citado en Salvatore Settis, "Warburg continuatus", en Marc Baratin y Christian Jacob (eds.), *Le pouvoir des bibliothèques: La mémoire des livres en Occident*, Paris, ed. Albin Michel, 1996.

³ Ernst Cassirer, "Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften", en *Vorträge der Bibliothek Warburg*, I, 1921-1922, Leipzig y Berlín, 1923.

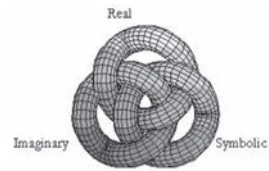
⁴ Estos tres párrafos –junto a sus correspondientes notas (2 y 3)– pertenecen al texto de Alberto Manguel "La biblioteca de Mnemosina", traducido del inglés por Leandro Wolfson y publicado en *Revista Psicoanálisis*, vol. XXVII, n.º 3, 2005.

⁵ Inicio del monólogo de Samuel Beckett *Yo no* (traducción al español: Madrid, ed. Ministerio de Cultura / INAEM, Publicaciones del Centro Dramático Nacional, 1991).

⁶ Jacques Rancière, *The Aesthetic Unconscious*, París, ed. Gallée / Cambridge, ed. Polity, 2009, p. 3 (traducción al español: *El inconsciente estético*, Buenos Aires, Del Estante Editorial, 2005).

⁷ *Sertao*: tierras del interior, alejadas de las regiones de la costa atlántica; *serrado*: sabana o altiplano; *caatinga*: región árida; *igapó*: montes que sufren inundaciones periódicas.

⁸ Proyecto de Ryan Gander, publicado por MUMOK, Viena, 2006; concebido inicialmente como un proyecto para The Standard Hotel, Miami, EE. UU., comisariado por Christian Rattermeyer.



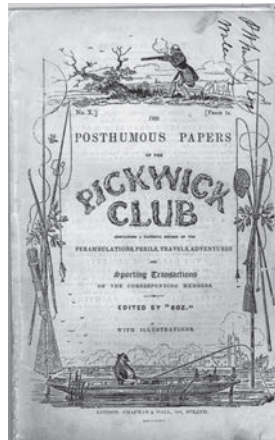
Lacan utiliza el nudo borromeo para ilustrar la relación entre lo real, lo imaginario y lo simbólico

Lacan used the Borromean knot to illustrate the relationship between the real, the imaginary and the symbolic.



He Stuttered, de Gilles Deleuze
Fotocopia

He Stuttered, by Gilles Deleuze
Photocopy



Portada original de *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, de Charles Dickens

Original cover of *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, by Charles Dickens

TRAINS OF THOUGHT; THE
MONTAGED LIBRARY. WORDS
IN ARRANGEMENT. OF SAVAGE
KNOWLEDGE

Katya García-Antón

“Come along, then,’ said he of the green coat, lugging Mr. Pickwick after him by main force, and talking the whole way. ‘Here, No. 924, take your fare, and take yourself off—respectable gentleman—know him well—none of your nonsense—this way, sir—where’s your friends?—all a mistake, I see—never mind—accidents will happen—best regulated families—never say die—down upon your luck—Pull him UP—Put that in his pipe—like the flavour—damned rascals.”

And with a lengthened string of similar broken sentences, delivered with extraordinary volubility, the stranger led the way to the traveller’s waiting-room, whither he was closely followed by Mr. Pickwick and his disciples.¹

One day in 1920, the philosopher Ernst Cassirer, recently appointed to the chair of philosophy at Hamburg’s New University and working at the time on the first volume of his ground-breaking *Philosophy of Symbolic Forms*, asked to visit the famous Aby Warburg Library, established thirty years earlier by Aby Warburg. Following Warburg’s conception of the universe, books on philosophy were set next to those on astrology, music, magic and folklore, and art compendiums rubbed covers with works of literature and alchemy, while manuals on language were placed next to volumes on theology, poetry and art. Cassirer was taken through the uniquely organized collection by the assistant director, Fritz Saxl, and at the end of the tour he turned to his host and said, “I’ll never come back here. If I returned to this labyrinth, I’d end up losing my way.”²

Years later, Cassirer explained his panic: "(Warburg's) library isn't simply a collection of books but a catalogue of problems. And it isn't the thematic fields of the library that provoked in me this overwhelming impression, but rather the library's very organizing principle, a principle far more important than the mere extension of the subjects covered. Here indeed, the history of art, the history of religion and myth, the history of linguistics and culture were not only placed side by side but linked one to the other, and all of them linked in turn to a single ideal centre."³ After Warburg's death in 1929, Cassirer compared the shelves of the library's reading room, built to follow an elliptical shape of the walls, to "the breath of a magician." For Cassirer, Warburg's books, arranged according to the intricacies of his thought, were, like the books of Prospero, the stronghold of his life's force⁴.

*"out . . . into this world . . . this world . . . tiny little thing . . . before its time . . . in a godfor— . . . what? . . . girl? . . . yes . . . tiny little girl . . . into this . . . out into this . . . before her time . . . godforsaken hole called . . . called . . . no matter . . . parents unknown . . . unheard of . . . he having vanished . . . thin air . . . no sooner buttoned up his breeches . . . she similarly . . . eight months later . . . almost to the tick . . . so no love . . . spared that . . . no love such as normally vented on the . . . speechless infant . . . in the home . . . no . . . nor indeed for that matter any of any kind . . . no love of any kind . . . at any subsequent stage. . ."*⁵

When the French philosopher Jacques Rancière defines inadmissible thought as "involuntary" he is aligning it with the world of Proust, for whom the involuntary part of the mind was the sole engine of mental freedom. This may not have been intentional. His explicit reference is to Freud, and the unconscious as the site of a "confused knowledge", of "thought which does not think"⁶, which can only break bounds and rise to the surface of the mind as a form of savagery.

*

In the Museum of Modern Art in Flamengo Park, the gardens take the form of free flowing abstract patterns, some wave like, and some chequer-board. These cariocan leisure spaces, non-mimetic, non-Edenic, are punctuated by beds of unexpected native vegetation: plants from the *sertao* and from the *serrado*, from the tropical forests, from the *caatinga* and from the *igapó*.⁷ Yet plants were only one element in the designs that made of German born Roberto Burle Marx, one of the most innovative practitioners of his time. Burle Marx also incorporated other elements including stones, tiles, walls, and the flat surface of the roof, or pavements on which he worked.

Most curious amongst his man-made elements were his planted totems – upright pillars in wood, metal and even plant tree stumps that stood in marked contrast to planted trees. Burle Marx attached, inserted or planted into these totems other tropical plants, often several examples of a single species such as bromeliads or philodendrons. The totems were hardly meant to appear natural. We might say Oswald de Andrade's exhortation to Brazilian artists to 'transform the taboo into a totem' here was literalized.

acques Leenhardt views the use of such artefacts in the designed landscape as a system for multiplying signs of art in a field derived from nature, situating Burle Marx gardens as sites of culture as opposed to nature. The principle of opposition works not simply to reinforce a distinction between nature and art, or to negate tropical nature through artifice, but in a more complicated fashion, to call attention to the heterogeneity of elements in the environment of Brazil, both in the garden and in the landscapes beyond it, and to reconfigure both. Man-made or found objects of stone, metal or carved wood play against the organic forms of plants, but the organization of stones and the plants together also plays against the disjointed character of the built and organic landscapes that lie outside the garden site.

Thus the garden in Burle Marx's practice gestures not just to a wild and excessive nature but to a complex palette of form, that is a real part of the

intricate landscape of modern day Brazil. The tropical then is more than tropical rain-forest, just as Burle Marx's gardens are more than jungle, more than a simple defiance of jungle. His gardens are of the jungle, and of the city, of the hinterland and of the littoral. They not only reflect Brazil's ecological heterogeneity, but challenge the notion of the tropical as nature, as jungle, revealing it in fact as an artifact of history and culture. Burle Marx's spaces are anti-tropical and tropical, using metaphorical and material means to recast the symbolic possibilities, and the constructed nature, of what we understand as the Tropical.

Games we play:

Mirror Man – in which players play against themselves in the mirror. Flip Rummy – in which players flip cards over to create longer runs and sets. Double Draw – in which players draw either side of their top card to win all the other cards. Parallel Patience – in which a player sorts the 104 faces of the parallel pack into the 52 of a regular pack. Two Faced Poker – in which a player's hand is made up of the cards they hold and the backs of the cards their opponents hold.”⁸

Ryan was speculating about the possibility of a parallel reality in the present. At least once every waking hour he said that he was imagining alternative parallel realities of himself. “Every decision, movement, gesture, comment, and action I make spins off into infinite possible actions”. His interest, he said, was with its entailment of a Multiverse. The Multiverse or meta-verse is the hypothetical set of multiple possible universes (including the historical universe w consistently experience) that together comprise everything that exists and can exist. The term was coined in 1895 by the American philosopher and psychologist William James. The various universes within the multiverse are sometimes called “parallel universe”, “alternative universes”, “quantum universes”, “interpenetrating dimensions”, “parallel dimensions”, “parallel worlds”, “alternative realities”, “alternative timelines”, and “dimensional planes,” among others.

Sitting in a Miami hotel, Ryan decided to produce a double-sided pack of playing cards which gave form to his Multiverse. “These cards are a bit like a medicine for me. A medicine for my concern with those points of divergence between my living history and a speculative alternative history. I can now see the two realms at once. Two games, yours and the verso game, an additional game waiting to be played, in another time or space. A mirrored world, an unheralded parallel reality in the present reality that we know.” Ryan is waiting for you to sending him new games.

*

What if paradox were the logic of all art and the very geometry of its thinking, its inherent shape? Perhaps we should think of art as a situation that defies logic or reason, similar to circular reasoning. Art as a paradox, an assertive, intentional taunting of thought itself... Could we affirm that ‘conceptual artists’ who introduced language into their practice, are mystics rather than rationalists as Sol Lewitt was quoted somewhere as saying, and that they therefore leap to conclusions that logic cannot reach, and that this is indeed their logic... A Kierkegard kind of thing, a leap going off into unknown space, in order to reach some kind of unknown or irrational place for the work.

¹ Mr. Jingle's speech in Chapter 2 of *The Pickwick Papers* by Charles Dickens.

² Toni Cassirer, *Mein Leben mit Ernst Cassirer*, Hildesheim, 1981, quoted in Salvatore Settis, “Warburg *continuatus*” in *Le pouvoir des bibliothèques: La mémoire des livres en Occident*, ed. Marc Baratin and Christian Jacob, ed. Albin Michel, Paris 1996.

³ Ibidem.

⁴ These two paragraphs and their corresponding footnotes (2 and 3) are excerpts from Alberto Manguel's text “The Library of Mnemosyne”, translated into Spanish as “La biblioteca de Mnemosina” by Leandro Wolfson and published in *Revista Psicoanálisis*, vol. XXVII, no. 3, 2005.

⁵ The opening to Samuel Beckett's monologue "Not I".

⁶ Jacques Rancière, *The Aesthetic Unconscious*, ed. Galilée, Paris, ed. Polity, Cambridge 2009, p.3.

⁷ *Sertao* - backlands away from the Atlantic coastal regions

Serrado - savannah or high plains

Caatinga - arid region

Igapo - periodically flooded woodlands

⁸ A project by Ryan Gander, published by MUMOK, Vienna, 2006; originally conceived as a project for The Standard Hotel, Miami, USA, curated by Christian Rattemeyer.

