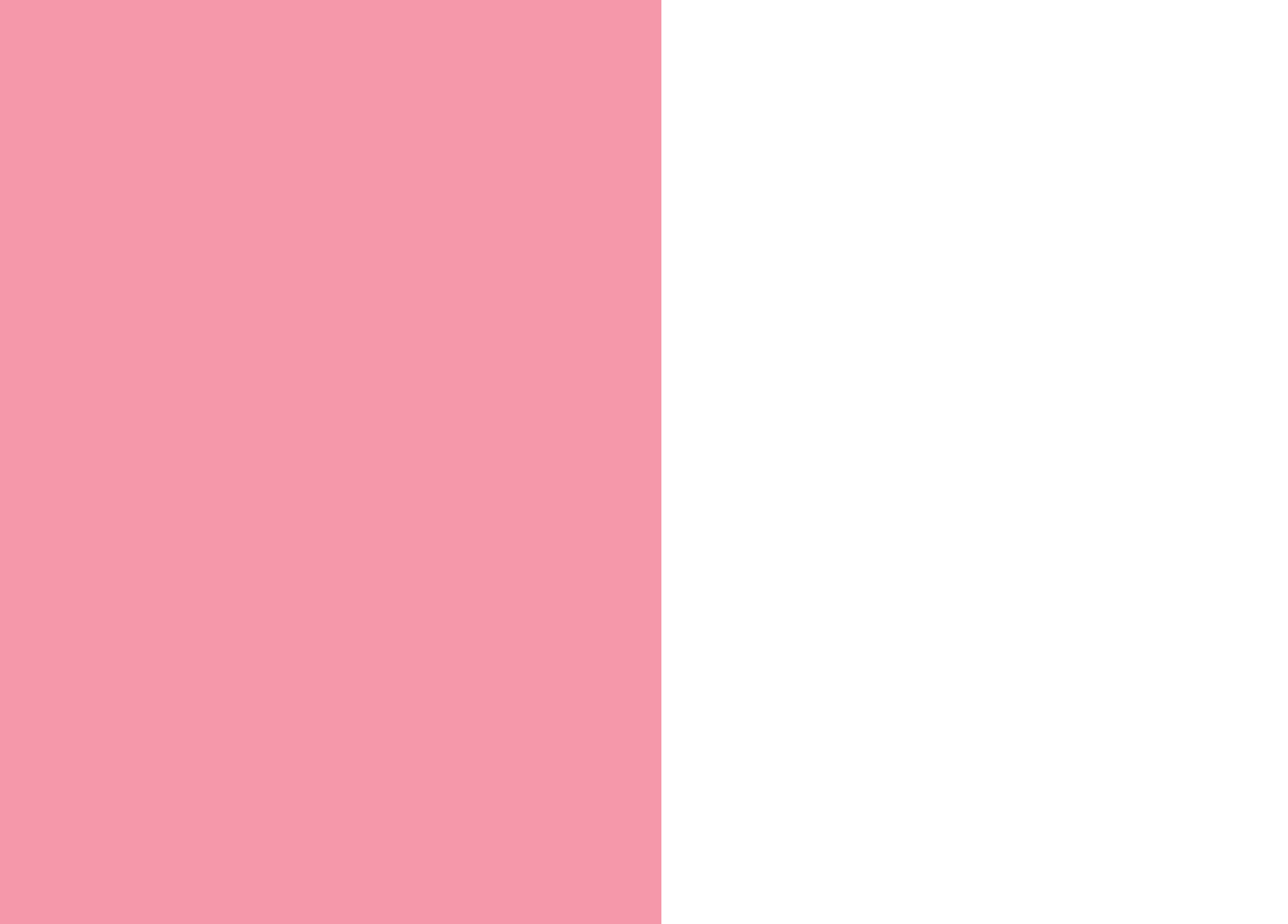


Gustos, colecciones y cintas de vídeo

Centro de Arte Dos de Mayo

Gustos, colecciones y cintas de vídeo



Gustos, colecciones y cintas de vídeo

Esta exposición ha sido organizada por la Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas de la Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid.

Consejero de Cultura y Turismo

Santiago Fisas Ayxelà

Viceconsejera de Cultura y Turismo

Concha Guerra Martínez

Directora General de Archivos, Museos y Bibliotecas

Isabel Rosell Volart

Subdirectora General de Museos

Carmen Jiménez Sanz

Asesor de Artes Plásticas

Carlos Urroz Arancibia

Centro de Arte Dos de Mayo

Director

xxxxxxx

Los organizadores de esta exposición desean agradecer a los coleccionistas Helga de Alvear, Helena Fernandino y Emilio Pi, Teresa Sapey, así como a aquellos que han preferido mantener el anonimato, su inestimable colaboración en este proyecto.

20.09 > 16.11.2008

Centro de Arte Dos de Mayo

Móstoles



Exposición

Comisaría

Virginia Torrente

Coordinación General

Carmen Jiménez Sanz

Coordinación

M.ª Asunción Lizarazu

Esther de la Hoz

Adriana Rexach

Diseño

Uriel Fogué

Eva Gil

Carlos Palacios

Montaje

ExmoArte

Edición vídeos y subtítulos

Los SuperOcho

Equipos audiovisuales

Salas AudioVÍdeo

Catálogo

Textos

Virginia Torrente

Diseño

Andrés Mengs

Imágenes

A Gentil Carioca

Estudio Francesco Jodice

Fundación Helga de Alvear

Kaoru Katayama

Los SuperOcho

(Extracción de fotogramas)

Imagen cubierta

Kaoru Katayama

Impresión

Artes Gráficas Palermo

www.madrid.org

Todos los derechos reservados.
Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta publicación y su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico o mecánico, sin permiso previo de los titulares de la propiedad intelectual.

© de la presente edición:
Consejería de Cultura y Turismo.
Comunidad de Madrid, 2008.
Alcalá, 31. 28014 Madrid

© de los textos: su autora
© de las obras: sus autores

La Comunidad de Madrid tiene el placer de inaugurar la exposición “Gustos, colecciones y cintas de vídeo” que nos acerca una parte de los fondos de videocreación adquiridos en la presente década. Esta presentación al público, se enriquece con otras obras pertenecientes a la Fundación Arco y algunas colecciones privadas madrileñas enfocadas al vídeo, género que, pese a ser soporte de creación utilizado cada vez por un mayor número de artistas, sólo los coleccionistas más avanzados lo van incluyendo en sus acervos.

La Colección de Arte Contemporáneo de la Comunidad de Madrid, que desde su nacimiento no ha priorizado en distinciones de soportes, tampoco lo ha hecho nunca en la procedencia de los autores a la hora de incorporarlos a sus fondos, y es por ello que nos encontramos frente a una selección de obras de artistas de más de 15 países. Lo mismo ocurre con las obras de otras colecciones aquí presentes que han permitido a la comisaria ordenar un discurso narrativo que esperamos sea del interés del público que se acerque al Centro de Arte Dos de Mayo. Esta es la tercera exposición en la andadura de este centro, cuya finalidad es acercar la creación más actual a todo el público madrileño.

Mi mayor agradecimiento a los prestadores privados y a la Colección de la Fundación Arco, por su perseverancia en la búsqueda y adquisición de unas piezas que ahora comparten con todos los visitantes a esta exposición. Igualmente he de agradecer el esfuerzo e interés de la comisaria Virginia Torrente y de todas las demás personas involucradas con ella en el proyecto, tanto desde dentro de la Comunidad de Madrid como de colaboradores externos que han formado parte en la realización de esta muestra, así como del programa de conferencias y actividades organizadas por el Centro de Arte Dos de Mayo destinadas a normalizar la exhibición de obras en formato vídeo.

Santiago Fisas Ayxelà
Consejero de Cultura y Turismo

Gustos, colecciones y cintas de vídeo

Virginia Torrente

El gusto aumenta la memoria, existe la memoria del gusto: nos acordamos de lo que nos ha gustado. Existe también la de la imaginación: nos acordamos de lo que nos ha encantado. Pero no basta el gusto para apreciar bien las obras de arte; es necesario el juicio, y un juicio ejercitado.

Joseph Joubert, *Sobre arte y literatura*, 1838

Origen de las colecciones de vídeo públicas y privadas

Coleccionar es organizar historias, cuentos dentro de una historia, y coleccionar vídeo parece un paso lógico después de haber comenzado una colección de fotografía. Este ha sido el camino seguido por la Comunidad de Madrid, y también por algunos de los coleccionistas privados con obras presentes en esta exposición. Pero no ha sido así para todos.

Cuando las instituciones tienen dificultades en consolidar sus criterios de colección, que pueden cambiar en base a sus representantes, las colecciones privadas llevan ventaja en el sentido de que el propietario será la misma persona a lo largo de mucho tiempo, aunque esté asesorado por expertos y aunque su gusto vaya evolucionando.

Simplemente, un coleccionista es el comisario de su propia colección.

Ventajas del coleccionista privado: no recibe interferencias, no tiene que justificarse ante los demás, no existe el veto –o el criterio determinado por parámetros externos– en su elección.

Los comisarios asesoran la creación y formación de colecciones públicas más a menudo que las privadas, coexistiendo ambas, en un diálogo que debería ser más constante y abundante de lo que es actualmente.

En la evolución de una colección, el cambio de soporte del artista arrastra al coleccionador, y con la evolución de la obra –que por ejemplo, por instinto natural, de la pintura o la fotografía se aventura en el vídeo–, el coleccionista sigue este recorrido detrás de la trayectoria del artista. Es otra manera de comenzar a coleccionar vídeo.

Teresa Sapey: “Cuando empecé a coleccionar, era más tradicional. Hasta que un amigo me puso en el camino del videoarte. Fue un flechazo: sentí como si la historia del arte tuviera un futuro diferente donde todavía se pudiera crear algo distinto. (...) Coleccionar es como la lujuria: siempre quieres más; primero, el vídeo; luego, la foto del vídeo...” Sobre el género, opina: está claro que no es la disciplina que más se revaloriza.

La señora Stoschek, coleccionista norteamericana, tiene su casa organizada con “una pantalla de plasma en cada habitación y proyecciones por todas partes”. Su colección se ha centrado en el vídeo porque “es el medio utilizado por su generación, y por su enorme capacidad de asociación. Otra de sus maravillosas cualidades es que puedes encender y apagar las obras”.

“Me lancé al vacío. Comprar arte es como una droga, es muy peligroso porque tú mismo te vas saltando las barreras autoimpuestas y te dejas llevar por la pasión”. Valentín de Madariaga, coleccionista.

El coleccionista, que existe como patrono y motor económico del arte desde muy antiguo, es un ser adorado y querido por artistas e intermediarios del gremio. Con perfiles muy diferentes en la manera de adquirir las piezas y sobretodo en los gustos que conforman una colección, el

espectro va desde el romántico al inversor, desde el anonimato al gran patrono corporativo con nombre por todos conocidos –cada uno que ponga el que quiera, nacional o internacional–.

“Mi colección representa mi identidad. Es fruto de mi historia y de mi experiencia”. Ariel Roger, París, coleccionista.

El lema de Christian Boros como coleccionista es “colecciono arte que no entiendo”.

Hacia una nueva estética en la imagen

El desarrollo y promoción del videoarte se ha visto catapultado gracias a las nuevas tecnologías de bajo coste –y amplia difusión– que ayudan a darlo a conocer de una manera mucho más fácil incluso que acudiendo a ver exposiciones: en casa, en el ordenador, cuando tenemos un rato para ello. En muy pocos años, el alza de este medio es universal y escapa del terreno restringido y especializado del arte contemporáneo.

El empujón que internet ha dado a este soporte creativo es radical en el sentido de que permite no sólo la posibilidad de enviar piezas –obras de arte– por mensajería fácilmente, sino además ahora, de verlas con una inmediatez absoluta, en archivos disponibles en la red.

No es sólo una nueva estética, es la democratización de la imagen. ¿Y por qué el arte contemporáneo se lanza a la imagen en movimiento?

Nicolas Bourriaud da una explicación: “Algunos trabajos son ahora time-specific del mismo modo que en los sesenta empezaron a ser site-specific. Nuestro mundo se ha convertido en un inmenso disco duro, abarrotado de las imágenes que tomamos con los incontables dispositivos que nos permiten grabarlas y retenerlas. Nuestra realidad diaria está hecha de esas imágenes, de espectros, como habría dicho Derrida”.

Hasta hace pocos años trabajar en vídeo era costoso, una cámara era un privilegio para un estudiante de arte, mientras que ahora es claramente más barato, un medio al que muchos artistas se lanzan sin pensárselo dos veces. ¿Ayuda este proceso –esta generalización que puede caer en lo banal– al videoarte? ¿Nos acercan al artista y sus ideas?

Es curioso que hasta los artistas que trabajan en otros soportes, hablan en el lenguaje de la producción visual: “Ahora sé cómo quiero que sea mi pintura y cómo lograrlo: tiene que tener un ritmo, un proceso natural en el que las cosas fluyan fácilmente. Tienes que editar –no es suficiente confiar en el proceso, aunque sepa cómo funciona el proceso”. dice Callum Innes –¡pintor escocés!– refiriéndose al desarrollo de su propia obra.

Los artistas miran lo sucedido a lo largo de la historia para trabajar hacia adelante. Con los videoartistas descubrimos que, por primera vez, quizás no estén estudiando la historia del arte, sino la historia del cine. Que a algunos les interesa más el cine que el arte, y que sus maestros provienen de otro género –el cinematográfico– que se funde con el arte en la videocreación. El videoarte muchas veces es dislocado en su narración, no mantiene la estructura del cine –principio/desarrollo/fin– y por eso resulta difícil o chocante para el espectador no habituado, no preparado para sorpresas. Julian Rosefeld lo explica así: “yo prefiero ocuparme del cine en el contexto del arte, porque se trabaja con mucha mayor libertad”.

¿Y cuál es la delgada línea roja que separa el cine, el documental, el cine experimental o los dibujos animados de la videocreación?

Un cuadro es un cuadro, necesita una pared. Una escultura ya pide unas condiciones de exposición más específicas. El vídeo transcurre en su soporte desde una proyección monocanal hasta una videoinstalación con condiciones muy precisas, específicas y detalladas de exposición. Desde la copia en dvd, con la que el artista nos facilita ver en casa en un monitor o en el ordenador, a la videoinstalación en un cuarto en el que

tenemos que entrar para sentir la pieza como en una exposición de por sí, el rango de precisión se despliega enormemente.

Sergio Prego: “los vídeos entran en conflicto con el espacio expositivo, obligan a buscar soluciones que nunca son fáciles ni claras. Hay siempre un cierto nivel de contradicción y paradoja”.

El vídeo se ha convertido en un medio dominante en el arte contemporáneo. La “caja negra” sustituye así al “cubo blanco”, para frustración o alegría del espectador. La experiencia es diferente y nueva en el sentido de tener que adaptarse a un cambio radical: en una exposición al uso deambulamos a nuestro gusto, el tiempo es nuestro, mientras que una pieza de videocreación nos impone la duración de la mirada, acotando nuestra libertad en un sentido que no es nuevo, ya que existe de siempre en el cine, pero ¿por qué también en un museo debemos someternos a la duración del metraje?

Elena Vozmediano escribe en una crítica reciente: “las fronteras entre cine, corto y vídeo son muy permeables en nuestros días, en particular en el medio artístico. Si encontramos un audiovisual en un espacio para el arte tendemos a calificarlo mentalmente como ‘vídeo’ (...) Pero en general, el cine que se exhibe en los museos no es apto para las salas comerciales. Por su duración, por su renuncia a las convenciones narrativas o por manejar referencias visuales y teóricas que escapan al espectador estándar”.

“Los cortos no son un género, ni siquiera una categoría, en un sentido literal. Son cortos”. Lars Henrik Gass.

“Juzgamos una obra por su forma plástica o visual. El vídeo es parte de la democratización del proceso de producción de imágenes (como consecuencia lógica tras la fotografía). Pero ¿no es también parte de un mundo monitorizado, que se mira a sí mismo, que recicla imágenes cons-

tantemente y las muestra en diferentes soportes? En arte, ninguna técnica ni tecnología es un género”.

Nicolas Bourriaud en *Relational Aesthetics*.

Así como mucha gente ajena al mundo del arte contemporáneo dice “no lo entiendo, no puedo opinar, no tengo criterio”, todos opinamos sobre música y cine sin pudor, todos tenemos un gusto al respecto. El cine se presenta como el arte popular por antonomasia desde la segunda mitad del siglo XX y, por cercanía, el público profano al videoarte se siente con mayor libertad para acercarse a este género y dar su opinión con respecto a lo que ha visto. Siempre apetece traspasar la cortina oscura de un cuarto de proyección, otra cosa es lo que duremos dentro...

Sobre el gusto y la selección: presentación de las obras

La selección de las piezas de esta exposición obedece a una mezcla de gusto personal y criterio de supervivencia de las mismas dentro de unos apartados que casi se han creado de manera natural. Lejos de interesarme por “obras que deberían estar”, sí hay otras que han acabado estando por cercanía a aquellas otras elegidas con toda la intención. Como en cualquier muestra colectiva sujeta a unas condiciones –y las de ésta son muy claras y restringidas: soporte vídeo, colección de la Comunidad Autónoma de Madrid y otras colecciones de videoarte privadas madrileñas– habrá piezas favoritas y menos favoritas para todo el mundo.

Esta exposición reúne una selección de artistas y trabajos que representan un significativo abanico de lenguajes, tanto técnicos como estéticos y que definitivamente caracterizan, a modo de muestrario, la evolución actual del videoarte contemporáneo, donde se tocan muchos temas, y que aquí se han agrupado para su presentación bajo tres epígrafes.

Pasajes domésticos y otros interiores

Del trabajo y la calle a casa, el lugar donde habitamos, el lugar de nuestros sueños, descansos y escenario de nuestras frustraciones y alegrías cotidianas. En el hogar, bajo una apariencia doméstica, suceden muchas cosas –o las imaginamos–. Así también, hay otros interiores que están en el exterior, que son paisajes mentales y tienen su referente en una naturaleza onírica, como es el caso de *Herança* de Thiago Rocha Pitta, o *8 Minutes* de Hiraki Sawa, que transcurre en el cuarto de baño de su casa.

Terry Berkowitz & Pawel Wojtasik, *Three Chimneys*, 2006

Nuria Carrasco, *¿Quién eres?*, 2004

Cao Guimarães, *Da janela do meu quarto*, 2004

Hans Hemmert, *The Handbag*, 2002

Zilla Leutenegger, *Nostigels*, 2003

Thiago Rocha Pitta, *Herança*, 2007

Hiraki Sawa, *8 Minutes*, 2005

Fiona Tan, *Rain*, 2001



Terry Berkowitz & Pawel Wojtasik

Three Chimneys, 2006

Duración: 4'03"

Colección de Arte Contemporáneo de la Comunidad de Madrid

Berkowitz y Wojtasik, artistas visuales residentes en Nueva York, unieron sus fuerzas para la realización de este único trabajo conjunto.

Lo que comienza siendo un relato costumbrista, termina en un episodio de cámara oculta: un hombre de negocios vuelve a la habitación de su hotel tras un día de trabajo, y la conversación cotidiana se dirige poco a poco hacia otros derroteros: la mujer sospecha de algo extraño en el cuarto. Cariño, ¿nos están espiando?

El relato en sí, en blanco y negro, tiene un aire de película de tiempo indeterminado, acercándonos al cine de serie B en cuanto al giro que da la situación.

Three Chimneys es el nombre del motel en Connecticut donde se rodó la pieza, a lo largo de una noche. La obra fue una producción para un curioso a la vez que interesante proyecto: *50.000 Beds*, exposición comisariada por Chris Doyle, que encargó a 45 artistas una obra filmada que tuviera lugar en una habitación de uno de los 30 hoteles de Connecticut elegidos (50.000 camas es la capacidad hotelera de dicho estado americano) durante una sola noche.

Three Chimneys hace alusión a la paranoia americana post 11-S, a la excesiva seguridad que rompe la intimidad de una pareja en un lugar y una situación que en principio es de lo más anónimo: una habitación de hotel, una noche cualquiera, en tránsito por trabajo temporal.



Nuria Carrasco

¿Quién eres?, 2004

Duración: 10'

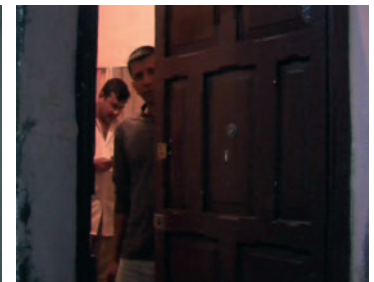
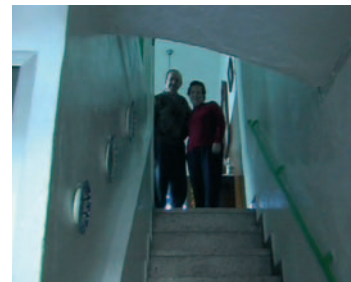
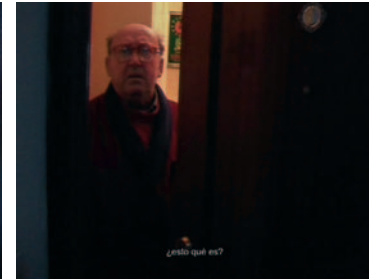
Colección de Arte Contemporáneo de la Comunidad de Madrid

¿Quién eres? tiene una estructura de performance rodada tan sencilla como esto: la artista va llamando a las puertas de las casas de gente desconocida y, cámara en mano, les rueda según abren, quedando registradas así las reacciones de las personas al encontrarse frente a alguien que no les habla, sólo les registra en imagen.

Las personalidades de los habitantes de las casas es el tema que articula la pieza, contando con el factor sorpresa de no saber quién está al otro lado de la puerta cuando la abrimos. Jugando con lo cotidiano, el sentido del humor, la fragilidad del ser y su comportamiento, las reacciones de la gente, la pieza es contemplada por el espectador con un sentido ambivalente, que nos sitúa a un lado y a otro de la puerta a la que Carrasco llama.

Lo que realmente resulta curioso son las reacciones de las personas que de repente se están viendo rodadas sin ningún tipo de explicación, que en general no parecen molestarse más allá de una leve sorpresa, reacción curiosa en los tiempos de post-paranoia que vivimos. Otros incluso, sueñan con sus quince minutos de gloria en una televisión en directo. El umbral de la puerta marca una frontera importante, la existente entre la intimidad del hogar y el mundo exterior, y mientras la cámara no se meta en casa, todo está en orden.

Nuria Carrasco (Ronda, Málaga, 1962) trabaja en vídeo y en otros soportes como la performance y la escultura, haciendo siempre alusión a la identidad de la vida cotidiana y sus múltiples lecturas, que no siempre son las de la primera apariencia.



Cao Guimarães

Da janela do meu quarto, 2004

Duración: 5'

Colección de Arte Contemporáneo de la Comunidad de Madrid

Un niño y una niña juegan –y a ratos el juego se convierte en pelea– bajo la lluvia y en el barro de una calle de la ciudad de Belem, Brasil. El rodaje se presenta de manera ralentizada, lo que añade poesía a estos cinco minutos de intimidad capturados por la cámara de Guimarães exactamente de la manera como la pieza se titula, “desde la ventana de mi cuarto”.

La realidad cotidiana se convierte en pura poesía por fuerza del azar (el artista estaba de paso en la ciudad, y en un momento de lluvia, estando en la habitación del hotel, captó con su cámara lo que veía por la ventana) y el resultado es este vídeo de intensa potencia estética. La mirada del artista siempre está alerta a lo que sucede alrededor. Y mientras esperaba que la lluvia pasara para volver a la calle, surge una pieza.

El juego de los niños se convierte en una pieza de baile, y a la “coreografía” se añade el decorado de barro y la música de la lluvia que, junto a la cámara lenta, dislocan la realidad, dejándola en suspenso, impregnándola de un aire onírico y de recuerdo de viajes, alejándonos del presente y del momento, que dejar de contar.

Las películas de Cao Guimarães expresan de forma ejemplar los cruces que se producen cada vez con más intensidad entre el género documental y el arte contemporáneo, donde las cosas se revelan distintas a lo que son por momentos.

Según Guimarães: “Para mi el cine nació de un pequeño ejercicio diario de observación solitaria del mundo. Una especie de apunte cotidiano, un diario que fue tomando forma al margen de mi conciencia y que acabaría sustrayéndome al tiempo que me revelaba a mí mismo.”

Cao Guimarães nace en 1965 en Belo Horizonte, Brasil, donde vive y trabaja. *Da janela do meu quarto* a recibido múltiples premios en diversos festivales de cine y videocreación.



Hans Hemmert

The Handbag, 2002

Duración: 43"

Colección privada, Madrid

Proveniente de la escultura, que sigue existiendo en su obra tanto en formato tridimensional como dibujada en sus trabajos sobre papel, la incursión de Hans Hemmert en el vídeo es relativamente reciente.

En forma de dibujos animados acompañados a veces de música o voces a modo de bandas sonoras, nos encontramos con una obra sorprendentemente fresca dentro de unas líneas marcadas por el artista bastante estrictas en cuanto a contenido, referencias, e incluso, gamas de color a la hora de trabajar.

Uno de estos referentes es la apropiación de clásicos del cine, y en *The Handbag*, rápidamente podemos reconocer a Grace Kelly y su enamorado el periodista James Stewart en el apartamento de este último, protagonistas de *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock, en un momento absolutamente trivial de la película, pero que a Hemmert le sirve para contarnos la poesía de lo cotidiano mediante este guiño cinematográfico.

Al reducir las apropiaciones cinematográficas y dibujarlas al tamaño de un papel en la pared, el resultado es una mezcla inaudita de soportes donde refleja la vida cotidiana a través de un sentido del humor muy particular, donde la iconografía pop se mezcla con los medios de comunicación y referencias directas a los mismos.

La simplicidad del trazo a lápiz de sus dibujos, con el color amarillo siempre presente, cuestionan la idea clásica que tenemos del vídeo como soporte estandarizado, ahondando en la idea de la percepción y los referentes reconocibles por el público, a la vez que provocando su sorpresa.

Hans Hemmert (Hollstadt, 1960) vive y trabaja en Berlín.

Zilla Leutenegger

Nostigels, 2003

Duración: 4'

Colección Teresa Sapey

Contemplamos el dibujo de una mujer sentada en una silla, encerrada en un pequeño cuarto. Parece pensar o hablar en voz alta, las palabras que oímos la rodean, y el idioma resulta incomprensible, aunque podemos leerlo. ¿Intenta comunicarse, o está soñando en voz alta?

No sé con exactitud de dónde salen algunas de mis obras. Tengo la sensación de que provienen de algún lugar entre lo que recuerdo del pasado y lo que veo y hago hoy en día. No se explica cómo se une eso.

La artista realiza sus trabajos en vídeo, que interactúa con dibujos hechos directamente en la pared, rompiendo las barreras entre ambos géneros y llevando a cabo así un interesante estudio sobre el espacio expositivo. Estos dibujos forman el punto de partida y el eje principal de su obra, y son de factura sencilla y trazo limpio. El uso de vídeo y dibujo dota a la pieza de una condición híbrida que abre puertas a un imaginario fantástico y sorprendente. En sus vídeo-dibujos, un medio con el que se expresa de manera única, Leutenegger enseña de forma personal e íntima su mundo, en el que destacan las referencias a su infancia, a sus propias vivencias. En los últimos años la palabra escrita o hablada cobra mayor importancia, pero en forma de lenguaje secreto o no descifrable.

Creadora de un universo propio, Leutenegger presenta un mundo en el que ella misma es protagonista, interpretando un sin fin de papeles en distintos escenarios y actividades más cotidianas y solitarias que espectaculares y/o sociales. En esta estrategia de autorepresentación, el espectador no cuenta con muchas más pistas, pero la intimidad exhibida en la pantalla se convierte en su nuestra propia intimidad, nuestro mundo de sueños. Esta es la clave de acceso a su obra.

Zilla Leutenegger (1968) vive y trabaja en Zúrich. Sus piezas giran en torno a la soledad y la incomunicación, no como estados amenazadores sino de poético ensueño, cualidades que presenta con un íntimo desenfadado.



Thiago Rocha Pitta

Herança, 2007

Duración: 11'

Colección Teresa Sapey

Herança es la tercera y última obra perteneciente a la trilogía titulada *Deriva*, que incluye otros dos metrajes, *Homenagem a JMW Turner* (2004) y *Fonte Dupla ou Paisagem Cozida* (2005). Las tres piezas son variaciones, como todo su trabajo, en torno a la naturaleza, mostrando en un plano sin cortes un suceso que acontece de modo narrativo en un ámbito donde el agua es protagonista de las tres.

El mismo Rocha Pitta explica cómo sus obras tienen un carácter más próximo a la tradición pictórica que al cine, esta pieza es “una pintura en el tiempo”, dado que no tiene una narrativa desarrollada ni variaciones en el tema, que se prolonga de principio a fin del vídeo. Le interesa el suceso de la no-acción, para que el espectador pueda contemplar *Herança* como un cuadro, y detenerse el tiempo que le apetezca en su visionado.

Así mismo, habla de sus piezas como esculturas en movimiento: mientras en *Homenagem a JMW Turner* vemos una canoa arder en un mar nocturno, en referencia a un cuadro del acuarelista inglés, *Entierro en el mar*; en *Herança*, una barca parece flotar a la deriva, pilotada por dos palmeras, incapaces de hacerse con los mandos de navegación y cuyo destino desconocemos.

La estética de lo sublime, ligada al romanticismo y a la naturaleza, el poder de los elementos incontrolables por el hombre, son las claves en la obra de Rocha Pitta, creador de paisajes en forma de instalaciones, acciones y performances que son rodadas y derivan en films que son referencia al romanticismo europeo de transición del siglo XVIII al XIX.

Insignificante frente a la magnificencia de las fuerzas de la naturaleza, el ser humano contempla los acontecimientos de creación y destrucción que suceden en el paisaje en el que transita.

Thiago Rocha Pitta nació en 1980 en Tiradentes, Minas Gerais, Brasil, y vive y trabaja en Río de Janeiro.



Hiraki Sawa

8 Minutes, 2005

Duración: 8'49"

Colección Teresa Sapey

Hiraki Sawa se concentra en hacer visible la esencia de las imaginaciones, haciéndonos viajar por el mundo y la historia a través de sus fotografías, llevándonos a un territorio de exploración de paisajes interiores, recordándonos así que la mente humana es un terreno sin límites, lleno de descubrimientos.

Las fantasías en esencia ingenuas, siempre desarrolladas en los lugares más insospechados de su propio apartamento, son trasladadas a sus vídeos, que se constituyen en imágenes oníricas de gran calidad poética e imaginación. El no desplazamiento es uno de los temas que su obra toca, ese miedo infantil a no salir de casa, que se refugia en la ensoñación, que nos protege de los peligros del exterior. Todo es bonito dentro del ámbito doméstico, transformado en un decorado que es un microcosmos donde los objetos cobran vida.

Los elementos reales de la casa –bañera, cocina, lavabo, ventana, lavadora– se pueblan de animales e historias fantásticas, que conforman un collage de imágenes superpuestas sobre los muebles existentes en el hogar. El uso del blanco y negro es otra referencia más al mundo de los sueños y a su vez, nos retrotraen a otros tiempos, referentes al cine mudo y los primeros experimentos de la fotografía de principios del siglo XX, donde el uso del trucaje era habitual.

El viaje que no es viaje, la referencia al no lugar, la aventura que sucede en el salón de casa –como el juego de los niños–, son características claras de la obra de Sawa, en su búsqueda de un paraíso roussoniano, naif y feliz, donde el inconsciente nos hace olvidar la fea realidad de la vida.

Hiraki Sawa nació en Ishikawa, Japón, en 1977. Vive y trabaja en Londres, Reino Unido.



Fiona Tan

Rain, 2001

Duración: 1'50"

Colección Pi Fernandino

Nacida en Indonesia en 1966, Fiona Tan se marchó a estudiar cine a Ámsterdam, donde reside habitualmente. Lejos de desmarcarse de sus orígenes, las referencias a su país natal son habituales en su obra. El trabajo de Tan, en forma de películas y videoinstalaciones, funciona alrededor de una poética personal, introspectiva, que se refiere a temas como la identidad, la memoria, el colonialismo, los valores establecidos y la percepción de diferencias culturales frente a la globalización, todo ello fruto de la experiencia de su vida al trasladarse de oriente a occidente.

En *Rain* podemos ver la misma imagen repetida en dos monitores, que funcionan con un leve lapso de tiempo. Esta visión de dos cubos de agua llenándose con la lluvia que cae sin parar, poderosa en su sencillez, va ligada indisolublemente al sonido del agua, resultando un poema visual y sonoro hipnótico para el espectador.

A pesar de la clara alusión etnográfica, el lugar es difuso —¿estamos en Indonesia?—, aunque la imagen pueda resultar familiar. La percepción es abierta, como en muchas de sus obras, donde a partir de una idea transformada en imágenes muy simples y concretas, la interpretación puede tener múltiples lecturas, que deja para quien contempla la pieza.

Con *Rain*, podemos sentir paz o melancolía, recordar algún viaje o algún día de lluvia torrencial en nuestras vidas, y también pensar en muchas otras cosas que la artista sugiere de una manera que podemos interpretar en capas. Entre lo objetivo y lo subjetivo, Tan confronta al espectador a reflexionar sobre cómo es la mirada occidental sobre las imágenes y hacernos ver que no es la única, y así, intenta abrir nuestra cabeza a otro modo de percibir lo que vemos.



En las calles del mundo

La calle es el hábitat de la mitad de los seres humanos que habitamos el planeta, que en este año 2008 somos, por primera vez, tantos como los que todavía viven en el medio rural. La representación del lugar donde transcurre nuestra vida, la metrópolis, es la base de este apartado de la exposición, ya sea en clave de denuncia de su dureza, subsistencia, desarraigo, humor, o documentación de su cotidianeidad.

Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, *Signs facing the Sky*, 2005

Álex Campoy, *Boomerang*, 2004

Filipa César, *Berlin Zoo Part 02*, 2001-2003

Willie Doherty, *Control Zone*, 1999

Francesco Jodice, *São Paulo Citytellers*, 2006

Yoshua Okon, *Poli IV (Orillese a la orilla)*, 1999

Robin Rhode, *The Storyteller*, 2006



Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla

Signs facing the Sky, 2005

Duración: 2'23"

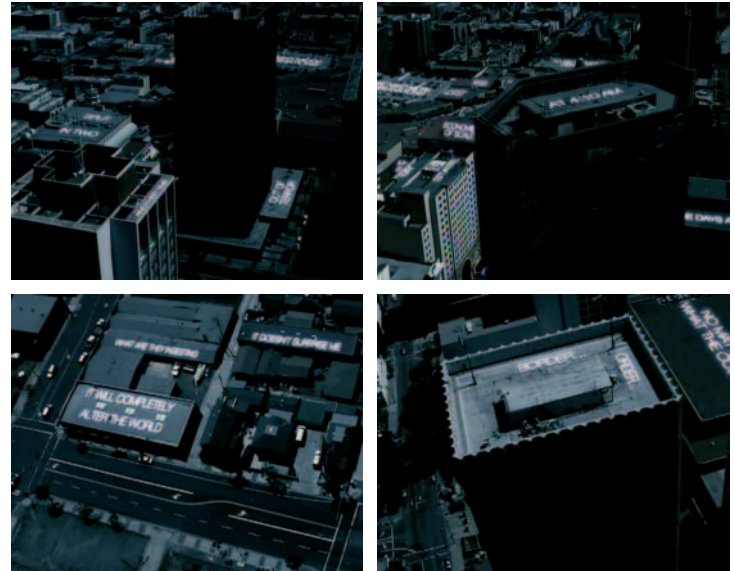
Colección Teresa Sapey

Como casi toda la obra de estos artistas, la pieza está impregnada de un fuerte aura social y político sin que el tema sea tan evidente: la ciudad, su visión aérea desde un helicóptero, y esos extraños mensajes lumínicos, poderosos e imperativos, que nos vamos encontrando en lo alto de los rascacielos de la ciudad. Sin llegar a una concreción del lugar, todo en *Signs facing the Sky* respira un aire imperialista y un poco apocalíptico, no sólo por las imágenes sino también por el sonido que acompaña a la pieza, retazos de radio que, junto con lo que vemos, nos dejan pistas de donde estamos pero no podemos determinarlo más allá de saber que es una gran metrópoli.

“El trabajo artístico está lleno de códigos y significados políticos. Nada surge de la nada. Siempre existe una dimensión lingüística, cultural, política, histórica y social dentro de la forma”, dicen Allora & Calzadilla.

La efectividad de su trabajo no es casi siempre la alusión directa, sino una representación oblicua que provoca curiosidad. La transformación de la representación del poder en un asunto estético puede ser detectada perfectamente en *Signs facing the Sky*, una de las piezas menos difundidas dentro de la obra de Allora & Calzadilla.

Jennifer Allora (EEUU, 1974) y Guillermo Calzadilla (Cuba, 1971) trabajan juntos desde 1995 y residen en Puerto Rico.



Álex Campoy

Boomerang, 2004

Duración: 6'35"

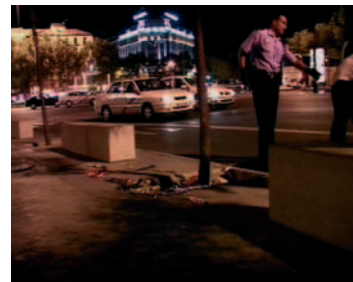
Colección de Arte Contemporáneo de la Comunidad de Madrid

En las calles de Madrid es donde Campoy rodó *Boomerang*, pieza que sigue absolutamente vigente en su retrato de los vendedores ilegales de calle, donde la situación que nos presenta la hemos visto y vivido tantas veces. La realidad se convierte bajo la cámara de Campoy en una coreografía de gusto y estilo notables, pero en ningún momento enmascara con su estética la verdadera crudeza del asunto. El acoso policial a los vendedores del top manta sucede en las calles de cualquier ciudad y se debe a la falta de oportunidades de integración de los emigrantes, pero toca otros temas como las mafias de la falsificación y la piratería de objetos ilegales, todos ellos asuntos de muy difícil solución por parte de las autoridades.

Combatir la venta callejera es tarea condenada al fracaso, como demuestra Campoy con cierta ironía: la capacidad de los vendedores ambulantes de dispersión–reagrupación es infinita, y la incautación de la mercancía por parte de los municipales de turno es un grano de arena en una marea imparable. El producto está ahí para ser vendido, y el cliente en la calle, listo para adquirirlo en formato cd, dvd, o bolso, da igual.

Campoy, con la cámara, espera y observa hasta que el suceso acontece: recogida precipitada, carrera y vuelta a empezar: *Boomerang* es un buen título para esta pieza que retrata lo efímero y dinámico de la venta ilegal callejera.

Álex Campoy (Sevilla, 1971) vive y trabaja en Madrid. Su obra apenas se ha prodigado desde que obtuvo el segundo premio en el Concurso de Videocreación Iberoamericana Casa de América–Musac con esta pieza, *Boomerang*, en el 2004.



Filipa César

Berlin Zoo Part 02, 2001–2003

Duración: 5'37"

Colección ARCO. CGAC, Santiago de Compostela

Lo que Filipa César nos muestra en *Berlin Zoo Part 02*, son rostros de personas que miran el tablero de informaciones de horarios y destinos en la estación Bahnhof Zoo en Berlín. El ciudadano anónimo es el protagonista habitual de sus obras, que nunca está solo, sino que pertenece al grupo y se mueve y actúa como lo hacen los demás. No hay espacio para el acto individualista en una sociedad marcada por miles de pautas de comportamiento que debemos de cumplir en nuestra vida diaria, y las reglas en la calle están muy claras. La rutina deja poco margen para la improvisación y la imaginación en la ciudad, en nuestros traslados diarios. El ciudadano deja de ser persona, acaba no sólo actuando como parte de la masa, sino que adopta los mismos gestos que los demás, casi miméticos.

“El mejor comentario que recibí sobre *Berlin Zoo Part 02* era que “las personas que salen no sólo parecen asustadas, sino que lo están de verdad”. Es decir, teniendo en cuenta que la situación se filmó ante un panel que informaba de los horarios de trenes en la estación de Zoologischer Garten, no hay ningún motivo real susceptible de crear recelo. Pero indiscutiblemente, las expresiones que muestra el vídeo son en apariencia de miedo y no sólo de estrés urbano”.

“Intento encontrar situaciones que me llamen la atención por algún motivo, ya sea estético, político, social o una mezcla de todo, y que, combinándolas con mis *prejuicios*, desafíen mi percepción y al mismo tiempo mi construcción–deconstrucción de conocimiento. Me interesa más el proceso de observación en sí que lo que observo, y dependo mucho de las circunstancias fortuitas en que una situación me llama la atención y me despierta el deseo de explorar. Esto tiene que ver con la voluntad de entender cómo funciona inicialmente mi proceso de percepción ante lo desconocido”.

Filipa César nace en Oporto en 1975. Vive y trabaja en Berlín.

Willie Doherty

Control Zone, 1999

Duración: 32'02"

Colección Pi Fernandino

La obra de Willie Doherty, en soporte fotográfico o audiovisual, hace constante referencia a su Irlanda del Norte natal y a los asuntos que afectan al país: política, identidad territorial, vigilancia y movilidad de sus habitantes en una sociedad constreñida y acosada durante largo tiempo.

Sus piezas, en apariencia frías y donde apenas habita el personaje humano, tienen una profunda carga de denuncia social, pero aún sin ese dato, transmiten un desasosiego que es la característica principal que obsesiona a Doherty: la manipulación del ciudadano con fines políticos.

Control Zone, producida en 1999 por el Centro Koldo Mitxelena para la exposición *Dark Stains*, reúne todas las referencias de su obra: lo que observamos en un frío rodaje de una cámara de vigilancia, situada en un puente estratégico para la comunicación rodada entre el este y el oeste de la ciudad de Derry. El río Foyle marca la división ideológica y fronteriza entre las dos Irlandas, y tiene un pasado histórico trágico, desde que en 1968 una manifestación católica fue durísimamente reprimida por la policía.

Las imágenes de *Control Zone* son las grabadas por la cámara que vigila el tráfico del puente para identificar cualquier coche sospechoso. La película apenas se detiene muy de vez en cuando a lo largo de sus 30 minutos de duración, dando a entender que se busca a alguien con unas características específicas. La dureza de la filmación, exagerada al ser una vista nocturna, no hace sino incrementar el clima general de amenaza y violación del derecho a la intimidad del ciudadano en una sociedad monitorizada y vigilada. Ese clima de miedo, donde nadie habla y todos callan, es el que Doherty sabe transmitir con maestría, en una denuncia que sin duda nos hace reflexionar sobre la sociedad en la que vivimos.

Willie Doherty nació en Derry, Irlanda del Norte, en 1959, donde vive y trabaja.



Francesco Jodice

São Paulo Citytellers, 2006

Duración: 48'

Colección de Arte Contemporáneo de la Comunidad de Madrid

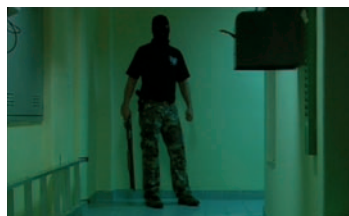
São Paulo Citytellers es una pieza creada para la 27 Bienal de São Paulo, donde Jodice tuvo la oportunidad de residir una temporada previa a la inauguración de la Bienal, para la creación de este vídeo que se enmarca dentro de la más pura tradición del documental –la pieza se realizó bajo el acuerdo de ser presentada posteriormente en la televisión estatal brasileña–.

En un contexto urbano, en una ciudad, São Paulo, que es la megápolis por excelencia, Jodice se interesa por diferentes perfiles de los habitantes paulistanos, marcados por grandes diferencias raciales y sociales, que dan como resultado estratos bien diferenciados. Sin ningún dramatismo en la narración, Jodice cede la palabra a representantes de grupos tales como grafiteros, pilotos de helicóptero, vendedores de coches blindados y otros perfiles de personas que oscilan entre la opulencia y la subsistencia en su vida cotidiana.

“Casi 18 millones de personas viven en São Paulo, muchos fenómenos de autogestión tiene lugar en la ciudad, para compensar las dificultades de gobierno de esta gran megápolis”. Esta es la introducción con la que el propio artista arranca el documental.

El resultado es un retrato de São Paulo, gran urbe que obliga a la lucha diaria a sus habitantes, captada por la cámara con una naturalidad y un realismo aplastante, y con un conocimiento de lo que cuenta digno de un paulistano, como si Jodice fuera habitante de la ciudad desde siempre, cuando no es así en realidad.

Nacido en Nápoles, Francesco Jodice vive y trabaja en Milán, Italia.



Yoshua Okon

Poli IV (Orillese a la orilla), 1999

Duración: 3'

Colección Pi Bernardino

Orillese a la orilla es una serie compuesta por varias piezas en las que nos encontramos con policías de la ciudad de México en situaciones y actitudes ajenas a su trabajo habitual.

La mezcla entre realidad y ficción, ver lo que sucede alrededor en la calle y darle una vuelta de tuerca, desestabilizando así la mirada del espectador, es práctica habitual en la obra del mexicano Okon. Lo que Okon rueda son performances que el artista invita a realizar siempre a otras personas, que en este caso son agentes de la ley en plena faena.

La manipulación de los agentes de la ley es total en esta serie de vídeos, para escarnio del gremio, ya que las piezas fueron rodadas convenciendo a los policías en la calle durante sus horas de trabajo para actuar bajo las pautas que Okon les sugiere, previo pago de 200 pesos por parte del artista, la habitual mordida, tan común en México y otros países.

La sugestión de agresividad, corrupción, tensión social y abuso de poder son los claros resultados de la pieza, causando la risa del espectador y la humillación absoluta del protagonista, que probablemente jamás sabrá con qué fin se le ha rodado, orgulloso de posar para la cámara de un probable videoaficionado, ejerciendo su poder o haciendo el payaso, situación que a veces se confunde.

Yoshua Okon (México DF, 1970) vive y trabaja entre su ciudad de nacimiento y Los Ángeles.



Robin Rhode

The Storyteller, 2006

Duración: 13'18"

Colección privada, Madrid

Artista que proviene de la performance y el grafiti, las historias de Robin Rhode son absolutamente callejeras. Su trabajo se desenvuelve estéticamente en una poética heredada en parte de Basquiat, pero transformada por las circunstancias en algo que va mucho más allá de la pintura urbana, donde la poesía de la acción tiene protagonismo sobre la imagen estética.

De gran sencillez y limpieza en su conclusión, las acciones de Rhode son incomparables al trabajo de ningún otro artista. Difíciles de clasificar, a veces van a parar al cajón de las animaciones, ya que el dibujo es parte esencial de lo que vemos, pero de una manera diferente. De estos dibujos, tenemos el privilegio de ver cómo se hacen, cómo cobran vida en las paredes y pavimentos de la calle, y podemos concluir que son poemas visuales.

Pero toda esta poesía no es inocente y Rhode no se olvida de sus orígenes, mostrando muchas veces en sus piezas la realidad política de un país difícil, que en la ciudad se vuelve lucha diaria en el espacio de la metrópoli. La historia de un lugar queda tatuada en las calles, en los lugares públicos que son de todos, pero donde una intervención dura lo que tarda otra en ser plasmada encima y borrada la anterior.

Consciente de este carácter efímero, Rhode filma las acciones que realiza a modo de testimonio y es el material expositivo que podemos contemplar. Trazo, forma y movimiento conforman el deseo del artista.

En *The Storyteller*, Jean-Baptiste André interactúa con un dibujo que es un árbol vivo, mecido por el viento y la danza del propio bailarín. Este "sueño de calle propia" evoca precisamente lo que nunca veremos en una ciudad como Johannesburgo, dura y cruel.

Robin Rhode nació en 1976 en Ciudad del Cabo y creció en Johannesburgo. Actualmente vive y trabaja en Berlín.



Intercambios culturales

Existe una leyenda entre los guionistas de Hollywood que dice que todas las narraciones surgen de una de estas dos situaciones: alguien se va de viaje, o un extranjero llega a la ciudad.

Así como muchos hemos sido de adolescentes estudiantes en un país extranjero, el artista en ocasiones mantiene esa curiosidad por el viaje, las costumbres de otro lugar y especialmente, el vivir la situación de sentirse extraño dentro de otra sociedad. La reacción es intentar adaptarse o dejarse llevar por la fascinación de esa cultura ajena, y en casos extremos, surge el síndrome del choque cultural por encima del intercambio. En cualquier caso, la tentación de utilizar esta sensación anómala como base para la creación es constante, e incluye también la posibilidad de “retomar” culturas que no son de otra civilización, sino de otro tiempo o de otro contexto: son los casos de Jill Miller con *I am Making Art too* y de Christian Marclay con *Guitar Drag*.

Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, *Sweat Glands, Sweat Lands*, 2006

Isaac Julien, *True North*, 2004

Kaoru Katayama, *Technocharro*, 2004

Christian Marclay, *Guitar Drag*, 2000

Aernout Mik, *Middlemen*, 2001

Jill Miller, *I am Making Art too*, 2003

Julian Rosefeldt, *Lonely Planet*, 2006



Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla

Sweat Glands, Sweat Lands, 2006

Duración: 2'27"

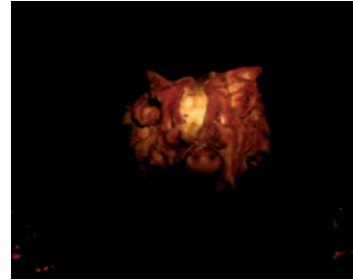
Colección Teresa Sapey

Sweat Glands, Sweat Lands muestra varias de las características habituales del trabajo de Allora & Calzadilla: su capacidad para inyectar a lo cotidiano grandes dosis de poesía, humor y alusiones políticas. Otra de sus referencias recurrentes es motor de esta pieza y nunca mejor dicho: la utilización de elementos que tienen otro destino para una función diferente, tema por cierto muy latino. El cochinitillo que se está asando gira sobre el fuego gracias a la energía producida por el motor de un coche. El ambiente no es el típico festivo de una barbacoa, sino que hay algo siniestro y tragicómico en toda la escena. Aquí aparece el humor siniestro, el cochinitillo está siendo torturado cruelmente, y la pieza se convierte intencionadamente en un remedo de videoclip bajo los acordes de la música rapeada del grupo portorriqueño Calle 13, héroes del reggaeton nacional.

El humor y la denuncia política no suelen ir de la mano, pero Allora & Calzadilla se emplean a fondo en ello, si así consiguen producir un revulsivo en el espectador, que es la intención.

“La risa es el reconocimiento de que algo te ha afectado” dice Calzadilla respecto a sus obras.

Jennifer Allora (EEUU, 1974) y Guillermo Calzadilla (Cuba, 1971) trabajan juntos desde 1995 y residen en Puerto Rico.



Isaac Julien

True North, 2004

Duración: 14'40"

Colección Fundación Helga de Alvear

True North refleja lo sublime de la tierra por conquistar, siendo el paisaje metáfora de un tema más profundo. Inspirado en el viaje realizado por Robert Peary al Polo Norte en 1909, la expedición contaba entre sus participantes con Matthew Henson (1866–1955), el único explorador negro del grupo, que a su vuelta escribió un libro sobre la experiencia. A modo de película, la reflexión personal de un hombre “diferente” en una aventura polar y en unos tiempos que no son los actuales, cuenta mucho de la disciplina existente en los grandes viajes y las situaciones reales del hombre frente a la naturaleza inhóspita, que es también y finalmente, frente a uno mismo.

La deslocalización, tanto física como cultural, son trama central de *True North*, incluida la leyenda que dice que Matthew Henson, el protagonista afroamericano, fue la primera persona en pisar el lugar exacto del “verdadero norte”, no el jefe de la expedición, Robert Peary.

Issac Julien es un fotógrafo y videoartista nacido en Londres en 1960, donde vive y trabaja, y cuya obra busca respuestas en referencia a la identidad humana y más en concreto a su propia raza negra. Sus piezas, muchas veces videoproyecciones en pantalla múltiple, siempre de gran calidad y donde la estética alcanza cotas casi sublimes, han sido mostradas en distintos centros de arte contemporáneo, así como premiadas en festivales de cine como el de Cannes.

True North fue rodado en Islandia y el norte de Suecia, lugares donde el paisaje dramático da la talla para la recreación de un falso Polo Norte.



Kaoru Katayama

Technocharro, 2004

Duración: 5'35"

Colección de Arte Contemporáneo de la Comunidad de Madrid

La artista invita a un grupo de danza regional a bailar en su propio local de ensayo acompañados de su profesor, pero con la música de dos dj's. Vencida la resistencia inicial de los bailarines, adaptan sus pasos a la nueva música. El desconcierto de los charros al bailar al compás de las piezas techno que los disc-jockeys van pinchando, es tan evidente y alusivo a como Katayama se sintió a su llegada a Salamanca para estudiar Bellas Artes, desde su Japón natal, encontrándose inmersa en un idioma y cultura desconocidos. Los charros muestran el mismo interés que ella en vencer este gran choque cultural, comenzando una y otra vez a bailar con cada cambio de ritmo, como pueden, o como saben.

Toda la obra de Katayama gira en torno a la dificultad de verse inmerso en una nueva cultura, y las situaciones que esto puede generar, casi siempre rozando la tragicomedia, de la incomprensión al desconcierto. Tanto esta obra como casi todas las realizadas por la artista, demuestran la lucha –propia y personal– por vencer la incomprensión cultural, realizando intercambios bizarros como el presentado en este caso, o en otros, por ejemplo, poniendo a obreros españoles a realizar ejercicios de gimnasia japonesa. El mensaje es que con humor, paciencia y sobre todo curiosidad, las culturas pueden estar más próximas de lo que parece, y hasta los charros pueden bailar techno, igual que una japonesa puede adaptarse y mostrar gran interés y curiosidad por lo español, como realmente sucede.

Kaoru Katayama, nacida en Japón en 1966, vive y trabaja en España. *Technocharro* fue premio Arco de la Comunidad de Madrid para Jóvenes Artistas el año 2006.



Christian Marclay

Guitar Drag, 2000

Duración: 14'

Colección Fundación Helga de Alvear

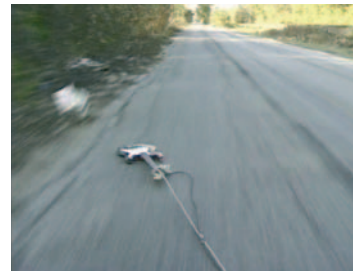
Una de las obras más fuertes dentro de su producción siempre extrema, *Guitar Drag* de Christian Marclay (San Rafael, California, EEUU, 1955) puede verse como símbolo de varias cosas, pero no podemos dejar de explicar en qué se basó el artista para la realización de este vídeo: una historia que en principio parece graciosa y gamberra –como es la ocurrencia de atar con una sogá una guitarra eléctrica enchufada y funcionando a la trasera de una camioneta– hace mención al linchamiento de James Byrd, ciudadano negro de 49 años residente en el estado de Texas, que tuvo lugar el 7 de junio de 1998.

En una lectura paralela, nos podemos quedar con otra metáfora recurrente en la obra de Marclay que suaviza enormemente la interpretación real de *Guitar Drag*: esa referencia al mundo del punk y del rock, donde las guitarras se destruyen en el escenario como culminación de un concierto apoteósico, hecho que todos hemos presenciado en directo en algún momento de nuestra adolescencia.

Este trasvase cultural, esta doble metáfora representativa, nos deja un reflejo y una sensación de energía derrochada, una de las características de su trabajo, que en muchas ocasiones es resultado de performances precedentes, a veces de tipo destructivo y relacionadas con la música.

Subversión y humor distorsionado, estas son las referencias en la obra de Marclay, dentro de su interés en causar una reacción en el espectador: “Tiene que ser una proyección. Tiene que sonar alto, tiene que estar en una habitación oscura donde nos olvidemos de la noción de tiempo y espacio... tiene que ser una experiencia física” dice el propio artista de esta pieza.

Y tiene que doler.



Aernout Mik

Middlemen, 2001

Duración: 21'29"

Colección Fundación ARCO. CGAC, Santiago de Compostela

La disfuncionalidad de los actos cotidianos son la pieza clave a comprender en el trabajo de Mik, que ha renovado el género del vídeo entre los artistas de su generación. Situaciones forzadas al límite, que se convierten en irreales, dislocando la relación causa-efecto, son las que investiga y nos muestra en sus piezas, donde el ser humano pierde tanto el control como el contacto con el tiempo y la ubicación real de lo que sucede a su alrededor.

Otra de las características de la obra de Mik es generar la pérdida de roles y la imposición del caos en situaciones de grupo, ya sea en momentos de trabajos o de ocio donde precisamente éste no debería jamás existir: en una discoteca, en un asilo, en un accidente de carretera, o como en este caso, en el parqué de la bolsa, donde todo debería estar bajo control.

El subvertir los comportamientos habituales nos convierte en rechazados, si al hacerlo, arrastramos a un grupo, esto ya se convierte en acción antisocial, y Mik, al mostrarnos estos caos colectivos, nos hace sentir felices porque nos identificamos con ello. El humor, que se presenta en silencio, deja lugar al espectador en su imaginación para componer una banda sonora, y esto también nos gusta. Así, con este margen de participación, el espectador puede añadir conclusiones que el artista deja abiertas a la interpretación.

La crisis y el colapso se apodera de los corredores de bolsa, incapaces de contener su desplome. Perdidos los papeles, el comportamiento errático y pasivo se apodera de ellos.

Las piezas de Mik son grandes decorados, sus actores son aficionados que actúan bajo unas estrictas instrucciones del director y las coreografías son de gran importancia en la no-historia que se relata.

Beckett se ha apoderado de la escena.

Aernout Mik nace en 1962 en Holanda. Vive y trabaja en Ámsterdam.



Jill Miller

I am Making Art too, 2003

Duración: 3'

Colección de Arte Contemporáneo de la Comunidad de Madrid

Jill Miller se apropia –con la autorización del artista, encantado– de la pieza *I am Making Art* de John Baldessari del año 1971 para realizar un remake de la misma en la que introduce una serie de cambios que actualizan la obra, con un sentido de la ironía que subraya la falta del ridículo para ambos, y que cuenta mucho de las reinterpretaciones en el arte contemporáneo.

Sobre el original, en el que Baldessari graba una performance en la que repite constantemente “estoy haciendo arte” mientras se mueve espasmódicamente, Jill Miller se incorpora alrededor –entre otros detalles, la escala del tamaño de ambos nos da la pista– y se mueve no ya en un vacío de silencio como hizo Baldessari originalmente, sino que baila al ritmo de rap de Missy Elliott, generando así la transformación de la pieza: del arte conceptual y performativo en versión radical, al videoclip de moda más fashion posible, gracias al uso del rodaje en croma.

Este chiste deja de serlo cuando analizamos de lo que se está hablando: Miller presenta un homenaje al maestro y su obra, lo transfigura y actualiza 32 años después. Siguiendo sus pasos, el humor y lo irrelevante se transforman en arte accesible para el público.

Baldessari proporcionó una copia del vídeo original a Miller para que fuera la base de su trabajo, ella dialogó sobre la pieza con el artista, y una vez realizada, recibió las bendiciones del autor para que se hiciera pública.

Parodia, banalidad, sentido del humor y seriedad se mezclan en esta pieza y en otras de los años setenta del mismo Baldessari, como ocurre en la que una mano escribe en inglés sobre un papel incesantemente: “no volveré a hacer más arte aburrido”.

Miller ni siquiera había nacido en 1971, lo que le permite distancia y a la vez acercamiento sin complejos a la revisión de la obra del maestro.



Julian Rosefeldt

***Lonely Planet*, 2006**

Duración: 16'18"

Colección Fundación Helga de Alvear

Las películas –pues así hay que llamarlas– de Julian Rosefeldt (Munich, 1965) reflejan la condición humana en aspectos de tipo antropológico. Guiado por su interés en las diferentes razas, oficios y lugares a veces remotos para los occidentales –India en este caso, Brasil recientemente– Rosefeldt los retrata con una mirada bizarra, a veces humorística. La lógica causa-efecto se ve descolocada, igual que nuestra visión del mundo como un lugar controlado y comprensible. Incidentes impredecibles en decorados no familiares a nuestra actividad habitual.

Una característica de su obra es la intromisión del hombre, como observador a veces, otras como protagonista –así ocurre en *Lonely Planet*– en culturas ajenas, lo que le conduce a un comportamiento errático: esta mezcla entre dejarse llevar por nuevas sensaciones, rompiendo la regla de las guías de viaje –otra vez *Lonely Planet*– o seguir las a rajatabla, haciendo lo que nos marcan. El propio autor, protagonista de esta pieza, se ve incomprensiblemente dentro del decorado de una película que cumple con todos los tópicos del más puro estilo Bollywood: bailes desenfrenados, color y música agitada. Y se deja arrastrar por el ambiente festivo a la vez que profesional del rodaje.

Realizado con gran despliegue de medios, Rosefeldt nos regala un capítulo de *Lonely Planet* infinitamente mejor que la propia serie de viajes donde, de una manera natural, muestra el síndrome del turista perdido, sumido en una cultura ajena, entre el agotamiento y el disfrute de lo exótico, situación que todos hemos vivido alguna vez. Un claro ejemplo de intercambio-choque cultural, como el mismo Rosefeldt comenta: “puede que mi generación sea la primera que refleje las posibilidades de un intercambio de fenómenos culturales, bajo la influencia de la globalización”. Y qué mejor lugar para esto que la India, país que sigue atrayendo a incontables mochileros por su exotismo. Julian Rosefeldt vive y trabaja en Berlín.

