



UT MIK



Glutinosity Schoolyard

AERNO

Training Ground Raw Footage

UT MIK

En su decidido apoyo al arte actual y su permanente apuesta por el enriquecimiento de la oferta expositiva de la región, la Comunidad de Madrid tiene el placer de presentar en el Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) el trabajo de Aernout Mik, uno de los artistas holandeses más reputados internacionalmente.

Su obra ha sido objeto de exposiciones individuales en importantes instituciones de todo el mundo, como el MoMA de Nueva York o el Jeu de Paume de París y ha participado en las grandes citas de Arte como las bienales de Venecia, Sao Paolo y Melbourne.

A través de sus piezas en vídeo cuidadosamente instaladas, que llegan a incorporar físicamente al propio espectador, Aernout Mik desmenuza algunos de los conflictos presentes en nuestra sociedad.

El CA2M es el destino lógico de una muestra como ésta, que aúna el rigor de su planteamiento con el uso de un vocabulario artístico contemporáneo influido por manifestaciones diversas como el cine, la literatura, el teatro o la arquitectura. Desde sus inicios, el CA2M se ha planteado como un lugar de encuentro de las tendencias más actuales con un público amplio que enriquece su forma de contemplar el mundo.

La exposición se presenta en el marco del programa Focus Países Bajos que la feria Arco, organizada por Ifema, dedica en su edición de 2012 a este país de enorme riqueza creativa. Para la producción de la exposición, el CA2M ha recibido el inestimable apoyo de la Embajada de los Países Bajos en Madrid y de la Mondriaan Foundation, la entidad pública holandesa que estimula las artes visuales, el diseño y el patrimonio cultural de su país. A todos ellos, junto al artista que se ha involucrado tan intensamente, les estamos profundamente agradecidos.

Ignacio González González

Vicepresidente, Consejero de Cultura y Deporte
y Portavoz del Gobierno de la Comunidad de Madrid

The Regional Government of Madrid, continuing with its strong support to current art and its permanent bet on the enrichment of the exhibitive offer, is proud to present at CA2M Centro de Arte Dos de Mayo the work of Aernout Mik, one of the most internationally renowned Dutch artist.

He has undertaken major solo exhibitions worldwide such as the ones at New York's MoMA or at Jeu de Paume in Paris, also, taking also part in major art event as Biennials at Venice, Paolo and Melbourne.

Aernout Mik crumbles some of today's conflicts of our society throughout a meticulously displayed of his films which physically integrates the viewer.

CA2M is a logical choice of venue for an exhibition of this nature, as it combines a serious, rigorous philosophy with the use of a contemporary artistic vocabulary drawn from such varied disciplines as film, literature, theatre, architecture and art itself. From the moment its doors first opened, this centre has strived to be a point of convergence of the latest trends and audiences from every walk of life who broaden their way of perceiving the world.

The exhibition is included in "Focus: The Netherlands" programme that the 2012 edition of ARCO Contemporary Art Fair, organised by Ifema, has chosen to dedicate to this country brimming with creative potential. For the production of the show, CA2M has received invaluable assistance from Embassy of the Netherlands in Madrid and Mondriaan Foundation, a public Dutch organisation that promotes the visual arts, design and cultural heritage of the Netherlands. We are deeply grateful to all of these partners for their support and, of course, to the artist for his active involvement and dedication.

Ignacio González González

Vicepresident and Regional Minister of Culture and Sports
and Spokesman for the Region of Madrid

ÍNDICE	TEXTOS	
	<i>Diccionario razonado</i> , Ferran Barenblit	9
	<i>Looping the loop</i> , Michael Taussig	57
	OBRA	
	<i>Glutinosity</i>	21
	<i>Schoolyard</i>	45
	<i>Training Ground</i>	63
	<i>Raw Footage</i>	81
	Diagrama de instalación	93
	Biografía	94
	Créditos de la obra	96

INDEX	TEXTS	
	<i>Argumented dictionary</i> , Ferran Barenblit	33
	<i>Looping the loop</i> , Michael Taussig	75
	WORK	
	<i>Glutinosity</i>	21
	<i>Schoolyard</i>	45
	<i>Training Ground</i>	63
	<i>Raw Footage</i>	81
	Gallery display	93
	Biography	94
	Credits	96

DICCIONARIO RAZONADO

Ferran Barenblit

ARQUITECTURA

La percepción de cada uno de los trabajos de Aernout Mik proviene, en un primer momento, de su disposición en el espacio. Insertos en ellos, sus imágenes en movimiento recorren un camino de ida y vuelta: se convierten en continuaciones del espacio real, al mismo tiempo que convierten en escenario imaginario al propio espacio expositivo.

Son lugares que parecen esculpidos pensando en el propio espectador, con dimensiones humanas y trazos antropomórficos. Los muros raramente sobrepasan los 170 centímetros, para que casi nunca sean más altos que una persona. Se evitan los ángulos rectos y las formas tienden a envolver al espectador en la propia pieza, a incluirlo en ella.

Nunca se encuentran en oscuridad total, sino que se juega con la **A** iluminación habitual del espacio para que siempre esté presente. El equipamiento técnico está situado discretamente a la vista del espectador, con la intención de no ocultar nada.

Las pantallas acostumbran a estar en contacto con el suelo. No se convierten en una ventana a una narrativa alejada, sino una extensión de la propia realidad. Muchas veces, los propios espectadores pasan a formar parte de la pieza, al incluirse las sombras que se proyectan sobre las pantallas o su mera presencia. La mayor parte de sus obras son multicanal; en ese caso, las pantallas nunca se tocan, evitando la construcción de un discurso unitario entre ellas e incrementando su percepción múltiple.

Sus piezas no tienen una única forma de instalarse. Cambian con cada contexto, en la interacción con otras obras y como resultado de su adaptación a cada espacio expositivo, mayoritariamente museístico.

BASES DE UN TRABAJO

Para la producción de sus films, Aernout Mik sigue las pautas habituales en el cine: búsqueda de financiación, establecimiento de un plan de rodaje, contratación de actores, determinación de localizaciones o construcción de plató, filmación propiamente dicha y postproducción. Desde hace años trabaja con el mismo equipo técnico, al que tiene que dar pocas directrices pues ya conocen su forma de proceder. Los miembros del equipo quedan poco visibles para muchos de los espectadores al ser obras en loop continuo, sin títulos de crédito iniciales o **B** finales.

Sus films nunca tienen prota- **B** gonistas, acaso algún personaje que destaca sólo un poco más que el resto. Selecciona a los actores entre personas que habitualmente trabajan de extras, con un velado respeto a su dignidad, usualmente poco relevantes en las producciones cinematográficas. El día de la filmación, les reúne y les da una información mínima de lo que va a ocurrir. Como el propio artista indica, para su forma de trabajo es importante informarles y no informarles al mismo tiempo, re- tener datos o el propio tema de la pieza. Apenas reparte roles entre ellos, no existe un guión en el sentido estricto del término y jamás ensaya. Para usar

una palabra que ellos conocen, les indica que deben improvisar, aunque él cree que no es el término más exacto. En cuanto comienza la actuación, no tardan mucho en comportarse como la masa a la que representan. Hay algo instintivo, casi físico, que hace que a los pocos minutos de empezar a rodar se genere una microdinámica social, que más tarde es la verdadera protagonista de la pieza.

Las jornadas de rodaje son largas. Es importante que lo sean, porque llega un punto en el que los actores llegan a sentirse en una situación que casi olvidan que están actuando, fundiéndose con comportamientos propios. Dado que los films no registran el sonido ambiente, puede dar instrucciones de viva voz a los actores. A lo largo de la sesión, la propia conducta de los actores va determinando la evolución del rodaje y de la trama que construye posteriormente. El resultado es un conjunto de varias horas de filmación que posteriormente es editado.

Los trabajos de Aernout Mik acostumbran a estar situados en contextos en los que se desmorona o se suspende el orden social. Catástrofes naturales, como terremotos, accidentes o, más frecuentemente, alteraciones profundas de la convivencia cotidiana como cracks bursátiles o disturbios ciudadanos. En las cuatro obras expuestas en la presente exposición, aparecen cuatro modalidades diferentes de estos estados de crisis: la guerra, como el mayor fracaso de la humanidad en la que las normas más básicas de respeto por la vida se interrumpen dramáticamente; un estado de detención masiva de personas por parte de otro grupo difícilmente identificable; la aglomeración de personas, en las que cada una de ellas pierde incluso el espacio que deben ocupar; y la adolescencia, como el momento de cambio por excelencia.

Estos estados de suspensión **C** temporal son descritos habitualmente en situaciones de emociones compartidas. Los ciudadanos de Nueva York y de Madrid recuerdan vivamente la solidaridad espontánea que emergió alrededor de los sucesos del 11S y del 11M. En sendos atentados se puso a prueba la más básica noción de convivencia. Igualmente, en momentos de euforia colectiva, como en las significativas victorias deportivas, se pone en marcha un proceso similar de identidad de grupo. Tal como aparecen en la obra de Aernout Mik, las crisis son situaciones en las que se reconoce la extremada complejidad de los sistemas políticos y sociales, sometidos a una dura prueba al fallar muchos de sus elementos, pero manteniéndose en marcha otros.

En todo caso, lo que importa de verdad en sus obras es la reacción de los personajes, comprobar qué ocurre cuando están sometidos a situaciones límite, momentos en que sólo pueden continuar combatiendo inútilmente, relajarse o claudicar.

El cine fue, en su inicio, mudo. Cuando los Lumière presentaron su primera película ante un público atónito, probablemente nunca se imaginaron que existiría una forma de incorporar los diálogos, ruidos, música y efectos al mismo tiempo que la filmación. En su lugar, el sonido de la sala de proyecciones era generado por la actuación en vivo de pianistas, otros músicos o todo tipo de recursos que dependían de las particularidades de cada sesión. En la década de 1930, cuando apareció comercialmente el sonido, muchos cineastas europeos

CRISIS / COLAPSO SOCIAL

DES / ACTIVACIÓN SONORA

reaccionaron con desagrado. Sospechaban que el nuevo invento podía distraer la atención de lo verdaderamente importante, las imágenes.

Con pocas excepciones, las obras de Aernout Mik no tienen sonido. Es una estrategia cuidadosamente pensada y experimentada a lo largo de su trabajo. Genera un doble esfuerzo, tanto por parte del artista, que debe concebir cada uno de sus films sin contar con el apoyo narrativo de una banda sonora, como del espectador, que se expone a ellos concentrando su atención únicamente en las imágenes. En otras palabras, no sólo sería redundante sino que reduciría la interpretación de sus trabajos.

La ausencia de sonido también concentra la atención no sólo en la confusa narrativa de las obras, **D** sino sobre el hecho mismo de la imagen, su origen y génesis. Exige al espectador reconstruir su memoria mediática. Al mismo tiempo, al superar la barrera de los idiomas, se refuerza la universalidad de los mensajes.

El silencio en el espacio expositivo también genera experiencias poco habituales. Para los espectadores, impulsa a su propio silencio y a una relación más solemne con la obra. Fuerza a incluir la cuidada arquitectura de las piezas como parte fundamental de ellas. Además, permite que varias de sus piezas se encuentren en la misma sala sin construir barreras físicas que las separen como acostumbra a pasar en otras muestras que incluyen vídeo. Eso genera un interesante meta-lenguaje, con gran significado desde un punto de vista curatorial, en el que cada una de las piezas actúa como un elemento que condiciona la lectura de las demás y la experiencia global del visitante.

ESPECTADOR

Si los films de Aernout Mik carecen de protagonista es porque ese rol está reservado para el espectador. Al artista le interesan desde todos los puntos de vista: físico, conceptual, psicológico, emocional y crítico. Es el único individuo identificado en una narrativa construida alrededor de las nociones de lo colectivo y lo anónimo. Ya hemos dicho antes que su presencia en el espacio expositivo es fundamental, al ser absorbido por una arquitectura pensada a su medida y que, en cierta manera, le espera para estar completo. En él se convierte en algo materialmente imprescindible. Incluso es el espectador quien otorga el curso temporal a cada una de las piezas. Proyectadas en loops continuos, la llegada del espectador al espacio expositivo implica el inicio de la pieza. Se genera así un estado mental de **E** fértil complicidad en el que recae gran parte del sentido del trabajo del artista.

El espectador, tal como lo entiende Aernout Mik, observa sus obras desde una perspectiva subjetiva en la que participan múltiples elementos de experiencia personal, predisposiciones emocionales y, por encima de todo, la relación que establece con la realidad a través de la visión que le proporcionan los medios de comunicación. Muchas de las citas visuales y narrativas a las que alude el artista parten de la percepción de la realidad filtrada por estos medios. Sometido al visionado de las proyecciones múltiples en dos o más pantallas y forzado a realizar un esfuerzo activo de reordenación de las imágenes para trazar el hilo narrativo, el espectador se cuestiona necesariamente las formas de percibir su realidad. El espectador se halla en el centro de toda la obra, enlazando con el recorrido de la historia reciente del arte que, a partir de la década de 1960, generan Bruce Nauman, Dan Graham o Michael Asher.

Los films de Aernout Mik son, como él mismo acostumbra a decir, lo opuesto a las películas habituales. No tienen ni inicio ni fin. Más allá de la ficha de realización, no sabemos su duración. En ellos, las reglas habituales de articulación filmica desaparecen. No existe un planteamiento, un nudo y un desenlace, sino una larga sucesión de situaciones y acciones. En la mayor parte del cine tradicional existe una lógica evolución cronológica lineal, mientras que algunas películas rompen esa práctica para optar por narrativas interrumpidas. Sin embargo, Aernout Mik huye para presentarnos una sucesión **F** voluntariamente de ambas líneas, de fragmentos.

Las películas carecen de referentes directos en el cine, en televisión o en cualquier otro producto audiovisual reconocible. Las citas visuales están voluntariamente excluidas. Sin embargo, todo lo que vemos nos resulta extrañamente familiar. Jamás hemos visto nada así, pero nuestro ojo está entrenado para relacionarse con este tipo de gestos fílmicos.

Pocas obras constan de planos fijos. En las demás, los movimientos de la cámara son muy cuidados. Horizontal y verticalmente o a través de largos *travellings* que recorren la totalidad de la escena, se funden con la propia acción al parecer formar parte de ella. La traza manual de quien porta la cámara es invisible. Algunos movimientos de cámara tienen un contenido simbólico, como aquellos que se dirigen durante unos segundos a lugares sin sentido o en los que nada ocurre.

Glutinosity es el único vídeo monocal y la obra más antigua de esta exposición. En la obra se pueden ver un gran número de personas, mayoritariamente hombres que parecen dividirse en dos grupos, reconocibles únicamente por su indumentaria. El primero está vestido con ropas informales, gastadas y hasta sucias. Algunos cubren sus caras con un pasamontañas o van descalzos. El segundo grupo, está vestido con ropas que recuerdan a las de un cuerpo de seguridad: color azul, gorras de visera. Algunos, llevan chaleco antibalas, obviamente innecesario dado que nada sugiere que alguien empuñe un arma. Sin embargo, no se trata de un uniforme al uso, y mucho menos de un verdadero cuerpo de policía, en el que no se permitirían determinados cortes de pelo o barbas poco cuidadas. Por lo demás, ambos grupos se parecen en rasgos faciales y corporales, tanto como en la forma de actuar.

El plano es corto, probablemente uno de los más cortos que ha utilizado el artista. Todo ocurre en un espacio más bien pequeño. Aunque el tipo de acción que se está llevando a cabo suele ocurrir, si fuera cierta, en exteriores, se trata claramente de un plató con iluminación controlada. La acción es confusa. El grupo de los no uniformados parece estar manifestándose mediante una «sentada», un tipo de acto que metafóricamente quiere decir «de aquí no nos vamos hasta que no se conceda lo que pedimos». No sabemos qué les ha llevado allí, ni qué exigen, ni siquiera si realmente reivindican algo. Crean una masa homogénea de cuerpos que se tocan y se interlazan. De ahí el nombre de la obra, que significa «pegajosidad». El grupo de los uniformados, intenta deshacer ese grupo, separar a unos cuerpos de otros. Ejercen una cierta violencia en la predominan los empujones, la presión de unos sobre otros, pero en la que están ausentes los golpes y otros métodos aún más expeditivos habituales en estos casos. Quizá lo más sorprendente es que, tras un rato de observación,

FILMS

GLUTINOSITY

se constata que los grupos se mezclan y los roles se intercambian: entre los manifestantes aparecen individuos vestidos de azul, que poco antes estaban tirando del brazo de un aparente opositor para deshacer ese cuerpo. Los límites se difuminan y se confunden. Todo está sometido a una cuidadosa coreografía que resulta casi en un cuerpo único, que tiene sus propias dimensiones y adquiere su propio peso definido por quienes le componen y por sus acciones.

Posiblemente todo ciudadano occidental ha participado en una manifestación alguna vez en su vida. Era un territorio exclusivo de clases obreras hasta que los regímenes populistas las tomaron como un elemento más de su discurso propagandista y convocaron manifestaciones oficiales. Incluso hasta hace poco era un acto de comportamiento severo, posiblemente por los riesgos que entrañaba, mientras en la actualidad predomina el tono festivo. Ahora, son un elemento más del debate político, usado igualmente por la derecha y la izquierda, cuando no se convierten en el lugar en el que se escenifica la superación de dichas diferencias ante situaciones especialmente adversas, como atentados terroristas. Sin embargo, más allá de estos casos, es una práctica de por sí desideologizada. En la ciudad de Madrid, incluso, se han convocado con escasa separación temporal manifestaciones para pedir al gobierno cosas exactamente opuestas.

En la obra de Aernout Mik, todo esto circula sin solución. No hay un final: más bien, se detecta la imposibilidad de resolver la manifestación, en el sentido de su disolución o de la consecución de sus objetivos.

HONORABILIDAD

Quizá uno de los aspectos más inquietantes del trabajo de Aernout Mik es la ausencia de la descripción de una posición moralmente superior. Esta meditada falta de referentes éticos hace que, para dos espectadores diferentes, las acciones que tienen **H** lugar ante sus ojos tengan sentidos opuestos. En *Training Ground*, por ejemplo, y aún en ausencia de referentes culturales, cualquier espectador puede sentir mejor la actitud de quienes encarnan las fuerzas del orden, o lo contrario. ¿Respeto a la legalidad y a la idea nación o a los derechos individuales de cada ser humano?

INTERACCIÓN SIMBÓLICA

La micro-sociología concentra su atención en la interpretación de la realidad cotidiana y su capacidad de generar conclusiones que expliquen comportamientos humanos y procesos sociales. La multiplicidad de elementos que entran en consideración incluye desde el ordenamiento legal con el que tenemos que convivir diariamente hasta **I** las personas e instituciones con las que nos relacionamos. Entre ellos se establece una interacción simbólica, una valoración de sus vínculos subjetivos, que resulta en un sistema compuesto de infinidad de circunstancias, un mapa siempre cambiante de la percepción de dichas relaciones. Incluso podríamos pensar que el arte en sí constituye un sistema que puede explicarse desde esas interacciones simbólicas —las relaciones entre las múltiples teorías y las innumerables formas de práctica que han existido a lo largo de la historia—.

LATERALIDAD

La aproximación temática que plantea Aernout Mik raramente es directa, sino lateral. Insiste en una cuidadosamente trabajada ambigüedad que le lleva a ser precisamente indeterminado. Parte de un principio de incertidumbre que,

como indica Michael Taussig, incluye hacer de lo fantástico algo rutinario, convertir lo familiar en extraño y banalizar lo siniestro. Esto abona un campo de múltiples interpretaciones que nuevamente nos remite al papel del espectador. Las respuestas concluyentes son difíciles de mantener. Esta lateralidad a veces se manifiesta por aproximaciones raras o inesperadas y giros insospechados que se apartan de un ilusorio tema central para multiplicar sus sentidos y lecturas.

Desde Aristóteles hasta Adorno, la mimesis ha sido un concepto que se ha usado para explicar el arte, en su voluntad de replicar la realidad y ser fiel a aquello que efectivamente existe. La distancia que separa el mundo de su doble artístico ha sido motivo de múltiples análisis y es quizá en ese espacio de distancia, en eso que hace al arte más imperfecto —o quizá, más perfecto— que la propia realidad, donde recae la naturaleza de la creación. Quizá por eso resulta tan apasionante y es el escenario de tanta controversia.

Tal como señala Marta Gili, para Aernout Mik la mimesis es una forma inconsciente de deseo que tiende a diluir los límites entre el espacio y los objetos que lo ocupan. En todo caso, la mimesis se convierte en tema mismo de sus films, al estudiar cómo los comportamientos humanos se repiten con mínimas alteraciones en cada uno de los miembros de un grupo. Las tensiones que se destapan en ese proceso emergen hasta tematizar los propios vídeos. ¿Por qué se comporta así cada uno de los personajes? ¿Es por deseo propio o por influencia de los demás?

La narratividad en el trabajo de Aernout Mik es una compleja construcción en la que participan las ficciones presentadas en los films además de su disposición arquitecto-escultórica en el espacio y la interacción con el propio espectador. Cualquier apariencia de similitud con otras estrategias narrativas conocidas, como el propio cine o la televisión, se trunca tan pronto se descubre como el artista está generando unas reglas propias de lectura de sus trabajos, y que aquello que creemos saber por nuestra exposición cotidiana a las imágenes no es aplicable aquí. Quizá lo más sorprendente es que la acción se presenta en un sistema que no es ni lineal ni cíclico, sino que crea su propia forma de lectura.

Para empezar, la historia que se está contando suele presentarse deconstruida en varias pantallas que nunca se tocan. Estamos, pues, ante una narrativa compleja que refleja una realidad igualmente compleja. En las pantallas vemos imágenes relacionadas, pertenecientes siempre a la misma filmación y mismos actores, pero nada indica que haya una relación discursiva entre ellas, ni existe una continuidad lógica entre lo que aparece en una o en otra.

En todo caso, ninguna de las situaciones son verosímiles. El espectador reconoce su categoría de situación imaginaria, basada más o menos directamente en la realidad, pero al margen de sus normas. Todo es explicado de una forma plana, usando la repetición como herramienta decisiva.

La ironía, el drama, el humor, los héroes, la psicología individual de los personajes, la objetividad moral, los efectos especiales, el preciosismo estético y los puntos de vista privilegiados son algunos de los elementos que permanecen casi completamente ausentes.

MÍMESIS

NARRATIVIDAD

PERFORMANCE

La exposición de Aernout Mik en el CA2M recupera el acto performativo como parte de su vocabulario artístico. Él mismo evita usar el término *performance*, pues implica algunas prácticas que no son habituales en él: el anuncio como tal, un horario determinado, la existencia de un público que acude como espectador pasivo, los actores que interpretan un papel. En su lugar, opta por la discreción, cuando no por la sorpresa. Muchas veces, los participantes en estos actos performativos parecen surgir de la propia exposición, como si hubieran estado allí igualmente. En ocasiones, ha trabajado con personas que aparentaban suplantar a los vigilantes de las salas —sólo que comportándose abiertamente en **P** contradicción con sus funciones habituales—. Frecuentemente le ha servido para discutir la idea de autoridad, tanto a través de quienes deben garantizarla: estos vigilantes de sala o policías uniformados.

La relación con ellos es parecida a la que establece con los actores de sus films —les da unas mínimas instrucciones que dejan a la propia dinámica de grupo su propia evolución y, por tanto, su resultado—. Cuando escribo estas líneas aún, semanas antes de inaugurar la exposición del CA2M, aún no está claro con qué colectivos trabajará y cómo se desarrollarán estos actos. Esa calculada indeterminación forma parte de su proceso de trabajo y lleva hasta la sala de exposición la fórmula ya adoptada en los rodajes.

RAW FOOTAGE

Raw Footage es una obra proyectada en dos pantallas y que constituye una sucesión de excepciones en el trabajo de Aernout Mik: presenta una sucesión de hechos reales, no dramatizados; no es el autor de las imágenes incluidas; el formato es de 4:3, el usual de la televisión hasta tiempos recientes; y van acompañadas de sonido aunque de escaso diálogo. El artista ha escogido para esta pieza unas pantallas que incorporan en su propia superficie la fuente de sonido, con lo que parece surgir de las propias imágenes.

Las imágenes provienen de agencias de noticias londinenses y fueron filmadas a lo largo de la década de 1990 en la atroz guerra de Bosnia, que dejó más de cien mil muertos mayoritariamente civiles y provocó la vergüenza de muchos de los ciudadanos de la tolerante y democrática Europa. Casi ninguna de ellas logró emitirse. No porque fueran especialmente brutales o cruentas, sino **R** posiblemente por lo contrario. En la guerra de imágenes que se libraba en las cadenas globales, estas escenas cercanas que, sin pretenderlo, nos muestran la cotidianeidad que acabaron asumiendo tanto combatientes como no combatientes (aquí no cabe hablar de civiles, porque todos lo eran). Son imágenes crudas porque normalizan la barbarie. Vemos a niños jugando con armas de juguete mientras sus hermanos mayores empuñan un kalashnikov muy real, a campesinos trabajar sus tierras mientras los obuses disparan a las líneas enemigas, situadas a pocos kilómetros o a sonrientes francotiradores.

Raw Footage pone su acento en la importancia de los medios como forma de construir la imagen del mundo. Homogéneamente distribuidas por todo el planeta, las extensiones tecnológicas del conocimiento humano (conocidas bajo el nombre de televisión, internet o prensa escrita) están intervenidas y construidas en torno a las ideologías predominantes. Las imágenes no tienen un valor constante, sino que cambia el sentido de su inserción en función de su capacidad de llegar a múltiples receptores. En la presente

exposición, se plantea como binomio a *Training ground* y como forma de insistir en que toda referencia mediática que el propio espectador aporte será parte de su lectura de las obras.

Schoolyard es una vídeo instalación en dos canales filmada, tal como su título indica, en el patio de un colegio. Muestra a grupos de adolescentes y a algunos adultos —presumiblemente, alumnos, profesores, personal no docente y de seguridad— que han sido evacuados del edificio por una razón que desconocemos. La diversidad étnica de los adolescentes es evidente no sólo en sus rasgos físicos sino también en cómo visten y actúan. Todos coinciden en el patio. Mientras esperan, se generan espontáneamente grupos que escenifican una serie de situaciones en las que la violencia va en aumento. Se suceden los choques con una agresividad inconcreta entre grupos y entre individuos. En varios momentos, se ponen en marcha procesiones en las que se lleva en volandas a un muñeco o incluso a una persona. En otro momento, un coche se convierte en el centro de la atención de todos ellos, a cuyo interior y techo se encaraman masivamente.

SCHOOLYARD

La forma de presentar la pieza en la sala de exposición deliberadamente requiere de las sombras del propio público al pasar ante el proyector. El efecto para el espectador, es el de surgir de la propia imagen, como si fuera un actor de ella que temporalmente está al otro lado de la pantalla. Creada para la exposición del MoMA de Nueva York en 2009, integra el espacio arquitectónico en el que está situada, dando un protagonismo al visitante y sus movimientos. De esta manera, alude también al eterno cuestionamiento sobre la realidad y su representación: ¿qué lado de la pantalla representa mejor la realidad? ¿la del espectador o la de la pieza? En última instancia, lo que propone es que ambos lados son intercambiables, insistiendo en el compromiso político del arte y su implicación en la construcción de los imaginarios de nuestra realidad política.

En un plano emocional, *Schoolyard* apela a la experiencia del propio espectador. El patio del colegio es un lugar común en la memoria de todos, cuando no es el presente de niños y adolescentes. Es un momento vital en el que se desmorona un mundo mientras se construyen identidades, se fijan referentes y se empieza a actuar como adulto políticamente inserto en su propia sociedad.

Schoolyard es sobre todo una inmensa parábola de la política holandesa de la última década, extrapolable a la de muchos otros países europeos. Los Países Bajos han sido históricamente una referencia del buen gobierno, democracia e igualdad. Uno de los países más pacíficos del planeta, la violencia irrumpió en la escena política con el asesinato en 2002 del político populista Pim Fortuyn y, dos años más tarde, del cineasta Theo van Gogh. Ambos compartían una manifiesta militancia islamófoba, y sus incendiarios discursos públicos ahondaban en la siniestra equiparación de islam con fundamentalismo. Estos sucesos cambiaron radicalmente la forma de entender el país fuera de sus fronteras y, sobre todo, dentro de ellas. Se construyó un nuevo espacio colectivo en el que el conflicto de civilizaciones dominante en la narrativa política global se convertía en un siniestro protagonista.

En esta obra, Aernout Mik utiliza el gran campo simbólico de la educación y la adolescencia para tratar estos temas y su expansión mediática. El

patio de colegio que aquí se ve no debe diferenciarse mucho de la composición real de muchos de ellos en las grandes ciudades holandesas, un mosaico de jóvenes mayoritariamente ya nacidos en los Países Bajos provenientes de todo el mundo. La referencia al conflicto de Oriente Próximo aparece en tres niveles: un primero, real; un segundo, a través de su extensión a través de los medios de comunicación occidentales, básicamente controlado por las grandes cadenas televisivas; y un tercero a partir de su construcción en el imaginario político y social holandés. Las citas a la Intifada se mezclan con aquellas que se refieren de una manera más vaga a la rebeldía juvenil.

TRAINING GROUND

Training Ground —«campo de entrenamiento»— es una proyección bicanal sin audio realizada en 2006 en la que Aernout Mik nos introduce nuevamente en el conflicto social de la inmigración en el primer mundo.

Nuevamente, nos hallamos ante dos grupos. El de los agentes de aduana perfectamente organizados de aspecto europeo y el del grupo de civiles, probablemente inmigrantes que entran de forma irregular. Algo ha ocurrido en un control de carretera, por lo que son aparentemente descubiertos y bajados de los vehículos en los que se ocultaban. Bajo la mirada atenta de varios camioneros, los agentes uniformados, tras demostrar su control y legitimidad forzada de la acción a través de golpes arbitrarios, registran a los inmigrantes tumbándolos en el suelo. El exhaustivo registro, se convierte a los ojos del espectador en una clara referencia racial. Sin embargo, la situación se vuelve absurda cuando la manera de caminar de los agentes se hace extravagante e incluso discapacitada. Un agente se escupe a sí mismo y uno a uno todos pierden su rol dominante para intercambiarse de manera fortuita los roles con algunos inmigrantes detenidos. Entre espasmos y bajo la mirada sorprendida de los camioneros, agentes e inmigrantes detenidos se retraen en sí mismos devolviendo al espectador su verdadero modo de ser, unos tornándose infantiles, otros alucinados, inquietantes y unos pocos dominantes.

La situación paradójica escapa a la estructura social aprendida y las posibles empatías que se ha construido el espectador. A través de la mezcla de representaciones pasamos a diferenciar a los personajes por su comportamiento más que por cuestiones raciales o de uniforme.

XENOS

(del gr. ξένος) El otro, el extranjero. La palabra arrastra una ambivalencia desde su origen, al referirse tanto al extraño enemigo, como al amigo. En español, casi sólo se usa en el término xenofobia, cuyo uso se ha intensificado en las últimas décadas. En la presente exposición, es un concepto recurrente. Lo encontramos tanto en el supuesto intruso de *Training ground*, como la compleja relación multiétnica de *Schoolyard* y en las imágenes de la guerra de Bosnia, una guerra contra el otro, que presenta *Raw footage*.

ZONAS DE INDISTINCIÓN / ZONAS DE EXCEPCIÓN

Una conclusión al trabajo de Aernout Mik nos lleva a pensar en su búsqueda para representar las «zonas de indistinción» que se plantean en una realidad amplificada por las formas que tenemos de percibirla. El pensamiento político contemporáneo, a partir de Michel Foucault y Giorgio Agamben, ha descrito estos espacios en los que se sitúan las no-personas: los prisioneros

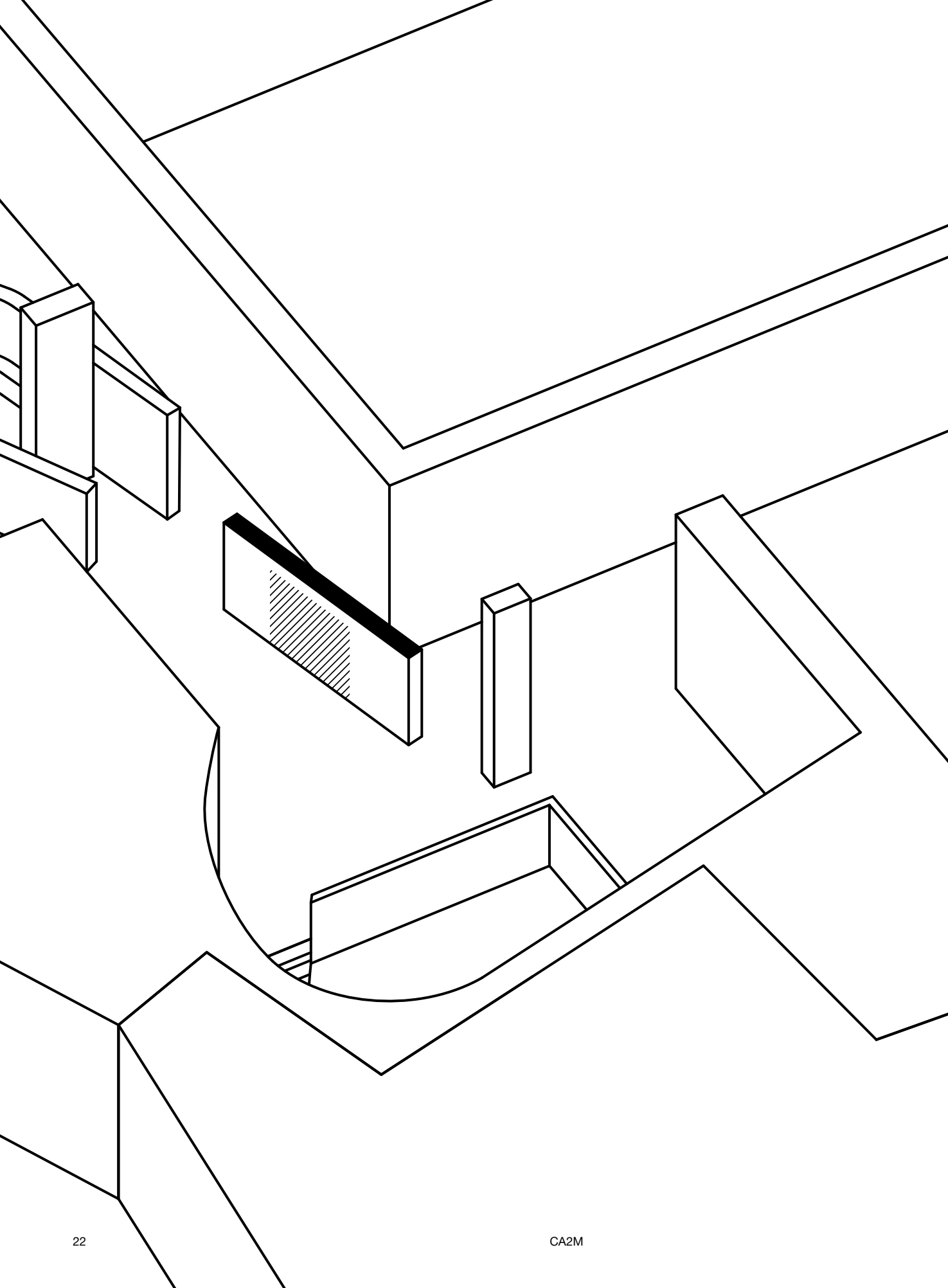
políticos, las víctimas de persecuciones, los refugiados. Son espacios de excepción en los que la ciudadanía queda suspendida y marginada, cuando no abiertamente agredida. Aparentemente, existen sólo en lugares que no son el nuestro, en ese «otro mundo» alejado de nuestra culta y ordenada sociedad occidental. Significativamente, el trabajo del artista se ha desarrollado en una época en los que estas singularidades anómalas se han multiplicado por los mismos motivos que se detallan en sus obras —situaciones límite que parecen exigir la adopción de medidas excepcionales—.

A través de sus trabajos —y, **Z** progresivamente, tras cada uno de ellos— Aernout Mik sitúa al conjunto de la sociedad en esa zona de indistinción enunciando una seria advertencia. El extrañamiento que genera la conformidad con la excepción, nos fuerza al cuestionamiento de las bases de nuestro sistema político. Así, nos preguntamos por el por qué de muchas de las normalidades asumidas, qué caminos hemos escogido para tomar nuestras decisiones colectivas y cuáles son los procesos que legitiman la representatividad política. Al girar sutilmente la realidad sobre sí misma, Aernout Mik indaga en su ordenamiento, cuestiona sus preceptos y la interroga sobre sus contradicciones. |



Glutinosity

2001, vídeo instalación monocal / single screen video installation



Glutinosity es el único vídeo monocanal y la obra más antigua de esta exposición. Con un formato de pantalla de 170 cm de alto, el artista nos introduce plenamente en la acción invitándonos visualmente a ocuparla e interactuar con ella. Personajes y espacio indeterminados que perfectamente podemos encarnar en nuestro imaginario cotidiano.

Aernout Mik nos introduce de lleno en el concepto de masa como fluido. A diferencia de una masa descontrolada y corriendo despavorida como líquido disuelto, *Glutinosity* presenta una masa «pegajosa» que no consigue despegarse de sí misma. En esta inquietante coreografía, personajes estereotipados: sea uniformados de azul con chaleco antibalas a modo de fuerzas del orden y manifestantes radicales con chaqueta bomber, botas, pasamontañas, etc se agolpan y forcejean a un ritmo pausado que nos desconcierta al inicio, llegando a resultar posteriormente inquietante y sin embargo relajante.

Glutinosity is the only single-channel video and the oldest piece in this exhibition. With a large-format screen standing 170 cm high, the artist draws us into the action, visually inviting us to occupy and interact with it. We can easily embody the indefinite characters and space of this piece in our own everyday imaginary.

Aernout Mik takes us on an in-depth exploration of the concept of the masses as fluid. Rather than a chaotic crowd running in terror like a diluted liquid, *Glutinosity* presents a “glutinous” mass that cannot break away from itself. In this disturbing choreography, we see stereotypical characters: blue-uniformed figures sporting bulletproof vests representing law enforcement, and radical protesters clad in bomber jackets, boots, balaclavas, etc., jostle and push against each other in slow, steady rhythm — a rhythm that takes us aback at first but eventually becomes something disquieting yet relaxing.

En pleno silencio, un *travelling* continuado nos traslada por esta absurda coreografía donde el grupo de los no uniformados se manifiesta a modo de «sentada», pero no sabemos qué reivindican. Por su parte, el grupo de uniformados intenta disolver la manifestación por contraposición, es decir, intentando alzarles. Sin embargo, la acción se vuelve incomprensible al apreciar que los roles se confunden y los personajes no actúan conforme al patrón que impone su atuendo

Todos se tocan, presionan, empujan y arrastran llegando a resultar viscosos de manera que no sabemos exactamente cuándo luchan y cuándo pretenden ayudarse. Dentro de esta amalgama de cuerpos destacan un par de individuos que se encuentran completamente absortos a la acción en un movimiento pendular que nada tiene que ver con el resto. |

In absolute silence, a continuous tracking shot takes us through this absurd choreography where the non-uniformed group organises a “sit-in” demonstration, though we don’t know what they are protesting. Meanwhile, the uniformed group tries to break up the protest by reversing the demonstrators’ action —in other words, by attempting to lift them up. However, the action becomes incomprehensible when we see that roles are reversed and the characters do not behave as their attire suggests they should.

They are all touching, pressing, pushing and dragging each other, to the point where they resemble a viscous mass, and it is impossible for us to tell who is struggling and who is trying to help someone else. Two individuals stand out in this press of bodies, totally engrossed in performing a swaying motion that has nothing to do with the scene around them. |

















ARGUMENTED DICTIONARY

Ferran Barenblit

ARCHITECTURE

The spectator's perception of any work by Aernout Mik is initially determined by how that piece is situated in the exhibition space. The moving images in his works take a round-trip journey: they become extensions of real space, while simultaneously turning the exhibition space itself into an imaginary stage.

They are places that seemed to have been sculpted with the spectator in mind, with their human dimensions and anthropomorphic traits. The walls are rarely more than 170 centimetres high, so that they will never stand taller than a person. Right angles are avoided, and the forms tend to wrap spectators in the piece itself, including them in it. They are never shrouded in total darkness; instead, the artist plays with the space's regular lighting to ensure that light is always present. The technical equipment is discreetly placed in plain sight, with the intention of hiding nothing.

The screens are usually in contact with the floor. They do not become a window onto a distant narrative, but rather an extension of reality itself. In many cases the spectators themselves become part of the piece, as the shadows they cast on the screens or their mere presence are incorporated into the work. Most of the pieces are multi-channel videos, but the different screens never touch each other, avoiding the construction of a unitary discourse and enhancing multiple perception.

Mik's pieces are not always installed the same way. They change with each new context, depending on how they interact with other works and the specific characteristics of each exhibition space (generally museum halls).

BASIS OF A WORKING METHOD

When producing his works, Aernout Mik follows the same steps as most other filmmakers: he finds funding, devises a shooting schedule, hires the actors, scouts filming locations or builds sets, does the actual shooting, and ends with postproduction. He has spent years working with the same crew, who require few instructions as they are already familiar with his methods. Yet the crew members remain virtually invisible to many spectators, as the films they produce are continuous loops with no opening or closing credits.

There are never any starring roles in Mik's films; at most, one character might stand out a little more than the rest. His cast members are selected from a pool of regular background actors who —not to disparage their dignity— tend to be of little consequence in mainstream film productions. On the day of the shoot, he gathers the actors together and tells them the bare minimum about what is going to happen. As the artist himself has noted, with his particular working method it is important to inform the actors and keep them uniformed at the same time, to withhold

certain information and sometimes even the subject of the film. Roles are assigned offhand, if at all; there is no script in the strictest sense of the word, and they never rehearse. He tells them that they must improvise, to use a word they are familiar with, although he doesn't believe this is the most accurate term for what he wants. Once the acting begins, it doesn't take them long to start behaving like the crowd they represent. Only a few minutes into the shoot, something instinctive and almost physical generates a kind of social micro-dynamics which later emerges as the true protagonist of the film.

The film shoots are long. They have to be, because it takes a while for the actors to reach the point where they almost forget they're acting, and their own patterns of behaviour begin to merge with those of the characters. As no sound recording is involved, Mik can shout instructions to the actors while the camera is rolling. Throughout the session, the actors' own conduct determines how the shoot evolves and the story it will eventually tell. The result is several hours of footage which is later edited.

Aernout Mik's works are often set in contexts where the social order is temporarily suspended or breaks down: natural disasters such as earthquakes, accidents or, more frequently, dramatic alterations of normal coexistence, such as stock market crashes and riots. The four pieces featured in this exhibition show four different versions of these states of crisis: war, as the greatest human failure where the most basic rules of respect for life are dramatically ignored; a situation where people are rounded up and detained in masse by another unidentifiable group; an agglomeration of people, where each individual loses the very space they are meant to occupy; and adolescence, as the quintessential moment of change.

These states of temporary suspension tend to emerge in situations where collective emotions **C** are experienced. The citizens of New York City and Madrid vividly recall the spontaneous solidarity elicited by the events of September 11th and March 11th; both terrorist attacks put the most basic notions of coexistence to the test. Moments of shared euphoria, such as major sports victories, trigger a similar process of group bonding. As they appear in Aernout Mik's work, crises are situations that reveal the incredible complexity of our political and social systems, a trial by fire in which many of their elements break down but others continue to function.

In any event, the only thing that truly matters in his works is how the characters react —discovering what happens when they find themselves in extreme situations, at moments when their only choices are to continue fighting a losing battle, relax or give up.

In the beginning, moving pictures were silent. When the Lumière brothers presented their first film to an astonished audience, they probably never imagined that someone would come up with a way of incorporating dialogues, background noises, music and sound effects in synchronisation with the images. Instead, sound in the cinema was provided by the live performances of pianists and other musicians and a wide variety of resources, depending on the specific requirements of each session. In the 1930s, when the film industry switched to "talkies", many European filmmakers were

CRISIS / SOCIAL COLLAPSE

DEAFENING SILENCE

displeased. They suspected that the new invention would distract viewers from what was truly important: the images.

With few exceptions, Aernout Mik's films are silent. This is a strategy that he has developed through careful consideration and experimentation over the course of his career. Silence requires a double effort: the artist must design each of his films without the narrative aid of a soundtrack, and the audience must watch those films, focusing their attention solely on the images. This means that adding sound to Mik's works would not only be redundant but would also detract from the experience of interpreting his films.

The absence of sound concentrates our attention not only on the confusing storyline of the works **D** but also on the existence of the image itself, its origin and genesis. It requires spectators to reconstruct their "media memory". At the same time, by overcoming the language barrier it reinforces the universality of the messages being conveyed.

The silence in the exhibition space also generates unusual experiences. In the case of the spectators, it inspires them to be silent and engage in a more solemn interaction with the work. It forces them to see the painstaking architecture of the pieces as a fundamental part of their essence. In addition, it allows several pieces to be displayed in the same room without physical barriers to separate them, as is often required in shows with video works. This generates an interesting meta-language, charged with great significance from a curatorial standpoint, in which each piece is an element that conditions the interpretation of the rest and the visitor's overall experience.

EYE OF THE SPECTATOR

If Aernout Mik's films lack a protagonist, it is because that role is reserved for the spectator. The artist is interested in every facet of the spectator: physical, conceptual, psychological, emotional and critical. The spectator is the only individual who is identified in a narrative that revolves around the concepts of collectivity and anonymity. We have already mentioned that the spectator's presence in the exhibition space is crucial, as he is absorbed by an architecture designed specifically for him and which, in a way, needs him in order to be complete. In that space, the spectator becomes something materially indispensable. In fact, it is the spectator who determines the timeframe of each piece. Projected in continuous loops, the spectator's arrival in the exhibition space signals the start **E** of the piece. This generates a mental state of fertile complicity without which the artist's work would lose much of its meaning.

The spectator, as defined by Aernout Mik, observes his works from a subjective perspective influenced by numerous elements of personal experience, emotional predispositions and, above all, the relationship he establishes with reality through the vision presented by the media. Many of the visual and narrative references used by the artist are rooted in a perception of reality filtered through that media. When watching the multiple projections on two or more screens, forced to make an active effort to rearrange the images in order to follow the narrative thread, spectators cannot help but question the ways in which their reality is perceived. The spectator is at the heart of every piece, tying in with the course of recent art history written, starting in the 1960s, by artists like Bruce Nauman, Dan Graham and Michael Asher.

As Aernout Mik himself often says, his films are the opposite of regular movies. They have no beginning or end. If not for the technical specifications, we would not be able to tell how long they are. The conventional rules of cinematographic structure do not apply to these films. There is no exposition, climax or dénouement, simply a long sequence of situations and actions. Most traditional films follow a logical, linear, chronological evolution, while a few break with this practice by using interrupted narratives. Aernout Mik deliberately avoids both methods, choosing instead to present us with a succession of fragments.

These works have no clear precedent in film, television or any other recognisable audiovisual product. Visual references are deliberately omitted. And yet everything we see seems oddly familiar. We have never seen anything like it, but our eyes are trained to relate to these kinds of cinematographic expressions.

Few of the pieces feature static shots. In the rest, the camera movements are carefully studied. Horizontal and vertical moving shots or long tracking shots that take in the entire scene fuse with the action itself, seeming to become a part of it. The hand of the person holding the camera is invisible. Some camera movements have symbolic significance—for example, when the camera focuses for a few seconds on places that have no meaning or where nothing happens.

Glutinosity is the only single-channel video and the oldest piece in this exhibition. In this work we see a large number of people, mostly men, who seem to divide into two groups distinguishable only by their clothing. The first group is dressed in casual, well-worn and even soiled clothes. Some hide their faces behind a balaclava or are barefoot. The second group is wearing clothes that remind us of law enforcement attire: blue garments, baseball caps. Some wear bulletproof vests, which are obviously unnecessary as nothing suggests that anyone is carrying a weapon. Yet this is not a standard uniform, much less that of an actual police force, which would not allow certain types of haircuts or unkempt beards. Otherwise, the two groups have similar facial and bodily features and behave in a similar fashion.

The field size is quite small, probably one of the smallest the artist has ever used. Everything happens in a reduced space. Although the kind of action unfolding on screen would usually take place—*if this were real*—in an outdoor space, this is clearly an indoor set with controlled lighting. The action is confusing. The non-uniformed group seems to be organising a “sit-in” protest, a metaphorical action that means “we’re not leaving until we get what we want”. We don’t know what brought them here, what they want, or even if they are really demanding anything. Together they create a homogenous clump of touching, interlocking bodies—hence the title of the work. The uniformed individuals try to break up this group, pulling the bodies apart. There is a degree of violence in their actions, which mostly involve shoving and pushing, but we do not see actual blows or other more expeditious methods often used in such cases. Perhaps the most surprising thing is that, after watching for a time, we realise that the groups are mingling and trading roles: blue-garbed individuals, who a moment ago were tugging on the arm of an apparent

FILMS

GLUTINOSITY

demonstrator to dislodge his body, appear in the midst of the protestors. The boundaries shift and blur. Everything is part of a carefully planned choreography that almost ends up forming a single body, which has its own dimensions and acquires its own weight defined by those who comprise that body and by their actions.

Most Western citizens have probably participated in a protest at some point in their lives. Protesting was the sole purview of the working classes until populist regimes embraced it as just another element of their propagandistic discourse and organised official demonstrations. In fact, until quite recently it was considered a severe form of behaviour, possibly because of the risks it entailed, but today most protests are conducted in a festive atmosphere. Nowadays they are just another instrument of political debate, wielded by right and left alike, though at times they become the stage where such differences are overcome in the face of particularly adverse situations, such as terrorist attacks. However, specific cases aside, the protest itself is ideologically neutral. In fact, in the city of Madrid there have been cases of demonstrations held only a short time apart to ask the government for completely opposite things.

In Aernout Mik's work, all of this circulates without solution. There is no end in sight: rather, we sense the impossibility of the protest ever being resolved, whether by breaking up or by achieving its objectives.

HONOURABLENESS

Perhaps one of the most unsettling aspects of Aernout Mik's work is the fact that he fails to define a position of moral superiority. This intentional lack of ethical guidelines means that, for two different spectators, the actions taking place before **H** their eyes can have opposite meanings. In *Training Ground*, **H** for example, and even in the absence of cultural references, a viewer might identify more with the attitude of those who represent the forces of public order, or with the exact opposite. Respect for the law and the idea of the nation or for the individual rights of each human being?

(SYMBOLIC) INTERACTION

Microsociology focuses on the interpretation of everyday reality and how it can be used to draw conclusions that explain human behaviour and social processes. A whole host of factors are taken into consideration, from the legal framework that governs our daily lives to the people and institutions with which we interact. A sym- bolic interaction is established between them, an evaluation of **I** their subjective ties, which yields a system made up of countless **I** circumstances, an ever-changing map of how those relationships are perceived. We might even consider that art itself constitutes a system that can be explained by those symbolic interactions —the connections between the multiple theories and countless praxes that have existed throughout history.

LATERALITY

Aernout Mik almost always approaches his themes laterally rather than directly. He insists on maintaining a carefully crafted ambiguity which inevitably makes his work indefinite. He embraces a principle of uncertainty which, as Michael Taussig has noted, involves making the fantastic routine, the familiar strange, and the sinister trivial. This irrigates a field of multiple interpretations

which once again turn our attention to the role of the spectator. Conclusive answers are hard to defend. This form of odd or unexpected approaches that move away from the illusory its meanings and interpretations.

Laterality sometimes takes the proaches and unsuspected twists central theme in order to multiply

From Aristotle to Adorno, the concept of mimesis has been used to explain art with regard to its determination to replicate reality and remain true to that which actually exists. The distance that separates the world from its artistic double has been analysed on many occasions, and it may be that this gap, the thing that makes art more imperfect—or, perhaps, more perfect—than reality itself, is where the essence of creation lies. Perhaps that is what makes it so fascinating and, at the same time, so controversial.

As Marta Gili pointed out, **M**for Aernout Mik mimesis is an unconscious form of desire that tends to blur the boundaries between the space and the objects that occupy it. In any case, mimesis constitutes a central theme of his films, for in them he studies how patterns of human behaviour are repeated with only the slightest alteration in each member of a group. The tensions revealed in that process become so visible that they are transformed into the main theme of the videos. Why do the characters behave the way they do? Are they acting out their own desires or responding to the influence of the others?

MIMESIS

Narrativity in Aernout Mik's work is a complicated construct involving the fictions shown in the films as well as their architectural and sculptural arrangement in the exhibition space and their interaction with spectators. Any apparent resemblance to familiar narrative strategies, such as those used in mainstream film or television, vanishes as soon as we discover that the artist is generating a new set of rules about how his works should be interpreted, and that everything we think we know based on our daily exposure to images is not applicable here. Perhaps the most surprising thing is that the action is presented in a system which is neither linear nor cyclical but instead creates its own form of interpretation.

NARRATIVITY

To start with, the story being told is usually broken down and presented on various screens that never touch each other. This means we are faced with a complex narrative that reflects an equally complex reality. On the screens we see related images, always from the same film shoot and featuring the same actors, but there is nothing to suggest the existence of a discursive relationship between them, and there is no logical continuity between what appears in one image and the next.

In any event, none of the situations are plausible. Spectators recognise them as imaginary situations, more or less loosely based on reality but not governed by its rules. Everything is explained flatly, using repetition as a decisive tool.

Irony, drama, humour, heroes, the individual psychology of the characters, moral objectivity, special effects, aesthetic preciousity and privileged points of view are just some of the elements that are almost entirely lacking in Mik's films.

PERFORMANCE

The Aernout Mik exhibition at the CA2M examines the performative act as part of his artistic vocabulary. Mik himself avoids using the word “performance” as it implies certain practices which are not in his standard *repertoire*: the announcement as such, a specific performance time, the existence of an audience come to watch as passive spectators, actors playing a part. Instead, the artist prefers discretion, or even surprise. Participants in these performative events often seem to materialise from the exhibition itself, as if they had always been there. Mik has occasionally worked with people who seem to be standing in for the gallery security guards —except that their behaviour is the exact opposite of what one might expect from a security guard. He has often used such situations to question the idea of authority by drawing our attention to those responsible for imposing order, such as these gallery security guards or uniformed police officers.

His relationship with them is similar to that he establishes with the actors in his films: he gives them only the most basic instructions, allowing the group’s own dynamic to determine its evolution and, by extension, the end result. Even as I write these lines, weeks before the CA2M exhibition is due to open, the collectives he will work with and how these events will unfold is still not clear. That calculated indecision is a part of his working process, bringing the formula he has already applied to his film shoots into the exhibition hall.

RAW FOOTAGE

Raw Footage is a piece shown on two screens which constitutes a series of exceptions in Aernout Mik’s *oeuvre*: it presents a succession of real, rather than dramatised, events; Mik is not the author of the images; the aspect ratio is 4:3, the standard format for television until quite recently; and the images are accompanied by sound, although the dialogue is sparing. For this piece, the artist chose to use screens that have speakers built into their very surfaces, making it seem as though the sound springs from the images themselves.

The footage was obtained from London news agencies and was shot in the 1990s during the horrific Bosnian War, which caused the deaths of over 100,000 people —mostly civilians— and became a source of shame for many citizens of tolerant, democratic Europe. Almost none of these images made the news, not because they are especially shocking or cruel but perhaps because they are all too normal. In the image war waged by the global broadcasting networks, these familiar scenes, which unintentionally show us the everyday reality that both combatants and non-combatants (here it makes no sense to speak of civilian and military, because everyone was a civilian) learned to live with, are raw images because they normalise savagery. We see children playing with toy weapons while their older siblings brandish very real Kalashnikovs, farmers working their fields while shells rain down on enemy lines just a few kilometres away, and snipers sporting grins.

Raw Footage underscores the importance of the media as a way of constructing our image of the world. Evenly distributed across the planet, the technological extensions of human knowledge (otherwise known as television, the internet or the press) are moulded and built around the dominant ideologies. The value of images is not constant; the logic of including or not including them changes depending on their ability to

reach multiple recipients. In this exhibition, *Raw Footage* is presented as a companion to *Training Ground* and as a way of emphasising that every media reference lodged in the spectators' minds will influence how they interpret the works.

Schoolyard is a two-channel video installation filmed, as its title indicates, in a schoolyard. In it we see a group of teenagers and a few adults —presumably pupils, teachers, administrative and security staff— who have been evacuated from the building for some unknown reason. The ethnic diversity of the teens is evident not only in their physical features but also in how they dress and act. Everyone is thrown together in the schoolyard. As they wait, groups form spontaneously and act out a series of situations in which violence begins to escalate. Conflicts break out between groups and individuals in an atmosphere of generic aggressiveness. At several points in the film, processions are formed in which participants raise a dummy or even a real person onto their shoulders and parade the figure around the yard. In another scene, a car becomes the centre of everyone's attention, and the crowd rushes to pile inside and on to the roof.

SCHOOLYARD

The piece is presented in the exhibition hall in such a way that the shadows cast by visitors as they pass in front of the projector become an integral part of the work. The effect for spectators is like stepping out of the image itself, as if they were actors in the film who find themselves temporarily on the other side of the screen. Created for the 2009 exhibition at MoMA in New York, this piece blends into the surrounding architectural space, shining the spotlight on the visitors and their movements.

In so doing, it also alludes to the eternal debate surrounding reality and its representation: Which side of the screen better represents reality, that of the spectator or that of the work? Ultimately, what it suggests is that the two sides are interchangeable, underscoring the political commitment of art and the part it plays in constructing the imaginaries of our political reality.

On an emotional level, *Schoolyard* appeals to the spectator's own experience. The schoolyard is a place that lives in everyone's memory, and in the case of children and adolescents it is part of their current reality. It is a pivotal moment in which one world begins to disintegrate as identities are forged, points of reference are fixed, and we begin to act like adults with a political stake in our own society.

Above all, *Schoolyard* is an immense parable about Dutch politics in the past decade that can easily be extrapolated to many other European nations. The Netherlands have historically been upheld as an example of good governance, democracy and equality. Yet violence burst onto the political scene in this, one of the planet's most peaceful countries, with the assassination of the populist politician Pim Fortuyn in 2002, followed two years later by the murder of filmmaker Theo van Gogh. Both men were outspoken Islamophobic activists, and their inflammatory public speeches insisted upon equating Islam with radical fundamentalism. These events radically changed public perception of the Netherlands outside its borders and, above all, within them. A new collective space was created in which the clash of civilisations that dominated the global political discourse became a new and sinister protagonist.

In this work, Aernout Mik uses the vast symbolic field of education and adolescence to address these themes and their coverage in the media. The schoolyard we see here is probably not all that different in terms of its composition from many that exist in major Dutch cities: a colourful mosaic of young people, most of whom were born in the Netherlands but whose families come from the four different corners of the globe. References to the Middle Eastern conflict appear on three different levels: a first, real level; a second level, regarding how information about the conflict has been dished out by the Western media, which is basically controlled by the major television networks; and a third level, examining its construction in the Dutch political and social imaginary. Allusions to the Intifada are intermingled with more generic references to youthful rebellion.

TRAINING GROUND

Training Ground is a silent two-channel film shot in 2006 in which, once again, Aernout draws us into the social conflict of immigration in the first world.

We are again confronted with two groups: one consisting of perfectly organised customs officers with European factions, and another made up of civilians, probably immigrants who are entering the country illegally. Something has happened during a roadside inspection, and the immigrants have apparently been discovered and removed from the vehicles where they were hiding. As several lorry drivers look on, the uniformed officers, after demonstrating their authority and the forced legitimacy of their actions by administering arbitrary blows, make the immigrants lie down on the ground and frisk them. Spectators soon realise that the meticulous search is a **T** reference to racial discrimination. However, the situation becomes absurd when the officers begin to walk in an outlandish and even jerkily incapacitated way. One of the officers spits on himself, and one by one they all cast off their dominant roles and randomly trade places with some of the detained immigrants. Wracked by spasms, and beneath the astonished gaze of the lorry drivers, officers and arrested immigrants withdraw into themselves and show spectators their true identities: some behave childishly, others go into a trance-like state, still others are simply disturbing, and few exhibit dominant behaviour.

This paradoxical situation flies in the face of the established social structure and shatters any empathy the spectator may have developed. The random exchange of roles forces us to differentiate between characters based on their behaviour rather than on their racial profile or uniform.

XENOS

(from the Greek ξένος)

The other, the foreigner. This has always been an ambivalent term, used to refer to foreign friends and enemies alike. In the English language it lives on as the root of the word xenophobia, whose use has become widespread in recent decades. **X** In this exhibition, it is a recurring concept. We find it in the supposed intruder of *Training Ground*, the complex multiethnic relations in *Schoolyard*, and the images of the Bosnian War —a war against the other— shown in *Raw Footage*.

In concluding this reflection on Aernout Mik’s work, I am reminded of his quest to represent the “zones of indistinction” that appear in a reality expanded by the ways we have of perceiving it. Contemporary political thought, after Michel Foucault and Giorgio Agamben, has described these spaces reserved for non-persons: political prisoners, victims of persecution, refugees. They are spaces of exception where citizenship is suspended and marginalised, if not openly assaulted. Apparently, they only exist in places other than our own, in that “other world” far removed from our highly-educated, orderly Western society. It is significant that the artist developed his *oeuvre* **Z** in a time when these singular anomalies have proliferated for the very reasons described in his works —extreme situations that seem to call for exceptional measures.

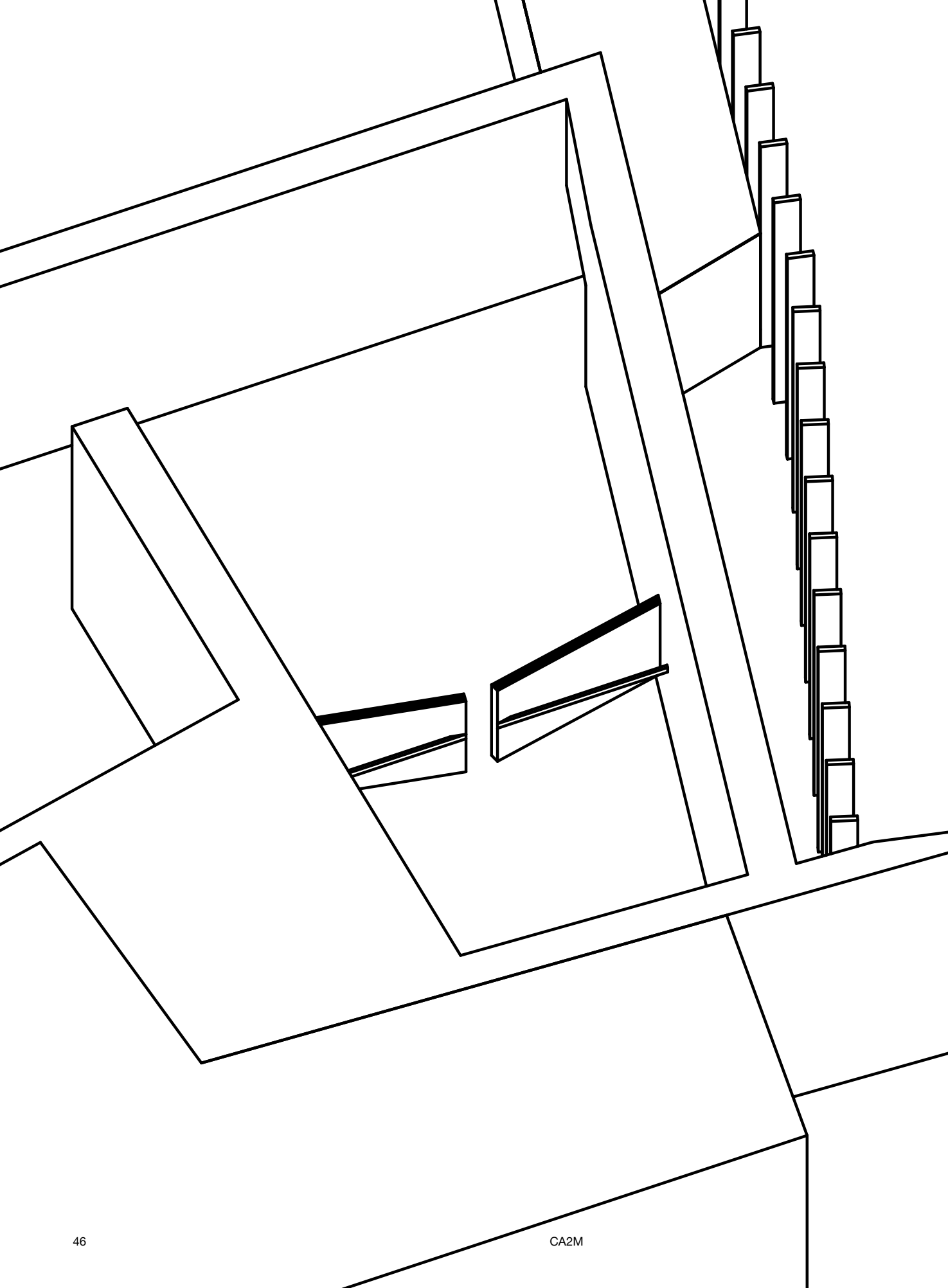
Through his works —and, with increasing frequency, behind each work— Aernout Mik situates society as a whole in that zone of indistinction, and in doing so he issues a serious warning. The estrangement generated by an acceptance of the exception forces us to question the very foundations of our political system. We begin to wonder why we have come to see certain things as normal, which roads we have chosen to make our collective decisions, and which processes legitimise the power of political representation. By subtly turning reality around, Aernout Mik investigates its internal organisation, challenges its precepts and quizzes it about its contradictions. |



Schoolyard



2009, vídeo instalación bicanal / two screen video installation



Schoolyard es una instalación bicanal sin audio filmada en el patio de una escuela. Producida en 2009 para la exposición de Aernout Mik en el MoMA de Nueva York, se presenta en el espacio expositivo integrando al visitante a través de su sombra y movimiento.

Esta pieza es la que encontramos guiños desde el inicio a *Glutinosity*, con un grupo de escolares que aparecen tumbados y son desalojados por bedeles uniformados, plantea una reflexión sobre la problemática de la multiculturalidad en los Países Bajos. Este país, que siempre ha sido referencia de sociedad democrática e igualitaria sufrió uno de los momentos más tensos socialmente en 2002 cuando fueron asesinados Pim Fortuyn, líder político, y el cineasta Theo van Gogh, ambos de reconocida línea islamofóbica. Este suceso provocó un cambio radical en la dinámica social y política del país.

En este sentido, Aernout Mik nos plantea una acción donde cada grupo de jóvenes que participa, puede

perfectamente relacionarse con grupos socialmente marginales a través de elementos referenciales como son una moto, los coches pisoteados, jóvenes que cubren su cara con bolsas de papel u otros que practican el *bullying* con un compañero. Mientras los bedeles son incapaces de mantener el orden.

Esta acción incrementa su resultado al tratarse de un grupo multirracial que nos dirige directamente al concepto del «Otro» como extranjero y sujeto propicio a la culpabilidad y marginalidad. Dentro del contexto de la educación y adolescencia el patio del colegio se convierte así en el escenario de los problemas sociales del país. |

Schoolyard is a silent two-channel installation filmed in a schoolyard. Produced in 2009 for Aernout Mik's show at MoMA in New York, the piece presented in the exhibition space integrates visitors by mirroring their shadows and movements.

The similarities to *Glutinosity* are immediately apparent in this piece—a group of pupils lying on the ground is forcibly removed by uniformed security officers—which invites us to reflect on the problems associated with multiculturalism in the Netherlands. This country, which has always been considered a shining example of democratic, egalitarian society, experienced one of the tensest moments of its social history in 2002 when a political leader, Pim Fortuyn, and the filmmaker, Theo van Gogh, both openly Islamophobic figures, were assassinated. These events triggered a radical shift in the nation's social and political dynamics.

In this respect, Aernout Mik shows us a sequence where the parallels between each participating group of young people and marginalised subsets of society are clearly discernible thanks to the presence of identifying markers such as a motorbike, cars dented by vandals, young people with paper bags over their heads, or pupils bullying a classmate. Meanwhile, the security officers are incapable of keeping order.

The impact of this action is enhanced by the fact that its subject is a multiracial group, which leads us directly to the idea of the “other” as an alien entity and prime target for blame and marginalisation. Thus, in the context of education and adolescence, the schoolyard becomes the stage on which the country's social problems are played out. |







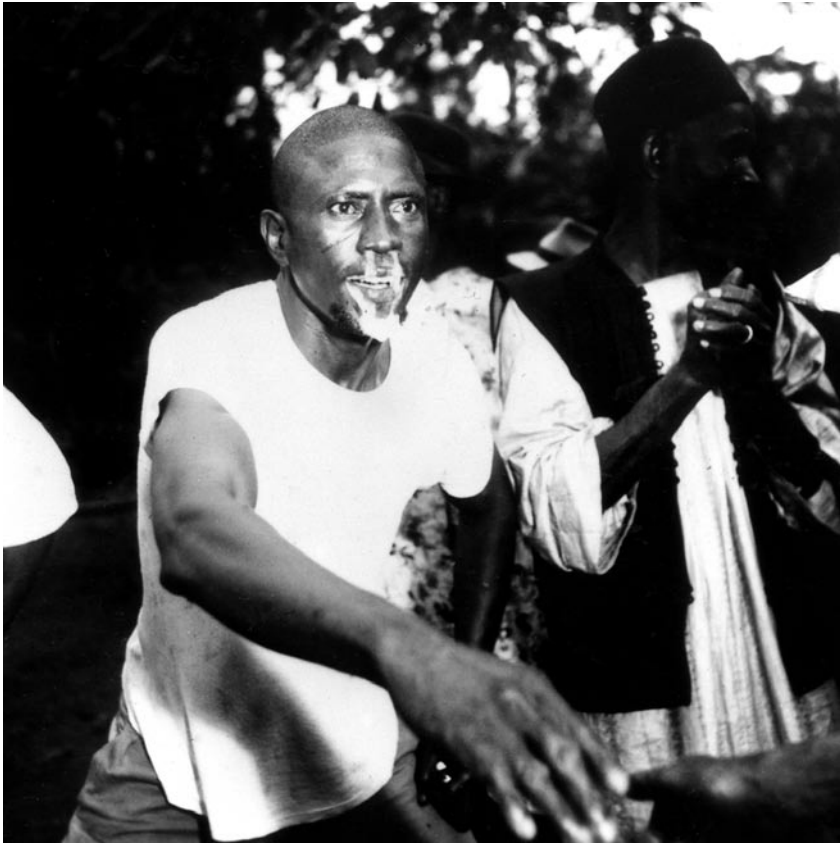












Fotograma de la película *Les maîtres fous*
(*Los amos locos*, 1955) dirigida por Jean Rouch
Frame from the film *Les maîtres fous* (*The*
Mad Masters, 1955) directed by Jean Rouch

LOOPING THE LOOP

Michael Taussig

16 DE MAYO DE 2007

El tren se dirige como una flecha desde el este de Berlín, a través de Europa, con destino final Polonia. El amanecer repunta. Sabes que todo está saturado por la historia cruel: invasiones, exterminios, traspasos de fronteras, «cambio de regímenes», (¿realmente llegan a cambiar?) *lagers* (almacenes) conocidos como la muerte y campos de concentración. Pero las casas humildes y grises junto al tan cuidado campo no se hacen a la idea.

El tren sigue retumbando. Te agarras a la barandilla del pasillo y sigues mirando el silencioso paisaje, en un intento de obtener un mensaje o un significado de lo que ves. A veces, ves salir una mujer de su casa y riega las plantas. Ahí, un hombre paseando al perro. Y, ¿esas chimeneas altas? El bosque está tan bonito. Al tiempo que el sol inunda el paisaje con sus rayos, sacudes la cabeza. Puede parecer como si tú estuvieras inmóvil, pero es el paisaje, no tú, el que se mueve. ¡Por qué! ¡Es como si estuvieras viendo un film de Mik!

Es un cliché que la fotografía y el cine cambian el modo en el que vemos la realidad. Y la razón por la que es un cliché es porque nadie lo cree y; por ello, ha de ser recordado continuamente. Cuando se repite lo mismo, una y otra vez, se convierte en cliché. Tal es el impacto de los filmes de Mik, silenciosamente, suavemente, enfocando la cámara al mundo. No hay montaje nervioso, saltando de una escena a la otra. Sin ningún truco complicado. Incluso, cuando se muestran imágenes absurdas en la pantalla —un autobús dando la vuelta en plena autopista rodeado de ovejas, quinceañeros en los Balcanes acosando a patéticos viejos con pistolas, gente de a pie saltando, sin motivo aparente, alrededor de un árbol— incluso entonces, parece que nada importante sucede. Una calma extraña invade lo que estamos viendo. La repetición es aburrida. No hay mucho que extraer o, al menos, eso parece. Común, demasiado común, tanto que lo extraño llega a parecer común.

¿Es lo que estamos viendo, entonces, el mundo en su más plena cotidianidad como lo retrata James Joyce, en *Ulises*, donde la cámara sustituye el lenguaje? La ausencia de un lenguaje, como el silencio, es palpable (otro cliché) y es probable que sea el principal motivo de la pregunta, viendo los filmes de Mik: ¿eso somos nosotros?, ¿es eso el mundo? El silencio atenta contra la realidad. Los instrumentos y condiciones sobre los que nos apoyamos para nuestra interpretación de la realidad empiezan a desmoronarse. Tenemos que vivir con la duda. «Eso es arte» podríamos decir, encogiéndonos de hombros.

Es cierto que muchos de nosotros no dedicamos mucho tiempo a contemplar un mundo desprovisto de sonido. Echamos de menos esa voz que nos dice cómo hay que ver. Y, aquellos tiempos del cine mudo se han quedado atrás. Entonces, qué pasa con esos filmes de Mik, que aunque en movimiento, parece que no fueran a ningún sitio. No sólo no hay una narración, no hay narrativa, no hay inicio, no hay desarrollo, ni conclusión. Más bien, un bucle.

A la mayoría le encanta el cine, que en contraposición con el dibujo o la pintura parece tan real. Es bien sabido, que las imágenes que vemos en el cine están ideadas para lograr un efecto determinado y específico. El director de cine elige bien, explotar ese efecto de realidad o, bien, utilizarlo para mostrarnos mostrando. Por eso, a pesar de ello, los filmes de Mik deberían recordarnos que el cine es un arte desesperado, un arte que se mueve entre cambiar la manera en la que vemos la realidad o, por otro lado, reforzar las normas de la cultura visual.

Mik hace ambas cosas. Y cuando digo que no hay voz en sus vídeos, debería añadir ahora que me parece que existe un compañero silencioso que entabla un diálogo con esos filmes de Mik y que es ese gran ensordecedor sonido de las producciones de la Fox News y sus congéneres como CNN que te traen la última versión del nuevo todoterreno o del champú que te mantiene más limpio que nunca dentro de la cultura del consumo. Los filmes de Mik no participan tanto de la ideología de la Fox y sus congéneres, como en *El Terror de la Guerra contra el Terror*, como de las formas de mostrar/formas de ver.

Sin embargo, existe un cierto equívoco. Una manera mejor de expresar esto, sería afirmando que ¡Sí! los filmes de Mik participan de las campañas ideológicas emprendidas por la Fox porque la ideología va primero y, sobre todo, expresada en formas de mostrar/formas de ver.

¡Ojalá que ese ámbito de compromiso fuese neutral! Que los ojos y cerebro fuesen neutrales para que todos los cineastas sólo tuvieran que mostrarnos algo con un estilo diferente y, así, entraríamos en otro modo de ver y; por lo tanto, si todo va bien, en otro modo de entender el mostrar.

Pero, ¿qué pasa cuando los ojos y cerebro han sido «bloqueados» digamos, por la Fox y sus congéneres? ¿Qué pasa si gota a gota nos han limpiado el cerebro desde los años 80 (década arriba, década abajo) con el fin de hacernos entender no sólo el cine y la cultura del cine de una manera específica, sino también más expresamente las noticias de la tele, desde la Fox hasta las entrevistas de Wolf¹ (Blitzer) de la CNN? En ese caso, Mik, creador

¹ (N. del T.) El escritor hace un juego de palabras a lo largo del texto con Fox, cadena de televisión norteamericana, y fox cuyo significado es zorro. Igualmente sucede con Wolf, presentador de la CNN, y wolf cuya traducción es lobo.



de filmes, teniendo que trabajar con lo que hay disponible, pone en práctica ese nuevo ojo, ese nuevo ojo implantado por la Fox en nosotros, como implantado por la Fox, como para des-fox-arlo. Y, cómo des-fox-sar un *Fox* o un *Wolf* no es tarea fácil. Pero, presumiblemente muy divertido.

El primer truco es la ausencia de sonido. El silencio es irritante, incluso inquietante. No hay espacio para el «sonido natural» de gente hablando en segundo plano, frenos de coches chirriando, vacas mugiendo, pisadas a ritmo, viento ululando. El tren sigue su camino hacia el este. Lo único que oyes es el traqueteo del tren. Podría ser el traqueteo de tu cabeza. Y nada podría ser más perturbador que este silencio, porque el material presentado, tan desesperadamente, lo quiere así. No se trata de una película impresionista de Stan Brakhage donde nadas entre colores mutantes. Sabemos cómo relacionarnos con esto, una exploración inspiradora de color y forma. Pero con los filmes de Mik podrías estar en Marte, porque lo familiar queda muy alejado.

Recuerdo un seminario de posgrado al que asistí, donde mi profesor, Keith Hopkins, no articuló palabra durante las dos horas de clase. Quién debería hablar, y cómo, y sobre qué, y por qué estábamos allí... Las normas se derrumbaron. Se estaba comiendo corrosivamente la fábrica de la normalidad. Los vídeos de Mik hacen lo mismo con la normalidad de los medios de comunicación.

Pero, creo que con el tiempo, oirás algo, y será el eco mudo de lo que falta. Lo que debería estar, pero no está, y esa es la voz de los periodistas de las noticias de la tele: insolentes, sabelotodo, ingenuos perplejos, o lo que sea, vienen en distintas formas y tamaños como los coches todoterreno y los champús que les pagan.

Los todoterrenos y los champús son, de hecho, objetos de grandes escenas en sus filmes, como un sutil ejemplo de realismo mágico donde un simple producto se metamorfosea en otro, sea a través de la muerte, sea a través de la ganadería. Los champús son en realidad parte de una amplia disposición de cajas y botellas puestas más o menos en orden, uno encima de otro en lo que parece ser un almacén de una farmacia grande. Esta escena está cuidadosamente examinada por la cámara, caja a cajita, a paso de tortuga. Un hombre pasa a primer plano a través de ellas. Un hombre en su trabajo. Quizá un farmacéutico. Una nota incongruente llama la atención de un hombre de color que escarba barro del centro del local, su tosca realidad y la del barro sugiriendo «cruda realidad» mientras que las cajas amontonadas unas sobre otras sugieren, por el contrario, el mundo mercantilizado y empaquetado en donde la mayoría de nosotros vivimos.

Esta cámara tan lenta que pareciera artrítica finalmente gira y se pasea por el campo, en busca de esa «cruda realidad». Estamos ahora en lo alto, volando a cientos de pies de altura. Está todo precioso y verde allá abajo, con preciosas casas blancas agrupadas en las colinas. No hay sonido. Claro. Todo sigue estando en la colina. Pero espera un segundo (bueno, ya tenemos suficiente, ¿no?), espera..., esas casitas, ¿no son carcasas repartidas por toda la laderas, carrocerías de coches, una ladera desguace? La cámara recorre su camino delicadamente entre los cadáveres como lo hace un farmacéutico con sus cajitas de pastillas y de champús. Algunos niños aparecen en las colinas y golpean una piñata mejicana que cuelga justo a la altura adecuada para que sus amigos la golpeen suficientemente fuerte para que

Osmosis and Excess, 2005
Vídeo instalación, vídeo digital en
hard drive, arquitectura temporal
Video installation, digital video on
hard drive, temporary architecture
Cortesía de / Courtesy:
carlier | gebauer, Berlín

salga desde su interior todo lo bueno. Ahí van, golpeando desde la distancia, desean alcanzar de puntillas el cielo desde donde cuelga la piñata, pero, mientras tanto, esos coquetos pueblos de carrocerías de coches esparcidos por la colina se han convertido en ovejas balando y pacen sin rumbo por las colinas y valles. Y así, volvemos lentamente a la farmacia para ver desde arriba las cajitas de medicinas y de champú.

Como mencioné, un bucle, un eterno retorno a la extraña noción de Karl Marx sobre el espíritu fetichista de la mercancía que hace que las cosas en el mercado aparezcan como espíritus, justo de lo que se aprovecha la publicidad. Y también, está ese otro eterno retorno a la tan extraña noción que la moda —como sucede con los todoterrenos y los champús— es el ritual de la muerte de la mercancía. Tan pronto como nacen, mueren para dejarles paso al siguiente producto, como esas cajitas que se transforman en coches de desguace que invaden montañas verdes que nos hacen caer enfermos de tal manera que necesitamos tomar pastillas. Un bucle. Un bucle mágicamente real, pero tendrás que esperar incluso más, si buscas ese tipo de sentimentalismo del realismo mágico de Isabel Allende

En cuanto a esos espíritus de los muertos, parece como si también habitasen en otros filmes de Mik. ¿Pues no está su gente poseída, como si lo estuviesen por un espíritu de los muertos? Todo este embrollo de gente, como la oveja alrededor de un autobús volcado, o como el ejército formado por campesinos en los Balcanes jugando con sus prisioneros, parecen estar sin rumbo fijo, sin objetivo, no muy de este mundo. Esos hombres y mujeres de pie, sentándose, levantándose otra vez, caminando en círculos, cogiendo un teléfono en plena Bolsa, ¿es que acaso no están poseídos? Fijan la mirada en algo que no podemos ver. Son visionarios. Quizá están viendo la manifestación del mundo mientras los precios suben y bajan, y suben otra vez. Supongo. Un hombre tiene un tic nervioso y gesticula compulsivamente, como los africanos del Este poseídos por los espíritus de los oficiales colonos en la cultura Hauka, famosamente filmado por Jean Rouch, «padre» del cine etnográfico, en 1955 en Ghana.

Mik hace un guiño a esta película, y es esta actuación de personas poseídas lo que representa la incorpórea imagen de sus actores como si estuviesen posesos por algo y se hubieran convertido en instrumentos ciegos de fe que ni siquiera se dan cuenta de ello. Aunque más adelante podremos discernir, *actores, lo son*. Esto sin duda trae consigo una nota discordante. Acaso, ¿no son los vídeos de Mik *documentales*? Ahora sabemos que son falsos, falsa realidad, eso es, y nuestros pensamientos van desde lo mágicamente real y nos paramos, perdidos en los pensamientos. ¿Cuál es, después de todo, la diferencia entre falsa realidad y lo realmente falso que recibimos desde la Fox y de Wolf?

Perdido en el pensamiento, Mik nos presenta su trabajo, *Raw Footage*, compuesto de los retales que quedaron en la mesa del editor que no sirvieron para las noticias de la noche sobre la limpieza étnica en los Balcanes. La guerra se convierte en algo lento y estúpido, como los niños de puntilla lanzándose sobre la piñata en la colina junto al desguace de coches que eran pueblos y que, ahora, se convierten en oveja. La cámara patina e, increíblemente, en los filmes de Mik, oímos algo, pero, por favor, por favor, ni pienses en efectos especiales o, incluso, Fuerzas Especiales: ladridos de



perros, perros de guerra, ametralladoras disparando erráticamente y, ahí, en el suelo, muy débil, como el pulso de una persona muriendo, aumentando y disminuyendo, es el murmullo de la voces humanas. ¡Por qué! Podría ser la persona que está filmando. Pero parece más un espíritu, quizá uno de esos espíritus de Hauka filmados por Jean Rouch a petición de sus anfitriones nigerinos con el fin de retratarlos poseídos para posteriormente enseñar su culto a sus futuras generaciones.

Ahora, se nos puede también encorsetar en un culto, pero no el culto de la Fox o de Wolf. Los Hauka nos enseñan que imitando se puede adquirir también el poder de lo que estás imitando y liberarte. Así es cómo me gusta también entender los filmes de Mik, imitando al *zorro* y al *lobo* nos da poder, el poder de liberarnos. |

FIN

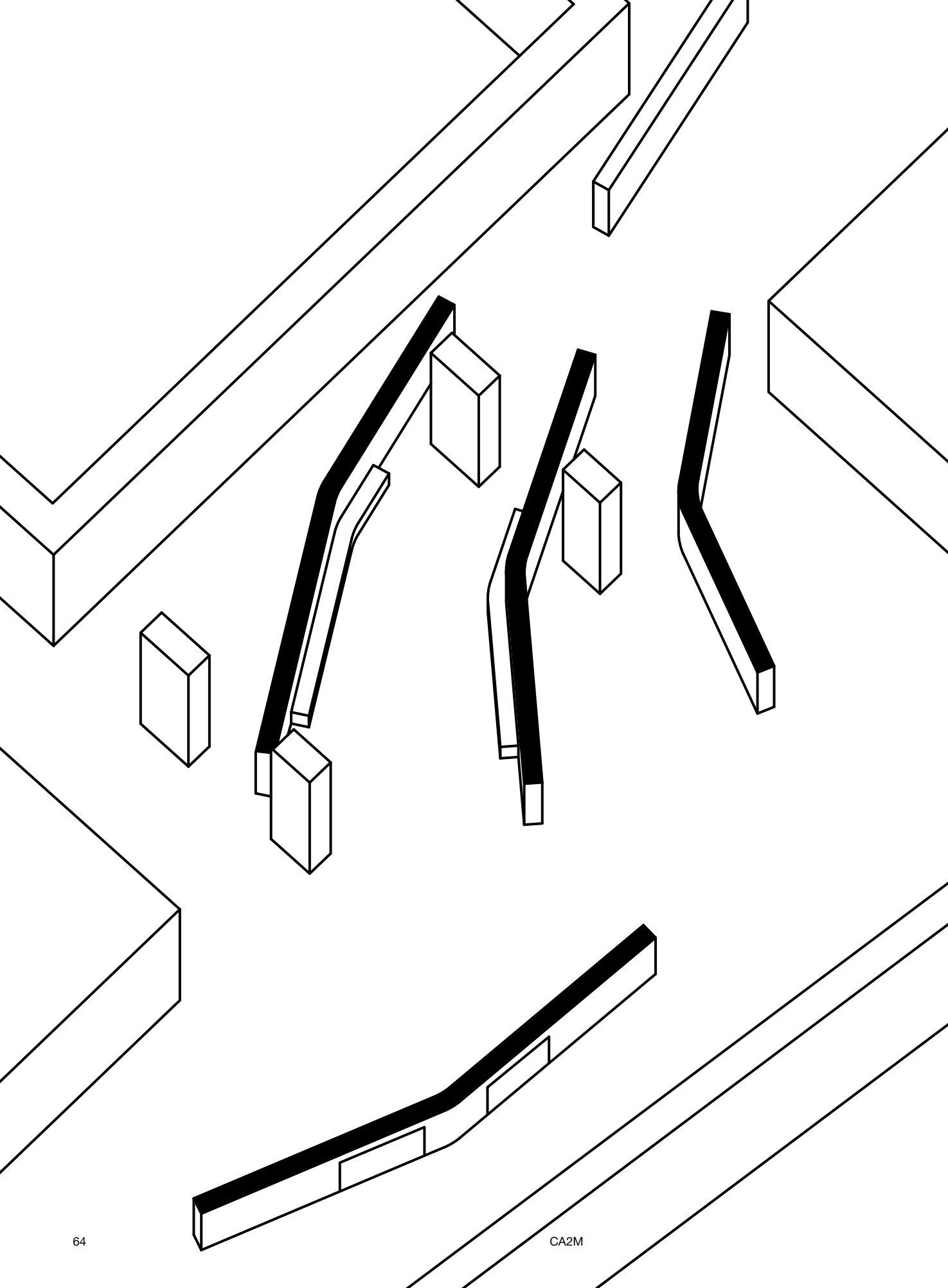
Osmosis and Excess, 2005
Vídeo instalación, vídeo digital en
hard drive, arquitectura temporal
Video installation, digital video on
hard drive, temporary architecture
Cortesía de / Courtesy:
carlier | gebauer, Berlín



Training Ground

2006, vídeo instalación bicanal / two screen video installation





Training Ground —«campo de entrenamiento»— es una proyección bicanal sin audio realizada en 2006 en la que Aernout Mik nos introduce nuevamente en el conflicto social de la inmigración en el primer mundo. En esta ocasión un amplio grupo de agentes de aduana perfectamente organizados acaba de realizar una detención de una decena de inmigrantes ilegales, en un control de carretera. Bajo la mirada atenta de varios camioneros, los agentes uniformados, tras demostrar su control y legitimidad forzada de la acción a través de golpes arbitrarios, registran a los inmigrantes tumbándolos en el suelo. El exhaustivo registro, se convierte a los ojos del espectador en una clara referencia racial. Sin embargo, la situación se vuelve absurda cuando la manera de caminar de los agentes se hace extravagante e incluso discapacitada. Un agente se escupe a sí mismo y uno a uno todos pierden su rol dominante para intercambiarse de manera fortuita los roles con algunos inmigrantes

detenidos. Entre espasmos y bajo la mirada voyeurística de los camioneros, agentes e inmigrantes detenidos se retraen en sí mismos devolviendo al espectador su verdadero modo de ser, unos tornándose infantiles, otros alucinados, inquietantes y unos pocos dominantes.

La situación paradójica escapa a la estructura social aprendida y las posibles empatías que se ha construido el espectador. A través de la mezcla de representaciones pasamos a diferenciar a los personajes por su comportamiento más que por cuestiones raciales o de uniforme. |

Training Ground is a silent two-channel video created in 2006 in which, once again, Aernout Mik draws us into the social conflict of immigration in the first world. On this occasion, we see a large, perfectly organised group of customs officers who have just arrested a dozen illegal immigrants at a roadside checkpoint. As several lorry drivers look on, the uniformed officers, after demonstrating their authority and the forced legitimacy of their actions by administering arbitrary blows, make the immigrants lie down on the ground and frisk them. Spectators soon realise that the meticulous search is a reference to racial discrimination. However, the situation becomes absurd when the officers begin to walk in an outlandish and even jerkily incapacitated way. One of the officers spits on himself, and one by one they all cast off their dominant roles and randomly trade places with some of the detained immigrants. Wracked by spasms, and beneath the voyeuristic gaze of the lorry drivers, officers and arrested immigrants withdraw

into themselves and show spectators their true identities: some behave childishly, others go into a trance-like state, still others are simply disturbing, and few exhibit dominant behaviour.

This paradoxical situation flies in the face of the established social structure and shatters any empathy the spectator may have developed. The random exchange of roles forces us to differentiate between characters based on their behaviour rather than on their racial profile or uniform. |



















Osmosis and Excess, 2005
Vídeo instalación, vídeo digital en
hard drive, arquitectura temporal
Video installation, digital video on
hard drive, temporary architecture
Cortesía de / Courtesy:
carlier | gebauer, Berlín

LOOPING THE LOOP

Michael Taussig

MAY 16, 2007

The train moves like an arrow from Berlin east across Europe into Poland. Dawn is breaking. You know that everything is saturated with cruel history; invasions, bloodshed, shifting borders, “regime change”, (do they really change?), *lagers* known as death and concentration camps. But the grey humble houses by the side of the well-kept fields don’t give much away. The train rumbles on. You grip the railing in the corridor and keep looking at the silent landscape, trying to get a message or a meaning from what you see. At times you see a woman come out of a house and water flowers. There a man walks with a dog. And those tall chimneys? The woods look so pretty. And as the sun floods the land with light you shake your head. It can seem as if you are still and it is the landscape, not you, that is moving. Why! It is like looking at a Mik-Film!

It is a cliché that photography and film change the way we see reality. And the reason it is a cliché is because nobody believes it and therefore has to be continuously reminded. And when you say the same thing over and over again it becomes clichéd. Such is the impact of Mik’s video films, silently, blandly, holding the camera to the world. No shuddering montage here, leaping from scene to scene. No tricky camera antics. Even when crazy stuff is on the screen—a bus turned over on the highway surrounded by sheep, teenagers in the Balkans prodding pathetic old men with guns, ordinary folk jumping up and down for no reason around a tree— even then there seems like nothing much is happening. A strange calm settles over what we are seeing. The repetition is dulling. Nothing much to it, so it would seem; ordinary, too ordinary, even the bizarre becomes ordinary.

Is what we’re seeing, then, the world in its everydayness as depicted by a James Joyce *Ulysses* with a camera replacing, language? For the absence of language, like the silence, is palpable (another cliché) and that’s probably the main reason you might ask, watching these Mik Films, Is that us? Is that the world? The silence impugns reality. The props and cues we rely on for interpreting reality peel away. We have to live with doubt. “That’s art”, we might say, with a shrug.

Truth to tell most of us don’t spend much time contemplating the world shorn of sound. We ache for a voice to tell us how to see. And the days of Silent Cinema are long past. So what’s going on with these Mik Movies which, although moving, never seems to be going anywhere. There’s not only no narration, there’s no narrative, no beginning, no middle, and no end. More like a loop.

Most people love film because unlike drawing and painting it seems so real. Yet it is elementary that the pictures we see in film are highly contrived so as to achieve a certain, specific, effect. The filmmaker chooses to either exploit this reality-effect or instead use it to show us showing. That is why,

despite their onerous calm, Mik's movies should remind us that filmmaking is a desperate art, an art that hovers between changing the way we see reality or, on the other hand, reinforce the norms of visual culture.

Mik does both. And if I said there's no speech in these films, I should now add that it seems to me there is a silent partner in dialogue with these Mik-Films and that's the great thunderous everyday voice-film of Fox News and its cogeners such as CNN brought to you by the latest SUV or shampoo carrying you cleansed and ever more beautiful into Consumer Culture. Mik-Films do not engage with Fox and its cogeners at the level of ideologies—eg. the Terror of the War Against Terror—so much as they engage with ways of showing/ways of seeing.

Yet that is a little misleading. A better way of expressing this would be to say that Yes! Mik-Films do engage with the ideological campaigns waged by Fox because the ideology is first and foremost expressed in ways of showing/ways of seeing.

Would that the field of engagement was neutral! That the eyes and brain were neutral so all the filmmaker has to do is show us something in a different style so that we will snap into another mode of seeing and hence, if all goes well, snap into another mode of understanding showing.

But what if the eyes and brain have been “fixed”, so to speak, by Fox and its cogeners? What if drop by drop we have been brainwashed since the 1980s (plus or minus a decade) into specific ways of understanding not just film and film culture but more pointedly TV News, from Fox to CNN's Wolf (Blitzer)? In that case, the Mik-Filmmaker, having to work with what's available, has to use this new eye, this newly implanted Fox Eye of ours, so as to un-Fox it. And how you out-fox a fox or a wolf is no easy matter. But presumably a lot of fun.

The first trick is no sound. The silence is irritating, even worrying. There is no “natural sound”, of people talking in the background, car brakes squealing, cows mooing, footsteps stepping, wind sighing. The train keeps moving east. All you hear is the rattle of the train. It could be the rattling in your head. And nothing could be more alienating than this silence because the material presented so desperately wants it. This is no artsy Stan Brakhage impressionist-art movie where you swim with changing colors. We know how to relate to that, an inspired exploration of color and form. But with Mik-Films you could be on Mars because the familiar is so estranged.

I recall a seminar I attended in graduate school where my teacher, Keith Hopkins, said nothing for the entire period of two hours. Who should talk, and how, and about what, and why were we there... The rules collapsed. There was a corrosive eating away at the fabric of normality. Mik-Films does the same to the normality of Media.

But I believe you eventually do hear something, and that is the muted echo of what is missing. What should be there, but isn't, and that is the voice of the TV News anchor—sassy, know-all, wide-eyed innocent, whatever, they come in several shapes and sizes like the SUVs and shampoos that pay them.

SUVs and shampoos are in fact the subject of a major motion picture brought to you by Mik Films as a fine example of Magical Realism in which one product metamorphoses into another, via death and animal husbandry.



The shampoos are actually but part of a vast display of boxes and bottles packed more less in order, one on top of the other, in what looks like the storage room of a large pharmacy. This scene is carefully examined by the camera, box by little box, snail's pace slow. A man is foregrounded sorting through them. Man at Work. Perhaps a pharmacist. An incongruous note is struck by a man of color digging mud out of the center of the room, his uncouth reality and that of the mud suggesting "raw reality", while the boxes heaped one on the other suggest, by contrast, the commoditized packaged world most of us inhabit.

This ever so slow arthritic camera eventually veers away and takes a walk into the country, seeking out more of that "raw reality". We are up high now, flying hundreds of feet in the air. It's all nice and green below, with cute-looking white houses in clusters on the hills. No sound. Of course. All is still up here in the hills. But wait a minute (well, we've done plenty of that, right?), wait up, those cute little houses, are they not carcasses spread out on hillsides, carcasses of cars, a mountainside junk-yard? The camera picks its way delicately among the dead like the pharmacist among his little boxes of pills and shampoo. Some children appear on the hills and beat up on a Mexican *piñata* hanging just within reach of their clubs so that, when injured enough, good things spill from its innards. Here they go, whacking away, desire on tip toes reaching to the sky from where the *piñata* hangs, but in the meantime those cute villages of car carcasses scattered across the hills have changed into sheep roaming and munching aimlessly o'er hill and dale. And so we ever so slowly return to the pharmacy to watch over the little boxes of pills and shampoos.

As I said, a loop, an eternal return to Karl Marx's strange notion of the fetish spirit of commodities that makes things on the market come across as spirits, which is what advertising takes advantage of. And then there is that other eternal return to the even stranger notion that fashion —as with

Osmosis and Excess, 2005
 Vídeo instalación, vídeo digital en
hard drive, arquitectura temporal
 Video installation, digital video on
 hard drive, temporary architecture
 Cortesía de / Courtesy:
 carlier | gebauer, Berlín

suvs and shampoos— is the death ritual of the commodity. No sooner are they born, than they die to make way for the next product, such that little boxes transform into dead cars taking over green mountains that make us sick so we need more pills. A loop. A magically real loop, but you'll have to wait even longer if you want the sentimentality of the Isabel Allende type of magical realism.

As for those spirits of the dead, it seems as if they inhabit other Mik-Films as well. For are not his people *possessed*, as if by the spirits of the dead? All that milling around of persons, like the sheep around the overturned bus, or like the rag a tag army in the Balkans playing with its prisoners—they seem adrift, aimless, and not quite of this world. Those men and women standing up, sitting down, standing up again, walking in circles, reaching for a phone there in the stock exchange, are they not possessed? They stare fixedly at something that we cannot see. They are visionaries. Perhaps they are watching the playing out of the world as prices move up and down and up again. I guess. One man has a nervous tic and gestures spasmodically, like the West Africans possessed by the spirits of dead colonial officers in the Hauka cult filmed famously by Jean Rouch, “father” of ethnographic film in 1955 in Ghana.

Mik-Films gesture to this movie in other ways as well, and it is this play-acting by persons possessed that accounts for the disembodied look of his actors as if they are taken over by something and have become blind instruments of fate who do not know they are such. For as we may later discern, *actors they are*. This certainly provides a jarring note. For is not Mik-Films *documentary*? Now we learn they are fake, fake-real, that is, and our thoughts move on from the magically real and we pause, lost in thought. What after all is the difference between fake-real and the really fake we get with Fox and Wolf?

Lost in thought, Mik-Films presents us with our last movie, *Raw Footage*, consisting of scraps from the film editor's table that didn't make it into the evening news concerning ethnic cleansing in the Balkans. War turns out to be slow and stupid like the kids on tip toe lunging at the *piñata* up there on the hill by the dead cars that were villages now become sheep. The camera skids and, unbelievably for Mik-Films, we hear something—but please, please, don't even think of Special Effects or even Special Forces— dogs bark, the dogs of war, machine guns pop erratically, and there in the background very weak like the pulse of a dying person, waxing and waning, is the hum of human voices. Why! It could be the person filming! But it seems more like a spirit, perhaps one of those Hauka spirits as filmed by Jean Rouch at the request of his Niger hosts who asked him to film them possessed so they could show the film to future members of their cult.

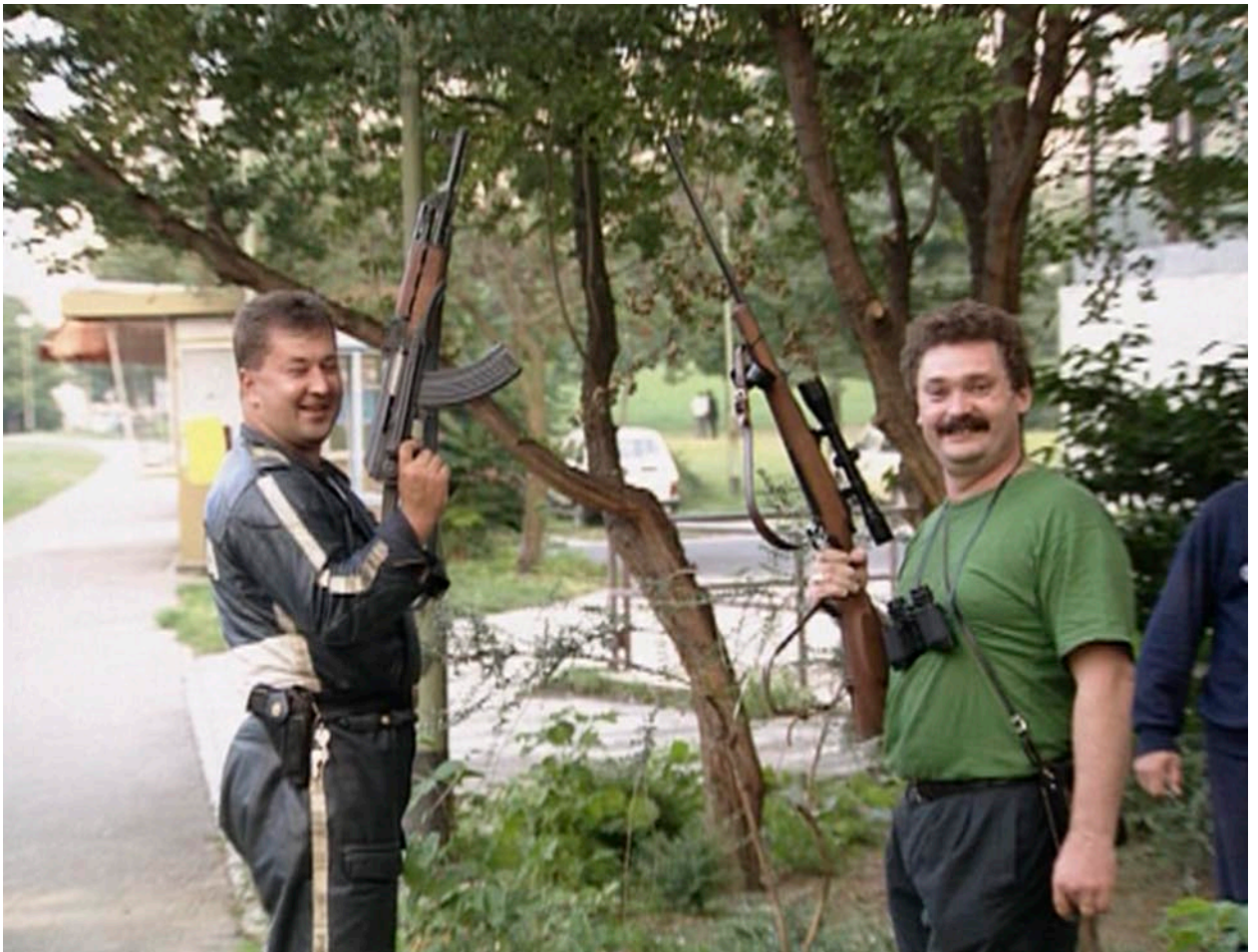
Now we are to be accounted in a cult too, but not the cult of the fox and the wolf. For what Hauka teaches is that in imitating you can also get the power of what you are imitating and break free. This is how I like to think of Mik-Films too; in imitating the fox and the wolf they give us power, the power to break free. |

THE END



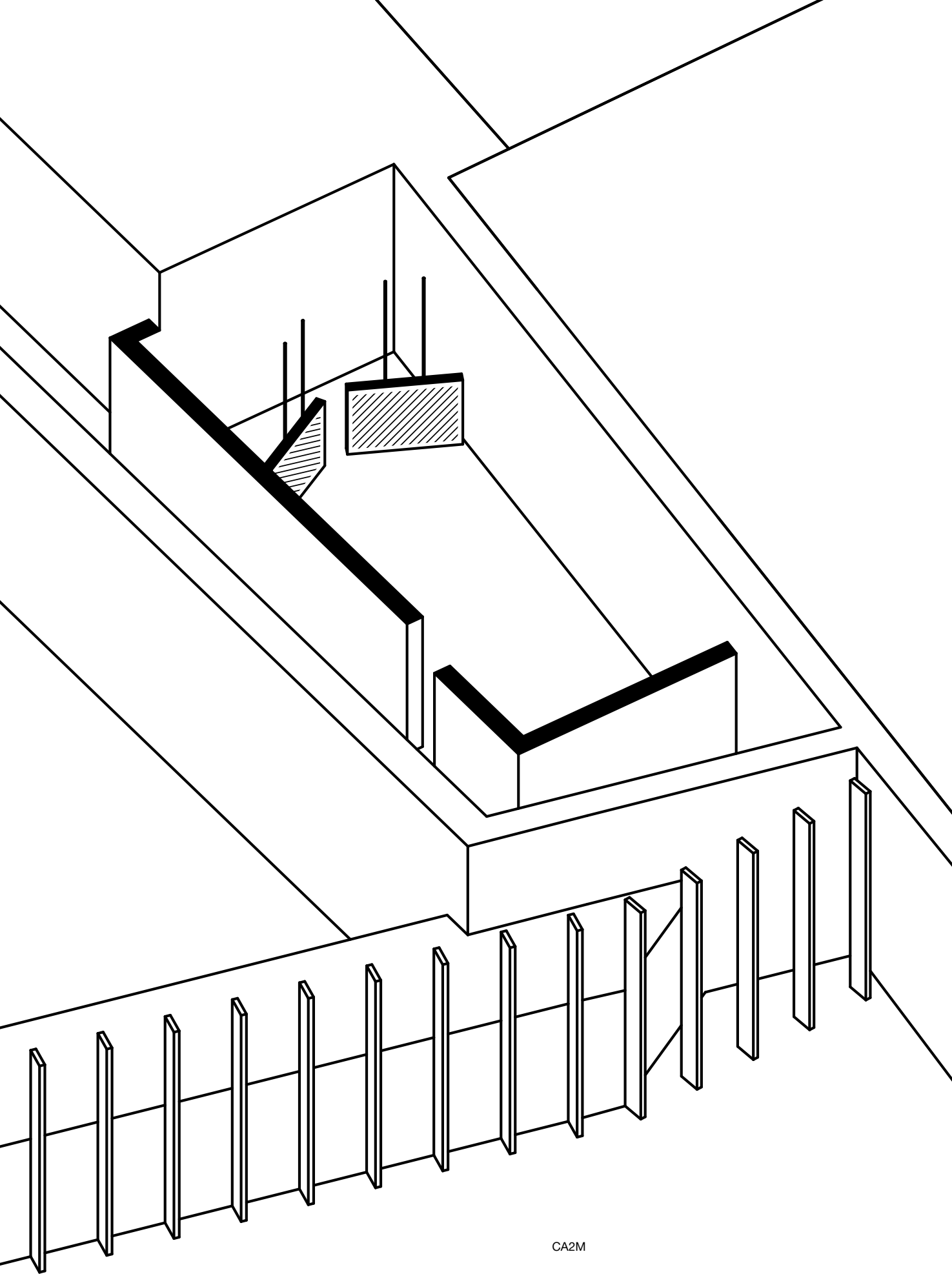
Middlemen, 2001
Vídeo instalación monocanal
Single channel video installation
Cortesía de / Courtesy:
carlier | gebauer, Berlín

2006, vídeo instalación bicanal con sonido / two screen video and sound installation



Raw Footage





Raw Footage —«imágenes sin editar»—, se presenta en dos pantallas, en formato televisivo de 4:3, y es de las pocas obras de Aernout Mik que cuenta con sonido. Esta pieza nos muestra en crudo una recopilación de imágenes sin tratar tomadas por diferentes agencias de noticias londinenses durante la década de los noventa en la guerra de Bosnia. Se trata por tanto de filmaciones que a pesar de no llegar nunca a ser objetivas, ya que siempre existe un cámara que elige dónde enfocar, son sin duda un acercamiento brutal a la guerra. Imágenes cotidianas donde hacer deporte entre edificios agujereados por proyectiles y tiroteos en primera línea se vuelven tangibles.

Se nos ofrecen por tanto un cúmulo de imágenes, que siguiendo la línea de trabajo de Aernout Mik, nos sacan del orden establecido, nos alborotan mentalmente y poco a poco intentamos ordenar nosotros mismos. No sabemos en qué bando nos encontramos, y sin apenas referencias es inevitable escapar de

nuestra propia subjetividad. Estas imágenes podrían perfectamente extrapolarse a cualquier otra guerra fratricida. La gran mayoría de las cintas no se emitieron nunca, no por su brutalidad, sino por su carga de cotidianeidad que las hace más cercanas a nuestro día a día donde los niños juegan a los mismos juegos, los campesinos aran la tierra de la misma manera o la gente se agolpa para observar un suceso. Sin embargo, ciudadanos vestidos de calle cargan cadáveres en remolques, periodistas vistos de espaldas se agolpan para capturar el bombardeo o maniobra de un tanque. Es en definitiva, un escalofriante retrato de la guerra sin filtrar. |

Raw Footage is a film displayed on two 4:3 tv ratio format, one of the few works by Aernout Mik that includes sound. This piece shows us a raw compilation of unedited footage of the Bosnian War shot by different London news agencies during the 1990s. Although these recordings can never be truly objective, as the cameraman always decides where to point the lens, they undoubtedly offer a rare and brutal vision of war —ordinary images where practising sport between buildings scarred by projectiles and frontline shoot-outs become tangible.

The film therefore presents us with a series of images which, in keeping with Aernout Mik's line of work, remove us from the established order, subjecting us to a mental bombardment, and little by little we attempt to impose order ourselves. We don't know which side we are on, and with hardly any points of reference to guide us, escaping from our own subjectivity becomes inevitable. These images could easily

be extrapolated to any other fratricidal war. The vast majority of the footage was never broadcast —not because of its shocking brutality, but because of the traces of normalcy that makes them uncomfortably similar to our everyday reality, where children play the same games, farmers plough the fields in the same way, and curious onlookers press in to witness an event. And yet citizens dressed in street clothes are loading corpses onto trailers, and we see the backs of journalists crowding together to capture a bomb raid or tank manoeuvre. It is, in short, a chilling portrait of war, unedited and unfiltered. |









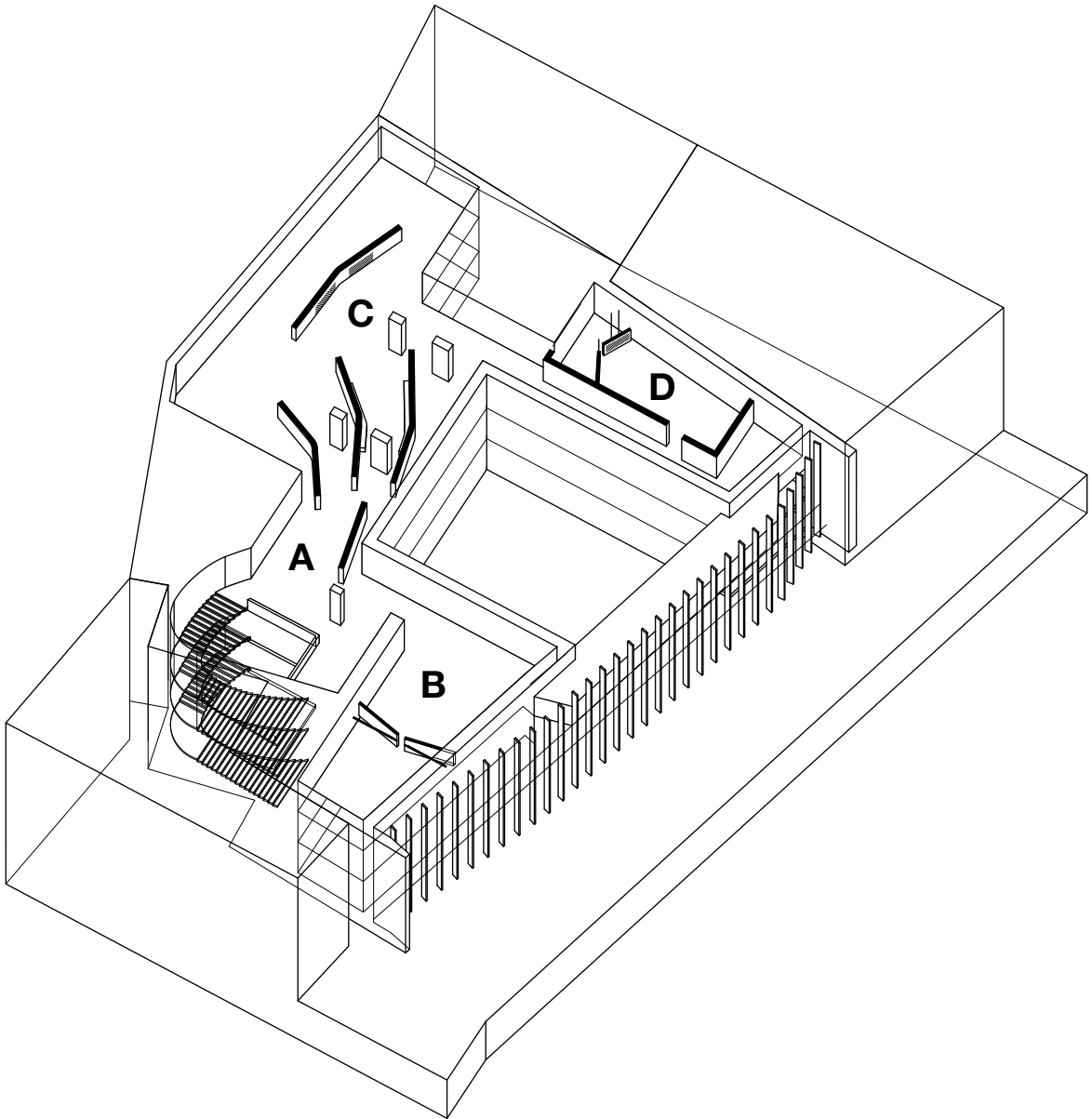








- A. Glutinosity**
- B. Schoolyard**
- C. Training Ground**
- D. Raw Footage**



BIOGRAFÍA / BIOGRAPHY

Aernout Mik
Groningen, P. Bajos / Netherlands, 1962
Vive y trabaja en Amsterdam
Lives and works in Amsterdam

FORMACIÓN / EDUCATION

1987–1988

Ateliers 63, Haarlem, P. Bajos

1983–1988

Academie Minerva, Groningen, P. Bajos

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

SOLO EXHIBITIONS

2012–2000

2012

Stedelijk Museum, Amsterdam, P. Bajos

2011

Museum Folkwang, Essen, Alemania
Jeu de Paume, París, Francia

2010

carlier | gebauer, Berlín, Alemania

2009

The Museum of Modern Art, New York, EE.UU.
carlier | gebauer, Berlín, Alemania

2008

Kunstpreis Aachen 2008, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, Alemania
Moderna Galerija, Ljubljana, Eslovenia

2007

Camden Arts Centre, Londres, Reino Unido
Bergen Kunsthall, Bergen, Noruega
Fruitmarket Gallery, Edimburgo, Reino Unido
Kunstverein Hannover, Hanover, Alemania
Dutch Pavilion, La Biennale di Venezia, Italia

2006

Kunstmuseum Thun, Suiza
BAK–Basis voor actuele Kunst, Utrecht, P. Bajos
Galleria Civica di Arte Contemporanea, Trento, Italia

Refraction, Galleria Massimo de Carlo, Milán, Italia
Refraction, UCLA Hammer Museum, Los Angeles, EE.UU.

2005

Centre pour l'image contemporaine, Ginebra, Suiza
Argos, Bruselas, Bélgica
MC, Los Angeles, EE.UU.
carlier | gebauer, Berlín, Germany
New Museum of Contemporary Art, New York, EE.UU.
Museum of Contemporary Art, Chicago, EE.UU.

2004

Haus der Kunst, Munich, Alemania
Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, EE.UU.
Museum Ludwig, Colonia, Alemania
Parallel Corner, The Project, New York, EE.UU.

2003

Magasin 3 Stockholm Konsthall, Estocolmo, Suecia
The Cleveland Museum of Art, Cleveland, EE.UU.
BildMuseum, Umeå Universitet, Umeå, Suecia
Caixa Forum, Fundació "la Caixa", Barcelona, España
Museo de la Pasión, Valladolid, España
Les Abattoirs, Toulouse, Francia
FRAC Champagne–Ardenne, Reims, Francia
Stedelijk Museum, Amsterdam, P. Bajos
Pori Art Museum, Pori, Finlandia
The Project, Los Angeles, EE.UU.
carlier | gebauer, Berlín, Alemania

2002

Fundació Joan Miró, Barcelona, España
The Living Art Museum, Reykjavik, Islandia
Contemporary Art Center, Vilnius, Lituania
Galleria Massimo De Carlo, Milán, Italia
Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, P. Bajos

2001

Domaine de Kerguéhennec, Centre d'art contemporain, Bignan, Francia
carlier | gebauer, Berlín, Alemania
The Power Plant, Contemporary Art Gallery, Toronto, Canadá

2000

Van Abbemuseum, Eindhoven, P. Bajos
Kasseler Kunstverein, Kassel, Alemania
Jean Paul Slusser Gallery, University of Michigan, Ann Arbor, EE.UU.
Institute of Contemporary Arts, Londres, Reino Unido

EXPOSICIONES COLECTIVAS GROUP EXHIBITIONS

2010–2000, SELECCIÓN / SELECTION

2010

Communitas, Warszawa Centralna, International Theater Festival, Varsovia, Polonia
29ª Bienal de São Paulo, Brasil
51st October Salon, Belgrado, Serbia
Institut Néerlandais, París, Francia
Behind the Fourth Wall, Generali Foundation, Viena, Austria
A Theory of Vision, Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Varsovia, Polonia
Artist File, The National Art Center, Tokyo, Japón
Petach Tikva Museum of Art, Tel Aviv, Israel
Realismus. Das Abenteuer der Wirklichkeit, Kunsthall Rotterdam, P. Bajos
Kunsthalle der Hypo–Kulturstiftung, Munich, Alemania
Kunsthalle Emden, Emden, Alemania
Perth International Arts Festival, Perth, Australia
Project Europa, Harn Museum of Art, Gainesville, EE.UU.

2009

Niet Normal. Difference on Display, Beurs van Berlage, Amsterdam, P. Bajos
Cream, International Festival for Arts and Media, Yokohama, Japón
The Symbolic Efficiency of the Frame, Tirana International Contemporary Art Biannual, Albania
Manipulating Realities, Fondazione Palazzo Strozzi, Florencia, Italia
What a Wonderful World, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Dinamarca
The Russian Linesman, Hayward Gallery, Londres, Reino Unido

2008

Art, Price and Value.
Contemporary Art and the Market, Center for Contemporary Culture Strozziina, Palazzo Strozziina, Florencia, Italia
The Prehistory of Crisis, Project Arts Centre, Dublin, Irlanda
Prospect 1. New Orleans, New Orleans, EE.UU.
Short Stories in Contemporary Photography, Museum für Gestaltung, Zurich, Suiza
The Subject Now, Adam Art Gallery, Victoria University of Wellington, Wellington, Nueva Zelanda
Land Wars, Te Tuhi Centre for the Arts, Manukau City, Nueva Zelanda
Peripheral Vision and Collective Body, Museion, Bolzano, Italia
East of Eden: A Garden Show, Zentrum Paul Klee, Berna, Suiza
Glück—welches Glück, Deutsches Hygiene—Museum, Dresde, Alemania
The Tree: From the Sublime to the Social, Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canadá
Trio: Minerva Cuevas. Aernout Mik. Mladen Stilinovic, Van Abbemuseum, Eindhoven, P. Bajos

2007

Eyes Wide Open, Stedelijk Museum, Amsterdam, P. Bajos
Contour/Continuïteit, Heden en Verleden, Stedelijk Museum het Prinsenhof, Delft, P. Bajos
Schmerz, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlín, Alemania

2006

Kunstmuseum Thun, Thun, Suiza
Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Dinamarca
Postmodelism, Bergen Kunsthall, Bergen, Noruega
A Short History of Performance—Part IV, Whitechapel Art Gallery, Londres, Reino Unido
This is America. Visions of the American Dream, Centraal Museum, Utrecht, P. Bajos
Under the Skin, Universal Studios Beijing (aka Boers—Li Gallery), Beijing, China

2005

Concerning War—Soft Target. War as a Daily, First—hand Reality, BAK—Basis voor actuele kunst, Utrecht, P. Bajos
inSite_05: Interventions and Scenarios, San Diego, EE.UU. / Tijuana, México

Irreducible. Contemporary Short Form Video, CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco; Miami Art Central; The Bronx Museum of the Arts, New York, EE.UU.
The Gravity in Art, De Appel Foundation, Amsterdam, P. Bajos
Whatever Happened to Social Democracy?, Rooseum Center for Contemporary Art, Malmö, Suiza

2004

Fade In. New Film and Video Art, Contemporary Arts Museum, Houston, EE.UU.
Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem, Generali Foundation, Viena, Austria
Die zehn Gebote: eine Kunstausstellung, Deutsches Hygiene—Museum, Dresde, Alemania
Firewall, Ausstellungshalle zeitgenössische Kunst, Münster; Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Alemania
Bienal de São Paulo, Brasil
Suburban House Kit, Deitch Projects, New York, EE.UU.
Videodreams. Between the Cinematic and the Theatrical, Kunsthaus Graz, Austria

2003

Art Focus 4: International Biennial of Contemporary Art, Museum of the Underground Prisoners, Jerusalem, Israel
Outlook. International Art Exhibition, Athens, Grecia
Micropolíticas: Arte y Cotidianidad (2001—1968), Espai d'art contemporani de Castelló, España
Fast Forward, Media Art. Sammlung Goetz, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Alemania
Taktiken des Ego, Foundation Wilhelm Lehbruck Museum, Duisburg, Alemania
Rituale, Akademie der Künste, Berlín, Alemania

2002

Ce qui arrive, Fondation Cartier pour l'art contemporain, París, Francia
Commitment, Fonds for Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst, Amsterdam, P. Bajos
Récits, Abbaye Saint-André—Centre d'art contemporain, Meymac, Francia

Das Museum, die Sammlung, der Direktor und seine Liebschaften, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, Alemania

Stories. Erzählstrukturen in der zeitgenössischen Kunst, Haus der Kunst, Munich, Alemania
Tableaux Vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video, Kunsthalle Wien, Viena, Austria
Xenophile. French Collection, MAMCO, Ginebra, Suiza

2001

Exploding Cinema/Cinema without Walls, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, P. Bajos
2. Berlin Biennale, Alemania
The People's Art/A Arte do Povo: 20 Dutch Artists, Oporto, Portugal
2001, Central Eléctrica do Freixa, Oporto, Portugal; Witte de With, Rotterdam, P. Bajos
Post—Nature. Nine Dutch Artists, Ca' Zenobio, La Biennale di Venezia, Italia; Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil
Loop. Alles auf Anfang, Kunsthalle der Hypo—Kulturstiftung, Munich, Alemania; P.S.1 Contemporary Art Center, New York, EE.UU.
Moving Pictures. 5. Internationale Foto—Triennale Esslingen, Alemania
Wonderworld, Kleines Helmhaus, Zurich, Suiza
Zero Gravity. Art, Technology and New Spaces of Identity, Fondazione Adriano Olivetti, Palazzo delle Esposizioni, Roma, Italia

2000

Desperate Optimists, Festival aan de Werf, Huis aan de Werf, Utrecht, P. Bajos
Life, after the Squirrel, Location One, New York, EE.UU.
Still/Moving: Contemporary Photography, Film and Video from The Netherlands, National Museum of Modern Art, Kyoto, Japón
Territory: Contemporary Art from the Netherlands, Tokyo Opera City Art Gallery, Tokyo, Japón

GLUTINOSITY, 2001

Vídeo instalación monocal
Single-channel video installation
Vídeo digital en *hard disc* / Digital video on hard disc

Co-dirección / Co-direction: Marjoleine Boonstra
Cámara / Camera: Benito Strangio
Iluminación / Lighting: Frank van Hekken
Efectos especiales / Special effects: Rob's Prop Shop
Estilismo / Styling: Sylvia Huijerman
Casting / Casting: Hollands Glorie
Producción / Production: Artfi lm
Localización / Location: studio

Número de copias / No. of copies: 4 + 1 a.p.
Colección / Collection: Papageorgiou Collection, Grecia;
Olbricht Collection, Essen; Colección MUSAC. Museo de Arte
Contemporáneo de Castilla y León

Cortesía de / Courtesy: carlier | gebauer, Berlín

RAW FOOTAGE, 2006

Vídeo instalación bicanal con audio
Two-channel video installation with sound
Vídeo digital en *hard disc* / Digital video on hard disc

Imágenes de material documental del fondo de
Images from found documentary material available from:
Reuters and ITN, ITN Source
Producido por el artista y BAK, basis voor actuele kunst,
Utrecht / Produced by the artist and BAK, basis voor actuele
kunst, Utrecht
Realizado en conjunto con / Realized in partnership with
Treaty of Utrecht Foundation
Con el apoyo de / Additional support provided by
Netherlands Foundation for Visual Art, Design and
Architecture; the Mondriaan Foundation; Galleria Civica di
Arte Contemporanea, Trento; ThuisKopie Fonds; Fentener van
Vlissingen Fonds
Investigación / Research: Danila Cahen
Mezcla y tratamiento sonoro / Mixing and sound engineering:
Hugo Dijkstal

Número de copias / No. of copies: 4 + 2 a.p.
Colección / Collection: Stedelijk Museum, Amsterdam

Imágenes del fondo documental de / Images from found
documentary material: Reuters & ITN, ITN Source

Cortesía de / Courtesy: carlier | gebauer, Berlín

TRAINING GROUND, 2006

Vídeo instalación bicanal / Two-channel video installation
Vídeo digital en *hard disc* / Digital video on hard disc
Dos retroproyecciones, una independiente y otra insertada
en elemento arquitectónico temporal / Two rear projection
screens, one free-standing and one embedded in temporary
architecture

Producción / Production:

Dirk Tolman (Jelier & Schaaf), Anca Munteanu Rimnic

Co-dirección / Co-direction: Marjoleine Boonstra

Diseño / Production design: Elsje de Bruijn

Operador de cámara / Steadicam:

Benito Strangio, Jo Vermaercke

Vestuario / Costumes: Elisabetta Pian

Casting / Casting: Anca Munteanu Rimnic

Instructor de lucha / Fight instructor: Rik Wiessenhaan

Graduado de color / Color grading: Petro van Leeuwen

Fotografía / Photography on set: Florian Braun

Localización / Location: outskirts of Berlin

Número de copias / No. of copies: 4 + 2 a.p.

Colección / Collection:

The Debra and Dennis Scholl Collection, Miami

Cortesía de / Courtesy: carlier | gebauer, Berlín

Fotografías de / Photograph: Florian Braun

SCHOOLYARD, 2009

Vídeo instalación bicanal / Two-channel video installation
Vídeo digital HD en *hard disc* / HD digital video on hard disc
Obra comisionada por / Commissioned by
Museum of Modern Art, New York
Con el apoyo de / Additional support provided by
the Netherlands Foundation for the Visual Arts, Design
and Architecture

Producción / Production: Dirk Tolman, Jelier & Schaaf

Co-dirección / Co-direction: Marjoleine Boonstra

Diseño / Production design: Elsje de Bruijn

Director de producción / Production manager:

Margreet Ploegmakers

Cámara / Camera: Benito Strangio and Istvan Imreh

Casting / Casting: Hans Kemna and Betty Post, Kemna

Vestuario / Costumes: Sylvia Huijerman

Maquillaje / Make-up: Niels Wahler

Graduado de color / Color grading: Petro van Leeuwen

Fotografía / Photography on set: Florian Braun

Post producción / Post production: Loods Lux & Lumen

Localización / Location: Schoolyard, Amsterdam

Número de copias / No. of copies: 4 + 2 a.p.

Cortesía de / Courtesy: carlier | gebauer, Berlín

Fotografías de / Photograph: Florian Braun

COMUNIDAD DE MADRID
REGIONAL GOVERNMENT OF MADRID

Vicepresidente, Consejero de Cultura y Deporte y Portavoz
del Gobierno de la Comunidad de Madrid
Vicepresident and Regional Minister of Culture and Sports
and Spokesman for the Region of Madrid

Ignacio González González

Viceconsejero de Cultura y Deporte
Regional Deputy Minister of Culture and Sport

Javier Hernández

Directora General de Archivos, Museos y Bibliotecas
Managing Director Of Archives Museums And Libraries

Isabel Rosell Volart

Asesora de Artes Plásticas / Fine Arts Adviser

Lorena Martínez de Corral

Jefe de Prensa de Cultura y de Relaciones Institucionales de
Cultura / Head of Press for the Regional Ministry of Culture

Pablo Muñoz Gabilondo

Equipo de Prensa de Cultura
Press Office for the Regional Ministry of Culture

Elena Delgado Castro

Milagros Gosálvez Pastor

Sandra Aller Andrés

CA2M CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO

Director

Ferran Barenblit

Colección / Collection

Carmen Fernández Fernández

Asunción Lizarazu De Mesa

Exposiciones / Exhibitions

Ignacio Macua Roy

Víctor de las Heras Iglesias

Difusión / Diffusion

Mara Canela Fraile

Marta Martínez Barrera

Rosa Naharro Diestro

Educación y Actividades Públicas

Education and Public Programs

María Eguizabal Elías

Carlos Granados

Victoria Gil Delgado Armada

Pablo Martínez

Gestión y Administración / Management and Administration

Mar Gómez Hervás

EXPOSICIÓN / EXHIBITION

Comisario / Curator

Ferran Barenblit

Montaje / Mounting

Proav

Exmoarte

CATÁLOGO / CATALOGUE

Textos / Texts

Ferran Barenblit

Michael Taussig

Traducción / Translation

Polisemia

Verónica Ducoure

Laura Puy

Fotografías / Photographies

Aernout Mik

Florian Braun

Diseño Gráfico / Graphic Design

Tres Tipos Gráficos

Diagramas / Diagrams

MapOut

Impresión / Printing

BOCM

ISBN 978-84-451-3417-7

Depósito Legal / Legal Deposit M-2669-2012

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo

Av Constitución 23

28931 Móstoles, Madrid

+34 91 276 02 13

www.ca2m.org

ca2m@madrid.org

CA2M 
Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid

AGRADECIMIENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS

Ayuntamiento de Móstoles, Xavier Antich, carlier | gebauer, Philipp Selzer, Xander KarskEns, Haco de Ridder, Gitta Luiten, Christel Coolen, Dianna Manukian, Eva Gatón, Iris Nava, Maite Moreno, Marina Palou, Sara Díaz, Aymara García, Laura Vicente, Yayo Aznar, Aurora Fernández-Polanco, Centro Socio-Cultural Caleidoscopio de Móstoles, Teresa Cadenas, Ascensión Gómez, Asociación Madrid Eterno, Magdalena Lechón, IES Rayuela de Móstoles y a todos los participantes en las performances que acompañan a la exposición.

Esta publicación ha sido editada por la Vicepresidencia, Consejería de Cultura y Deporte y Portavocía del Gobierno, Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas de la Comunidad de Madrid con motivo de la exposición *Aernout Mik* presentada en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo del 7 de febrero al 3 de junio de 2012.

This publication is edited by the Vice Ministry, Regional Ministry of Culture and Sports and Government Spokespersonship, General Office of Archives, Museums and Libraries of the Regional Government of Madrid in Conjunction with the exhibition *Aernout Mik* presented at CA2M Centro de Arte Dos de Mayo from February 7th to June 3rd 2012.

Créditos Fotográficos / Photo Credits

Imágenes / Photographs

© Aernout Mik

© Florian Braun

Textos / Texts

© Michael Taussig

Texto de Ferran Barenblit

Creative Commons 3.0 España

Licencia Reconocimiento–No Comercial–Sin obra derivada



Edita / Editor

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo

Comunidad de Madrid 2011

Algunos derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de las imágenes o textos de esta obra por cualquier medio o procedimiento sin la autorización de los titulares del © copyright.

Some rights reserved. The partial or total reproduction of any of the images or texts in the publication in any form or by any means without prior written consent of the of © copyright holders is strictly prohibited.

Con el apoyo de / Supported by



Reino de los Países Bajos



mondriaan
fonds



Glutinosity Schoolyard

AERNO

Training Ground Raw Footage

