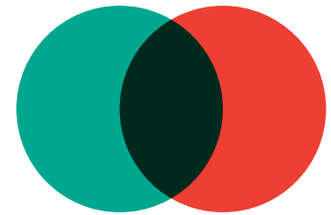
on&on

onGon

Michel Blazy ∞ Céleste Boursier-Mougenot ∞ Martin Creed
Eloise Fornieles ∞ Anya Gallaccio ∞ Andy Goldsworthy
Kitty Kraus ∞ Claire Morgan ∞ Tino Sehgal ∞ Chiharu Shiota
Roman Signer ∞ Steiner & Lenzlinger ∞ Gregorio Zanon

[OBRA SOCIAL CAJA MADRID]
Directora Gerente Managing Director CARMEN CONTRERAS GÓMEZ
——— [LA CASA ENCENDIDA – OBRA SOCIAL CAJA MADRID] ———
Director JOSÉ GUIRAO CABRERA
Directora de Cultura Cultural Director LUCÍA CASANI FRAILE
Coordinadora del Área de Cultura Cultural Coordinator
MÓNICA CARROQUINO RODRÍGUEZ
——— [Departamento de Exposiciones Exhibitions Department] ———
Coordinación Coordinator YARA SONSECA MAS
Gestión y producción Production and management
MARÍA NIETO GARCÍA / VANESSA CASAS CALVO
——— [on&on] ———
Comisariada por Curated by FLORA FAIRBAIRN / OLIVIER VARENNE
Asistencia al comisariado Curatorial Assistance NATALIA CHRISTINA
Montaje Staging INTERVENTO
Audiovisuales Audiovisuals SALAS Iluminación Lighting INTERVENTO
Transporte Transport ORDAX Seguros Insurance MAPFRE
——— [Catálogo Catalogue] ———
Textos de Texts by RACHEL CAMPBELL JOHNSTON / HOWARD HUSSEY
Traducciones Translations POLISEMIA
Para Howard Hussey For Howard Hussey JAVIER MONTES
Edición Text editing ANTONIA CASTAÑO (ESPAÑOL) / ERICA WITSCHEY (ENGLISH)
Diseño Design DANIEL STREAT (BARNBROOK)
Impresión Printed by BRIZZOLIS Encuadernación Bound by RAMOS
© de la edición this edition LA CASA ENCENDIDA
© de los textos, sus autores texts, the authors
ISBN: 978-84-96917-75-0 | DEPÓSITO LEGAL: M-47006-2010
——— [Cubierta Cover] ———
CLAIRE MORGAN *The More I Want You* | 2003
Fresas frescas | 0,08 × 1 × 1 m | Cortesía de la artista
The More I Want You | 2003 | Fresh strawberries
0.08 × 1 × 1 m | Courtesy of the artist
——— [Página 2 Page 2] ———
MARTIN CREED *Work No. 524* | 2006
Rotulador sobre papel | 29,7 × 21 cm | Colección particular
Cortesía del artista y Hauser & Wirth, Zúrich | Fotografía: Stefan Altenburger
Photography Zürich | © Martin Creed *Work No. 524* | 2006
Marker pen on paper | 29.7 × 21 cm | Private Collection
Courtesy of the artist and Hauser & Wirth
Photo: Stefan Altenburger Photography Zürich | © Martin Creed

ESPAÑOL



ENGLISH

La Casa Encendida de Obra Social Caja Madrid presenta la exposición *on&on*, a cargo de Flora Fairbairn y Olivier Varenne, dos comisarios jóvenes que ofrecen su visión sobre el arte actual a través de la obra de trece artistas contemporáneos: Michel Blazy, Céleste Boursier-Mougenot, Martin Creed, Eloise Fornieles, Anya Gallaccio, Andy Goldsworthy, Kitty Kraus, Claire Morgan, Tino Sehgal, Chiharu Shiota, Roman Signer, Steiner & Lenzlinger y Gregorio Zanon.

Todos los participantes, de diversas nacionalidades y edad, comparten su interés por lo efímero en una época en la que el desarrollo tecnológico ha propiciado el distanciamiento físico del objeto artístico, la no necesidad de la contemplación presencial de la obra ni de la acción artística, generando nuevos caminos para la experiencia estética. En este sentido, podría decirse que todos los artistas presentes en la muestra comparten una peculiar reivindicación del pasado clásico en tanto que invitan al espectador a regresar a la experimentación y contemplación directa de la obra. Teniendo en cuenta la importancia de lo virtual en la actualidad, parece complejo sostener esta invitación; cada uno de ellos lo hace volviendo inevitable la experiencia física, la presencia del espectador que percibe la transformación de las obras, que cobran sentido en nuestra memoria. Se trata de una exposición cambiante que nos induce a reflexionar acerca del paso del tiempo y nuestra propia naturaleza mutable y fugaz.

El dinamismo de La Casa Encendida, que cuenta con la participación y voluntad de aprendizaje y exploración de sus usuarios, parece indicado para un proyecto de estas características, en el que los espectadores están invitados a establecer una relación sensorial con las obras. Desde Obra Social Caja Madrid queremos felicitar a los comisarios por su capacidad para potenciar las particularidades de cada una de las obras en un escenario especialmente creado para ellas. Asimismo, quisiera expresar mi agradecimiento a los artistas, por su dedicación y empeño, fundamentales para la consecución de un proyecto de compleja realización práctica; y, en igual medida, a todos aquellos que han hecho posible esta exposición y el catálogo que la acompaña.

— Carmen Contreras Gómez
Directora Gerente de Obra Social Caja Madrid

La Casa Encendida – Obra Social Caja Madrid proudly presents the exhibition *on&on* organised by Flora Fairbairn and Olivier Varenne, two young curators who offer their vision of contemporary art through the work of 13 cutting-edge artists: Michel Blazy, Céleste Boursier-Mougenot, Martin Creed, Eloise Fornieles, Anya Gallaccio, Andy Goldsworthy, Kitty Kraus, Claire Morgan, Tino Sehgal, Chiharu Shiota, Roman Signer, Steiner & Lenzlinger and Gregorio Zanon.

The participants are of varying nationalities and ages, but they all share a fascination with the ephemeral in an age where the advent of new technologies has created new forms of aesthetic experience and consequently a physical distance from the art object, now that it is no longer necessary to view a work or artistic action in person. All the artists represented in the show seem somehow to invoke the traditional past, inviting the spectator to come back and experience the work directly, to observe it in person. In view of how important the virtual has become, this seems a daunting invitation to issue. In fact, they all approach it in the same way: by making the physical experience – the presence of the spectator who perceives the transformation of the works – inevitable and thus enabling the pieces to take on meaning in our memory. This is a changing exhibition which inspires us to reflect on the passage of time and our own mutable, fleeting nature.

The dynamic context of La Casa Encendida, which relies on audience participation and a willingness to learn and explore, is particularly appropriate for a project of this type in which spectators are invited to establish a sensory relationship with the works. As director of Obra Social Caja Madrid I would like to congratulate the curators on their ability to highlight the unique characteristics of each work by placing it in a specially created setting. I would also like to thank the artists for their enthusiasm and dedication, both indispensable ingredients for bringing such a complex project to practical fruition. Finally, I am also grateful to all those who have made this exhibition and its accompanying catalogue possible.

— Carmen Contreras Gómez
Managing Director of Obra Social Caja Madrid

[12] PREFACIO / FOREWORD } *Flora Fairbairn & Olivier Varenne*

[19] EL DESTINO DE TODA CARNE / THE WAY OF ALL FLESH } *Rachel Campbell Johnston*

[29] ON & ON: UNA FORMA DE VIDA CONTINUADA / ON & ON: A CONTINUING WAY OF LIFE } *Howard Hussey*

[ARTISTAS | ARTISTS]

	[BIO]	[ART]	[TXT]	[TXT]
MICHEL BLAZY —>	[50]	[51]	[54]	[55]
CÉLESTE BOURSIER-MOUGENOT —>	[56]	[57]	[60]	[61]
MARTIN CREED —>	[62]	[63]	[66]	[67]
ELOISE FORNIELES —>	[68]	[69]	[72]	[73]
ANYA GALLACCIO —>	[74]	[75]	[78]	[79]
ANDY GOLDSWORTHY —>	[80]	[81]	[84]	[85]
KITTY KRAUS —>	[86]	[87]	[90]	[91]
CLAIRE MORGAN —>	[92]	[93]	[96]	[97]
TINO SEHGAL —>	[98]	[×]	[102]	[103]
CHIHARU SHIOTA —>	[104]	[105]	[108]	[109]
ROMAN SIGNER —>	[110]	[111]	[114]	[115]
GERDA STEINER & JÖRG LENZLINGER —>	[116]	[117]	[120]	[121]
GREGORIO ZANON —>	[122]	[124]	[126]	[127]

[128] [GRACIAS / THANKS]

[10-11] MICHEL BLAZY | *Patman 2* | 2006
Madera, pasta de soja, colorante alimentario | 230 × 150 cm
Colección Ginette Moulin | Guillaume Houzé, París

[10-11] MICHEL BLAZY | *Patman 2* | 2006
Wood, soy pasta, food colouring | 230 × 150 cm
Collection Ginette Moulin | Guillaume Houzé, Paris

NOS COMPLACE PRESENTAR
on&on EN LA CASA ENCENDIDA.

∞

VIVIMOS EN UN MUNDO SOMETIDO A UN PERMANENTE CONTROL POR PARTE DE LOS MEDIOS. TRECE ARTISTAS RESPONDEN CON OBRAS EFÍMERAS QUE, POR SU NATURALEZA, NO SE PUEDEN RASTREAR. USAN MATERIALES QUE TIENEN UNA VIDA LIMITADA O QUE ESTÁN EN CONSTANTE EVOLUCIÓN.

∞

ESTAS OBRAS TAN DISPARES, DISEÑADAS EN ALGUNOS CASOS PARA UN ENTORNO CONCRETO, TIENEN EN COMÚN SU INTERÉS POR LOS ESTADOS DE CAMBIO.

∞

EVOLUCIÓN, DISOLUCIÓN, MEMORIA, FRAGILIDAD Y DESCOMPOSICIÓN. ALGUNAS EXAMINAN LA RELACIÓN EXISTENTE ENTRE EL ARTE Y LA REALIDAD; OTRAS SON EXPERIMENTOS ESTÉTICOS. TODAS INVESTIGAN LA PERMANENCIA –O NO– DE NUESTRA CONDICIÓN.

— FLORA FAIRBAIRN Y OLIVIER VARENNE —

WE ARE PLEASED TO PRESENT
on&on AT LA CASA ENCENDIDA.

∞

OUR WORLD IS HEAVILY MEDIATED. THIRTEEN ARTISTS RESPOND WITH EPHEMERAL WORK THAT BY ITS NATURE CANNOT BE TRACKED. THEY USE MATERIALS WITH A LIMITED LIFE SPAN, OR THAT CONSTANTLY EVOLVE.

∞

THESE VERY DIFFERENT, OFTEN SITE-SPECIFIC WORKS ARE UNITED BY THEIR CONCERN WITH STATES OF CHANGE.

∞

EVOLUTION, DISSOLUTION, MEMORY, FRAGILITY AND DECAY. SOME SCRUTINISE THE RELATIONSHIP BETWEEN ART AND REALITY. OTHERS ARE EXPERIMENTS IN AESTHETICS. ALL INVESTIGATE THE CONSTANCY – OR OTHERWISE – OF OUR CONDITION.

— FLORA FAIRBAIRN AND OLIVIER VARENNE —

[14] ANDY GOLDSWORTHY / ELM STACK / 2008
PALOS TRABAJADOS, INTRODUCIDOS
EN RAMAS ENMARAÑADAS, SOBRE UNA CASCADA
TOWNHEAD BURN, DUMFRIESSHIRE, ENERO 2008
C-PRINT / 40,6 × 40,6 CM / CORTESÍA GALERIE LELONG,
NUEVA YORK / © ANDY GOLDSWORTHY

[15] ANDY GOLDSWORTHY / ELM STACK / 2008
PALOS TRABAJADOS, INTRODUCIDOS
EN RAMAS ENMARAÑADAS, SOBRE UNA CASCADA
TOWNHEAD BURN, DUMFRIESSHIRE, ENERO 2008
C-PRINT / 25,4 × 25,4 CM / CORTESÍA GALERIE LELONG,
NUEVA YORK / © ANDY GOLDSWORTHY

[14] ANDY GOLDSWORTHY / ELM STACK / 2008
WORKED AROUND STICKS PUSHED INTO
MATTED BRANCHES BEHIND A WATERFALL,
TOWNHEAD BURN, DUMFRIESSHIRE, JANUARY, 2008
C PRINT / 40.6 × 40.6 CM / COURTESY GALERIE LELONG,
NEW YORK / © ANDY GOLDSWORTHY

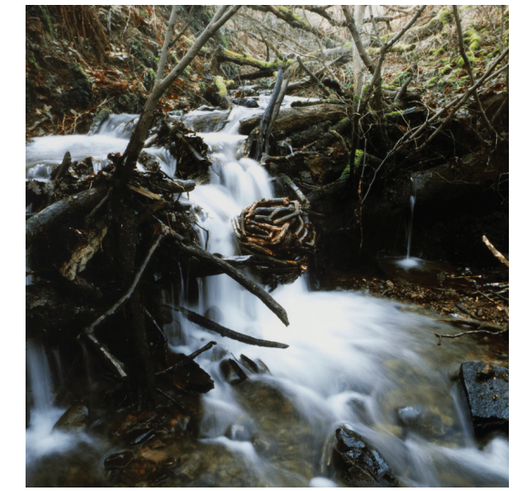
[15] ANDY GOLDSWORTHY / ELM STACK / 2008
WORKED AROUND STICKS PUSHED INTO MATTED
BRANCHES BEHIND A WATERFALL, TOWNHEAD BURN,
DUMFRIESSHIRE, JANUARY, 2008
C PRINT / 25.4 × 25.4 CM / COURTESY GALERIE LELONG,
NEW YORK / © ANDY GOLDSWORTHY

[16-17] ANYA GALLACCIO / IN A MOMENT / 1997
VISTA DE LA INSTALACIÓN EN "LIVING FLOWERS:
IKEBANA AND CONTEMPORARY ART," JAPANESE
AMERICAN NATIONAL MUSEUM, LOS ÁNGELES, 2008
365 MARGARITAS GERBERAS / DIMENSIONES VARIABLES

[16-17] ANYA GALLACCIO / IN A MOMENT / 1997
INSTALLATION VIEW AT "LIVING FLOWERS:
IKEBANA AND CONTEMPORARY ART," JAPANESE
AMERICAN NATIONAL MUSEUM, LOS ANGELES, 2008
365 GERBERA DAISIES / INSTALLED DIMENSIONS VARIABLE

[18] CLAIRE MORGAN / STRIKING / 2009
SEMILLAS DE DIENTE DE LEÓN,
CANARIO TAXIDERMIZADO, NYLON, PLOMO, ACRÍLICO
3 × 0,7 × 0,7 M / CORTESÍA GALERIE KARSTEN GREVE, PARÍS

[18] CLAIRE MORGAN / STRIKING / 2009
DANDELION SEEDS, TAXIDERMY CANARY, NYLON,
LEAD, ACRYLIC / 3 × 0.7 × 0.7 M
COURTESY OF GALERIE KARSTEN GREVE, PARIS



THE DESTINY OF TOLDA FARSHE

by

RACHEL CAMPBELL | JOHNSTON

MICHEL BLAZY | *Mont blanc* | 2000
Tapioca starch and water | Courtesy ART: CONCEPT, Paris | © MICHEL BLAZY / ADAGP
Almidón de tapioca y agua | Cortesía ART: CONCEPT, París | © MICHEL BLAZY / ADAGP

ROMAN SIGNER | *Punkt* | 2006

Película en color, sonora, 2006 | Cámara: ALEKSANDRA SIGNER

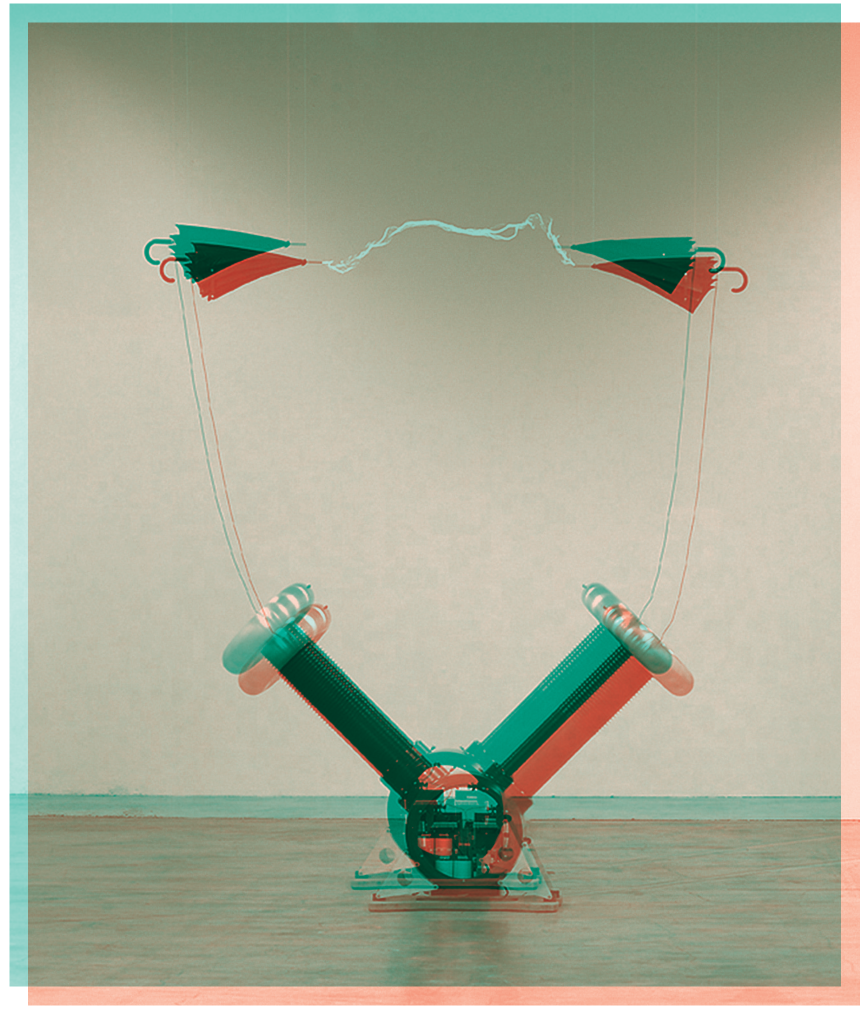
Colección: MUAC, Edición: 10 | Cortesía: ART: CONCEPT, París

Courtesy: CONCEPT, PARIS | Camera: ALEKSANDRA SIGNER

[illegible]

…tan vívidos y tan evocadores como la obra original que los suscitó. Como el muñeco de nieve evanescente de Miguel Ángel, [illegible] trata la experiencia como si fuera eterna, como si su conocimiento pudiese registrarse para siempre en dígitos binarios, tan invisibles e inextinguibles como el Dios en el que el mundo moderno ha venido dejando de creer cada vez más. Esta exposición reafirma la importancia de la experiencia estética. Lo que guardamos en nuestras mentes –nuestros recuerdos, nuestras emociones, nuestras percepciones basadas en nuestro propio sentido de la historia, nuestras ideas sobre aquello que podríamos llegar a ser, las esperanzas y las posibilidades que podríamos hacer realidad– se convierte en un valioso tesoro que conservar. La experiencia de transformación continua que puede ofrece el arte es valiosísima. Trata de lo que es esencialmente humano; de lo que es absolutamente único.

RACHEL CAMPBELL JOHNSTON es crítica de arte para *The Times*. Su biografía dedicada a Samuel Palmer, *Mysterious Wisdom: The Life and Work of Samuel Palmer*, será publicada por la editorial Bloomsbury la primavera próxima.



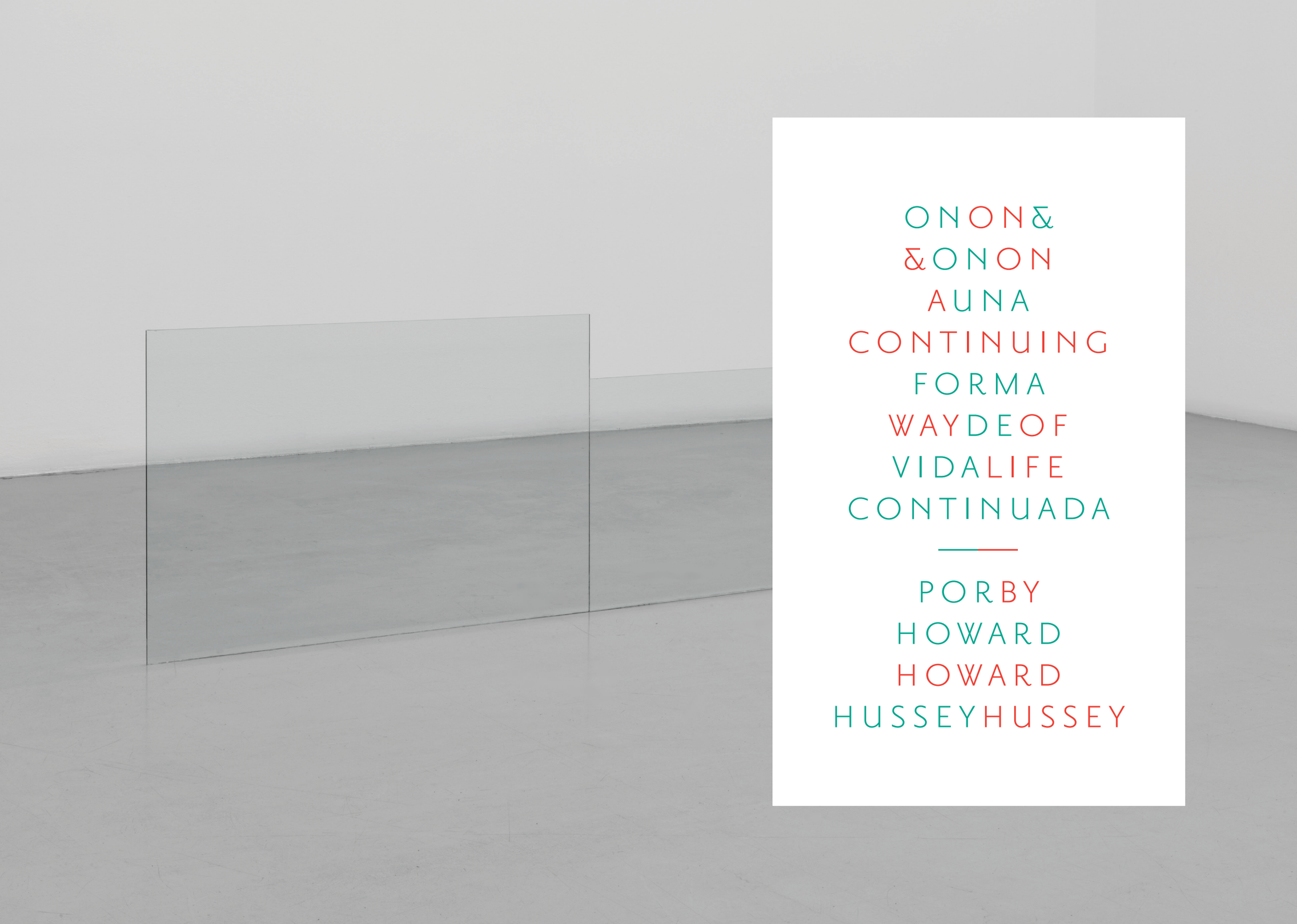
ROMAN SIGNER | *Parapluies* | 2000

[illegible] Asistencia, concepción y realización: JÜRG NÄNNI

[illegible] Vista de la exposición

[illegible] París

Palais de Tokyo, Paris | Courtesy: CONCEPT, PARIS | Photo: ANDRÉ MORIN



ONON&
&ONON
AUNA
CONTINUING
FORMA
WAYDEOF
VIDALIFE
CONTINUADA

PORBY
HOWARD
HOWARD
HUSSEYHUSSEY

INTRODUCCIÓN

Aunque ninguna de las obras instaladas aquí dura únicamente un día, lo efímero induce cambios en ellas que afectan a su existencia diaria. De ahí que algunas de las obras que se muestran pervivirán sólo por un breve espacio de tiempo.

Contemporary art can scarcely ignore the advent of Surrealism or Neo-Romantic art. It is the aim of this exhibition to document articulately several reactions, which have manifested themselves long since Surrealism and Neo-

los artistas eligieron... *ofrecer*. Un comisario siempre siente deseos de ver lo nunca visto, y sintoniza de forma natural con un arte que funciona según una lógica parecida a la de los sueños. Las obras ofrecen al espectador un medio de meditar; de

materials are also an exploration into yet untested, nonconformist experiments. Curators care aggressively about what seduces them in art. They champion imaginative artists who are compelled by force of circumstance to experiment. This is a balancing act or manoeuvre

literal y se resuelve en la aparición de obras de arte totalmente determinadas que se deducen de un mínimo de constituyentes básicos. Los materiales ajenos también toman parte en la exploración que nutre experimentos aún no realizados e inconformistas. Los comisarios se preocupan hasta el punto de resultar agresivos, por lo que los seduce en el arte. Son paladines de artistas imaginativos que se sienten empujados a experimentar por la fuerza de las circunstancias. Éste es un acto de equilibrio y una maniobra del artista hacia lo experimental. El arte *site-specific* es el vehículo elegido para explorar los límites del arte. Uno no debería pasar por alto la herencia de la historia de la cultura globalizada.

This world, the same for all,
neither any of the gods nor any man has made,
but it always was, and is, and shall be,
an ever-living fire,
kindled in due measure,
and in due measure, extinguished.

— HERACLITUS

Este mundo, para todos el mismo,
No lo hizo ninguno de los dioses ni de los hombres,
Sino que siempre fue, es y será,
Un fuego eterno,
Que se enciende según medida,
Y se extingue según medida.

— HERÁCLITO

Art is the corollary between dreams and reality. Illusion is most noticeable in artistic expression simply because artistic expression pretends to be illusion-free, while succumbing to illusion all the same. Important critical work in this exhibition has taken its bearings from the histrionics of artistic expression. Music has had its share in promoting the illusory character of art, including performance art; piling up stones is a memorial gesture, the presence of the rocks underscores the element of the ephemeral. ∞ The emancipation of society from the predominance of material, economic conditions aims

[illegible]

de este planeta. En tanto que forma de arte, el arte *site-specific* es una forma de vida sostenida en el tiempo, un provocativo desafío a la noción ilusoria de que la vida aún subsiste y exige grados de organización interna cada vez

[illegible] has to be sacrificed for compassion, trying to grasp a rainbow is the surest way of making it vanish. Artistic effort is always attended by sacrifice and hidden motive. That is why the *sensuous, genuine moment* of art is so important, even while it is riveted to the transitory here and now. A curator's

[illegible]

[illegible] *presentimientos de muerte… noción física del enigma*

[illegible] lo *efímero*, que permanece como evidencia de las obras de arte elegidas para confrontar imposibilidad y realidad. Lo efímero es la expresión de la relación entre lo que es visionario y lo que es real, y viceversa. Los

[illegible] critical edge against the real. There is also the advent of computers being manipulated, so as to grant us new unrecognizable mindscapes. ∞ If works of art (no matter how radical) are to survive in the context of extremity and darkness, which is social reality, and if they are to

[illegible]

seismograph. The key for decoding art's riddle is missing, as is the cue for understanding the literary records of certain extinct peoples and cultures. The

[illegible] deben sobrevivir en el contexto de posiciones extremas y oscuridad que es la realidad social, y si deben evitar ser ofrecidas como mero consuelo, tienen que asimilarse a esa realidad. El arte radical de hoy es sinónimo del arte oscuro: el color de fondo es el negro. Gran parte del arte [illegible] mente porque no tiene en cuenta este hecho, [illegible] infantilmente con los colores brillantes. La idea de la oscuridad total es, en términos sustantivos, uno de los asuntos más profundos que trata el arte *site-specific*. Pudiera ser que la intensa relación con el color y todos los laberintos del sonido actuales sean una respuesta a las disminuciones causadas por *el ideal de la oscuridad*. El arte

[illegible] del arte, del mismo modo que nos faltan las pistas para entender el legado literario de ciertas culturas y pueblos extintos. Los jóvenes siempre han copiado a sus mayores. Arte y vida son dos caras de una misma moneda. La inspiración es una forma de fenomenología atávica, también es una forma ilimitada de medición, con raíces en lo [illegible] la expectación de escuchar lo nunca oído y de presenciar lo nunca visto. La experiencia estética es la experiencia de algo cuyo *espíritu*, per se, no proporciona nada, en el mundo o en sí mismo. Es lo posible, en tanto que prometido por su *imposibilidad*. El arte es la promesa de felicidad, una promesa que es constantemente rota.

Actually, artworks, notably those of the highest calibre and as radical, are waiting to be interpreted, site-specific art being no exception. If one accepted the assertion that there is nothing to interpret in art and that art merely has *being*, one would erase the [illegible] separates art from non-art. Who knows, maybe even [illegible] similar kinds of objects are waiting eagerly to be deciphered [illegible] this exhibition of site-specific art most

[illegible]

posición en el espacio-tiempo, todos son elementos esenciales del arte *site-specific*. Cada obra de arte asigna dif[illegible] expresiones a la naturaleza enigmática del arte, pero todas las obras de arte parecen sugerir que las

RADICAL AESTHETICS

[illegible]

spirits are the enigmas that are the twilight zone between the *unattainable* and what has actually been accomplished. Estrangement from the world is a moment of art. If one perceives art as anything other than strange, one does not perceive art at all. Site-sp[illegible] amplified the irrationality of this seminal estrange[illegible]objective intention; the concept of an aesthetic idea pro[illegible] of art to the status of a visionary and persevering ephemeral *essence*. This is the case when the artist's intention evolves around eternal truths, which are not truths but the recurrence of myth. Is there anything more adhesive or more ephemeral than a myth? Artworks

[illegible]

la de que el arte únicamente *es*, borraría la línea de demarcación que separa el arte del no-arte. Quién sabe, quizá incluso las alfombras, los ornamentos y objetos de ese tipo están esperando ansiosamente a ser descifrados. En esta

[illegible]

approximation, we might say truth content is the breadth or whiff of air that surrounds works of art, in a fac[illegible]al sense, *breath* being radically different from *mood*, which used to be an ingredient of art. Matter-of-factness

ESTÉTICA RADICAL

[illegible]

[illegible] somos capaces de comprender.

THESE ARTISTS ARE GREAT INNOVATORS:

Michel Blazy
Céleste Boursier-Mougenot
Martin Creed
Eloise Fornieles
Anya Gallaccio
Andy Goldsworthy
Kitty Kraus
Claire Morgan
Tino Sehgal
Chiharu Shiota
Roman Signer
Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger
Gregorio Zanon

Los contenidos de la verdad no pueden identificarse directamente; la verdad se contiene en el proceso de ela[illegible] arte y en su consistencia interna *(integridad, proporción, claridad)*. A modo de aproximación, podríamos decir que el contenido de verdad es la [illegible] aliento o la bocanada de aire que rodea las obras de arte, en [illegible] fáctico y no-fáctico; el *aliento* es radicalmente distinto del *carácter*, [illegible] un ingrediente indispensable del arte. La franqueza –por e[illegible] hecho de que las obras de arte pueden hacerse reales y, de ese m[illegible]nderse a sí mismas, no garantiza, por supuesto, que sean verdaderas. Las [illegible] obras de arte son incapaces de mentir, por mucho que su conten[illegible]vez radical e ilusorio tanto como efímero. *Representan* la verdad p[illegible]nes *necesarias*. Esto es tan cierto al referirse a la música atonal y[illegible] de hoy como a lo que podemos inferir del arte *site-specific*. [illegible] modelado sobre el hechizo de la vida real. En cada [illegible]ial de trabajo y en cada teclado de piano, una obra de arte o una actividad musical nace respectivamente y se muestra lista para dar a conocer su contenido innovador. Bajo la fachada de la satisfacción o autosatisfacción fanática del artista, yace un sentimiento

[illegible]

galería, abierta como un bostezo.

NOTE ON THE OCCULT IN ART

It must be remembered that painting and sculpture do not have a muse, as does dance (Terpsichore), lyric poetry (Erato) and music (Euterpe). Site-specific art claims architecture for its foundations. The muse Urania is one of the nine daughters of Mnemosyne and Zeus (Mnemosyne is the goddess of memory and Zeus is ruler of the heavens). Urania presides over astronomy and mathematics (hence architecture). Without mathematics there would be no architecture or music available to us. Egyptian art as well as Greek art of the high Hellenic period employed mathematics in a way hardly conceivable by us today. No temples, no tombs, no pyramids, no sculpture, would have been produced without a thorough understanding of the *occult agents* activating mathematical law. Site-specific art is dependent upon architecture, pre-existing architecture … a room (gallery), a street, the gutter, the sidewalk, even a cave or a flight of steps, are all examples of pre-existing architecture. The precepts of *proportion*, scale and *measure* are dependent upon mathematical knowledge – proportion is a law that sets limitations on that which can be built, raised up, and adjusted to fulfil an emotional status. Site-specific art could not be achieved without a pre-existing architecture. All art is conceptual. Mathematical knowledge invites the ephemeral to arrive on site. Mathematics and the ephemeral

of site-specific art, an art now on display and for an ephemeral period of time only. A memory extends the occasion long after the art vanishes. The ephemeral triumphs, we are all EPHEMERA (*here today, gone tomorrow*). But a romantic vapour exuded by

ESTOS ARTISTAS SON GRANDES INNOVADORES:

MICHEL BLAZY
CÉLESTE BOURSIER-MOUGENOT
MARTIN CREED
ELOISE FORNIELES
ANYA GALLACCIO
ANDY GOLDSWORTHY
KITTY KRAUS
CLAIRE MORGAN
TINO SEHGAL
CHIHARU SHIOTA
ROMAN SIGNER
GERDA STEINER & JÖRG LENZLINGER
GREGORIO ZANON

El arte es un procedimiento lógico. Hubo épocas en la historia del arte en las que la relación entre el arte y las matemáticas (arte egipcio, arte griego) era tan estrecha que se puede hablar de un arte consciente de su esquematización en pleno despertar de la cultura. Los signos matemáticos no se refieren a cosas concretas, y las proposiciones matemáticas, como las artísticas –radicales o no– son descubrimientos de recursos altamente estimables en tanto que hacedores de arte. El arte *site-specific* se ha situado a sí mismo en un esquema cultural. En esto hay un peligro relacionado con un exceso de autoconciencia, en parte como resultado de trabajar con materiales extremadamente contemporáneos (hielo, fresas, kilómetros de cinta negra o alambre negro). Lo efímero está permitido a escala global. Los materiales *site-specific* están siempre disponibles y preparados para su inclusión en el progreso de cualquier obra.

NOTA SOBRE LO OCULTO EN EL ARTE

Debe recordarse que la pintura y la escultura no tienen una musa, como la danza (Terpsícore), la poesía lírica (Erato) y la música (Euterpe). El arte *site-specific* se atribuye la arquitectura como cimiento. La musa Urania es una de las nueve hijas de Mnemósine y Zeus (Mnemósine es la diosa de la memoria y Zeus es el gobernante de los cielos). Urania rige la astronomía y las matemáticas –y por ello, la arquitectura–. Sin matemáticas no habría música ni arquitectura. El arte egipcio y el arte griego del primer helenismo empleaban las matemáticas de una forma apenas concebible para nosotros. Ni templos ni tumbas, ni pirámides ni esculturas habrían sido producidos sin un conocimiento profundo de los *agentes ocultos* que activan las leyes matemáticas. El arte *site-specific* depende de la arquitectura, la arquitectura preexistente: una habitación (galería), una calle, una cloaca, una acera, incluso una bodega o un tramo de escaleras son ejemplos de arquitectura preexistente. La proporción es una ley que impone limitaciones en cuanto a lo que puede ser construido, alzado y ajustado para satisfacer un estado emocional. El arte *site-specific* no podría ser llevado a cabo sin una arquitectura preexistente. Todo arte es conceptual. El conocimiento matemático invita a lo efímero a que se manifieste en el lugar. Las matemáticas y lo efímero son una segunda naturaleza del arte *site-specific*. La musa que preside esta exposición es Urania. No debemos dar por supuesto el fenómeno[3] de la imaginación como elemento de la arquitectura y la música. La imaginación tiene un poder de doble filo[4]: visualiza e inventa. Con clarividencia ubicua, la imaginación flota y fluye hasta los rincones más recónditos (arquitectura) con proporción exacta (arquitectura) y voluntad. Construye su propia dimensión de fenómenos efímeros. Pero, después de todo, ¿respecto a qué manifestaciones abrumadoras puede Urania ofrecer nuevas dimensiones en el arte de nuestro tiempo? La musa, Urania, llega y nos libera, nos permite experimentar los componentes excéntricos y efímeros[5] del arte *site-specific*; en qué dirección… Urania destaca la destilación del arte *site-specific*. Urania nos fuerza a seguir línea por línea, cuadrado por cuadrado, unidad por unidad, nota por nota, la mismísima presencia de unas obras de arte puramente efímeras… y se transforma a sí misma en tiempo y espacio, acorde con la naturaleza remota del arte *site-specific*, un arte que ahora se muestra, y por un período efímero de tiempo únicamente. El recuerdo extiende la ocasión hasta mucho después de que el arte se haya desvanecido. Lo efímero triunfa, somos todos EFÍMEROS –hoy, aquí; mañana, en ningún lugar–. Pero el vapor romántico exhalado por el recuerdo de lo que ya no existe permanece y dura. El pensamiento se rinde ante lo efímero. Lo efímero es rico en recursos innovadores.

The ephemeral goes far beyond mere substance. Ephemera are collective, they are neither pure impulse nor pure form. The subject is a social one. Art is social, the artist is not. What makes a work of art distinctive rarely has much to do with the will and intention of the artist. The ephemeral always intercedes with its occult intangibles. ∞ The metaphysics of art today has to centre on the question of how something spiritual like art can be man-made.[2] If a tool can be called an extension of the human hand, then an artist is the extension of a tool that is engaged in making possible the transition from potentiality (two-dimensional) to actuality (three-dimensional). We are very often left with a metaphysical problem child trespassing into the omnipresent fourth dimension. Specifically, the question concerns not the work of art in its immediacy, but its content. To ask how an artefact can be true is to pose the question of how *illusion*, which is ephemeral, can be redeemed. Truth content cannot be an artefact. Therefore every act of *making* and *construction* in art is an endless endeavour to articulate what is not makeable, namely *spirit*. This is where the function of site-specific art as a restorer of historically repressed nature becomes important.[3] The ephemeral is not something unifying but a manifold, for truth content in art is a manifold[4] and not a figurative, or ingeniously memorized formula. Essentially ephemera are receptors (ultra-sensory and present but untouchable). ∞ Of all the paradoxes in art, the most central one may be the fact that art finds non-artefactual truth only by producing specific and thoroughly elaborated artworks, that is through *making*, never by going after the truth with the gaze of immediacy. Every artwork vanishes in its truth content, which is an emporium of ephemera. Works of art are their own standard of judgment. All artworks promise the actualization of their truth content because truth content merely appears and shines forth as an ephemeral essence, an essence inherent in all forms. The presence of form, no matter how ephemeral, generates an aesthetic reality. Not everyone is able to participate fully consciously in the *fourth dimension*. Ephemera rules the fourth dimension, its hallmark is *transubstantiation*. ∞ To see beyond any dream dimension, to see reality with its back turned, to surrender to the aesthetic, is to touch on the enigma of the ephemeral. What we value most about the ephemeral as it is presented here, with pronounced curatorial acumen, is its supernatural essence. There is no limitation to that which is ephemeral; music is a recognized model for all ephemeral manifestations. The ephemeral haunts us though we cannot possess it, it finds a place deep within our memory, and finally the ephemeral in art exists long after our appetite for art experience in the presence of art, radical or not. Is there any other avant-garde today? ∞ Ephemera is the muse Urania's *gift* to us, a gift for those who do *SEE*, a gift for those who do *HEAR* and *FEEL*, a gift for those who *HONOUR* art that is

Lo efímero va mucho más allá de la mera sustancia. Lo efímero es colectivo, no es puro impulso ni pura forma. El sujeto es social. El arte es social, no el artista. Lo que distingue a una obra de arte casi nunca tiene mucho que ver con el deseo y la intención del artista. Lo efímero siempre entra en

...contenido. Preguntarse cómo puede ser verdadero un artefacto es plantear la pregunta de cómo la *ilusión*, que es efímera, puede ser redimida. El contenido de la verdad no puede ser un artefacto. Por tanto, todo acto de *fabricación* y de *construcción* en arte es un intento inacabable para articular lo que no es fabricable: el *espíritu*. Es en este punto cuando la función del arte *site-specific*, en tanto que restaurador de la naturaleza históricamente reprimida, se vuelve importante[3]. Lo efímero no es algo unificador sino multifacetado, porque el contenido de verdad en el arte es multifacetado[4], no una fórmula figurativa o ingeniosamente memorizada. En esencia, lo efímero es un receptor –ultra-sensorial y presente pero intocable. ∞ De todas las paradojas del arte, la más importante podría ser el hecho de que el arte encuentra la verdad no ... sólo cuando proporciona obras de arte ... *fabricación*, nunca persiguiendo la verdad con vistas a su inmediatez. Toda obra de arte ... verdad[5], que es un ...

FOOTNOTES

[1] Theodor Adorno, *Aesthetic Theory* (London: Routledge & Kegan Paul, 1984), p. 189.

[2] Ibid., pp. 191-92.

[3] Ibid.

[4] Ibid.

[5] Ibid.

EPILOGUE

A CONCISE ANTHOLOGY OF EXISTENTIAL AND NATURAL EPHEMERA

A BUTTERFLY (FOR OLIVIER) ...

...hum the tune and become agents for the weightless music to be recalled and to find refuge within us. We become the music. ∞ **THE DRAGONFLY** (FOR RICHARD) It alights on our knee. We have heard the sound of its four wings, like a delicate cellophane wrapper crackling. The dragonfly takes to the air once more but we can still feel its weight, like an invisible toothpick, resting on our naked knee. Our knee will ever remember the living instant of contact.

NOTAS

[1] Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1984, p. 189.

[2] Ibídem, pp. 191-92.

[3] Ibídem.

[4] Ibídem.

[5] Ibídem.

RESOURCES INTEGRAL

ADORNO, THEODOR W — *Aesthetic Theory*. Translated by C. Lenhardt. London: Routledge and Kegan Paul; Boston, Melbourne and Henley, 1984. Originally published in German in 1970. ∞ BECKETT, SAMUEL — *Les mains libres. Derrière le miroir*, no. 21 (October 1949). Paris: Galerie Maeght, Éditions Pierre à Feu. ∞ BLAKE, WILLIAM — *Poems and Prophecies*. London: William ...

EPÍLOGO

UNA ANTOLOGÍA CONCISA DE LO EFÍMERO EXISTENCIAL Y NATURAL

UNA MARIPOSA [PARA OLIVIER] Hay tres fases de la mutación de una mariposa: de oruga a ninfa y de ésta a adulto. La mariposa vive durante un día o dos y después se desvanece. Imaginamos que la vemos en el momento en que ... ∞ **UNA TAZA DE TÉ RUSO** [PARA YARA] La taza de té muy, muy caliente está colocada sobre una mesa de madera pulida. Bebemos el té y encontramos bajo la base circular de la taza un círculo de calor, condensado y de vapor. El círculo se desvanece de la superficie de la mesa. Aún podemos saborear el té pero ya no es una sustancia tangible. La aparición del círculo unos segundos atrás nos persigue. Debe de haber algo esencialmente reconfortante en el círculo puesto que ha sobrevivido durante milenios. Interpela al subconsciente ... **EL COLOR AZUL** El azul es el más efímero de los colores, en la ... del espectro. El azul se borra lentamente ... los rayos del sol lo decoloran. Una forma ... prístina; el tono de azul permanece indeleble dentro de nuestro sistema nervioso y consciente de los colores. Es un matiz inolvidable de azul eléctrico. **FLORES** [PARA SUE]

Sobreviviendo en un ramo, los capullos existen durante unos días. Los colores, las formas, se alteran con el tiempo aunque añadimos agua. Las flores han vivido su vida; una memoria efímera y radiante permanece en nuestra retina mucho después de que las flores se hayan marchitado y perdido sus pétalos. Hemos tomado parte en la vida... y la muerte... de las flores. **UNA SILLA** Situada ante una ventana, el sol cae sobre ella. Largas sombras de la silla y sus patas se estiran como una alucinación a lo largo del suelo. En un compás de horas lentas, la sombra de la silla se oculta porque el sol, por grados infinitesimales, inapreciables, se ha retirado. **MÚSICA** [PARA CARL] Líneas melódicas de música permanecen en el aire hasta mucho después de que la melodía haya cesado. Tarareamos involuntariamente y nos convertimos en agentes de la música, que recordamos y encuentra refugio en nosotros. Nos convertimos en la música. **LA LIBÉLULA** [PARA RICHARD] Se posa en nuestra rodilla. Hemos escuchado el sonido de sus cuatro alas, como un delicado envoltorio de celofán crujiente. La libélula se eleva por el aire una vez más pero aún podemos sentir su peso, como un invisible palillo de dientes, descansando en nuestra rodilla desnuda. Nuestra rodilla siempre recordará el instante viviente del contacto.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

ADORNO, THEODOR W — *Aesthetic Theory* (trad. C. Lenhardt), Londres, Routledge & Kegan Paul / Boston, Melbourne & Henley, 1984 (publicado originalmente en Alemania en 1970). ∞ BECKETT, SAMUEL — *Les mains éblouies. Derrière le miroir*, n.º 22, París, Galerie Maeght, Éditions Pierre à Feu, octubre 1949. ∞ BLAKE, WILLIAM — *Poems and Prophecies,* Londres, William Griggs, 1890. ∞ HARTLEY, MARSDEN — *Adventures in the Arts,* Nueva York, Boni & Liverlight, 1921. ∞ HERÁCLITO DE ÉFESO — *On Nature* (trad. Lewis A. Richards), Chicago, Argonaut Inc. Publishers, 1969. ∞ HUSSEY, HOWARD Y DONALD WINDHAM — *Joseph Cornell: Collages 1931–1972,* Nueva York, Castelli-Feigen-Corcoran, 1978. ∞ HUSSEY, HOWARD — *Warren Rohrer,* Filadelfia, Marion Locks Gallery, 2-31 mayo 1989. ∞ LEVY, JULIEN — *Surrealism,* Nueva York, The Black Sun Press, 1936. ∞ PASCAL, BLAISE — *Pensées,* Londres, Everyman Library, 1973. ∞ POWYS, JOHN COWPER — *Visions and Revisions*, Nueva York, Arnold Shaw / Londres, William Rider & Son, 1915. ∞ SOBY, JAMES THRALL — *After Picasso,* Nueva York, Dodd, Mead & Co., 1935. ∞ SOBY, JAMES THRALL — *Modern Art and the New Past,* Norman, University of Oklahoma Press, 1957.

Howard Hussey es un artista autodidacta que ha trabajado en los ámbitos de la danza, la poesía, la historia del arte y el ocultismo. Fue ayudante de Joseph Cornell tanto en su entorno privado como en el profesional desde 1966 y hasta el fallecimiento del artista en 1972.

MARTIN CREED / WORK NO. 878 / 2008
CAJAS / 68 × 53 × 26 CM
CORTESÍA DEL ARTISTA Y HAUSER & WIRTH, ZÚRICH
FOTOGRAFÍA: STEFAN ALTENBURGER PHOTOGRAPHY ZÜRICH

MARTIN CREED / WORK NO. 878 / 2008
BOXES / 68 × 53 × 26 CM
COURTESY THE ARTIST AND HAUSER & WIRTH, ZURICH
PHOTO: STEFAN ALTENBURGER PHOTOGRAPHY ZÜRICH

ELOISE FORNIELES / WANDERLUST I / 2009
PERFORMANCE / DURACIÓN: 1 H

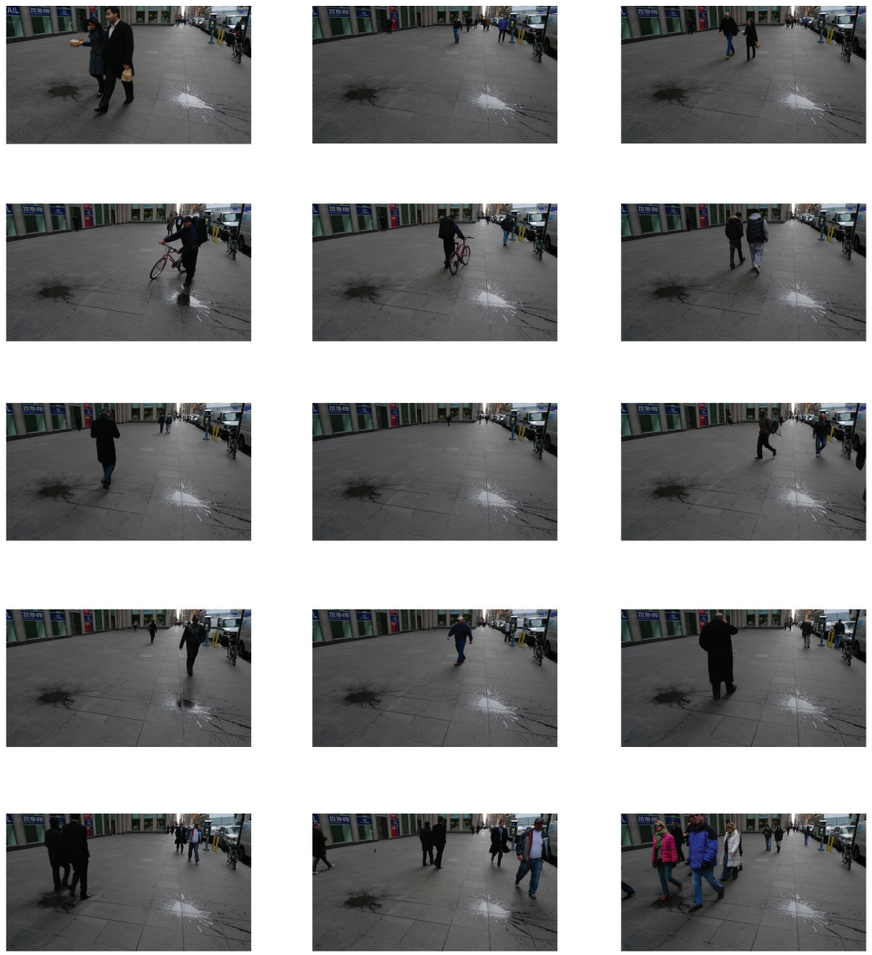
ELOISE FORNIELES / WANDERLUST I / 2009
1-HOUR PERFORMANCE

[46–47] STEINER & LENZLINGER / FUENTE DE LA JUVENTUD / 2004
ABONO, PLANTAS REALES Y ARTIFICIALES, HUESOS, TELEVISORES ABANDONADOS, HUEVOS DE DINOSAURIO, PIEZAS DE AUTOMÓVIL
6 × 12 × 10 M / © GERDA STEINER & JÖRG LENZLINGER

[46–47] STEINER & LENZLINGER / FUENTE DE LA JUVENTUD / 2004
FERTILIZER, REAL AND ARTIFICIAL PLANTS, BONES, ABANDONED TELEVISION SETS, DINOSAUR EGGS, CAR PARTS
6 × 12 × 10 M / © GERDA STEINER & JÖRG LENZLINGER

ANDY GOLDSWORTHY
GUTTER WATER – MORNING, WEST 47TH STREET
BETWEEN 6TH AND 7TH AVENUES, NEW YORK, MARCH 5, 2010
2010 / SERIE DE 15 IMPRESIONES DE CHORRO DE TINTA
COPIAS ÚNICAS / 26,6 × 47,2 CM C/U / CONJUNTO: 144,8 × 138,5 CM
CORTESÍA GALERIE LELONG, NUEVA YORK / © ANDY GOLDSWORTHY

ANDY GOLDSWORTHY
GUTTER WATER – MORNING, WEST 47TH STREET
BETWEEN 6TH AND 7TH AVENUES, NEW YORK, MARCH 5, 2010
2010 / SUITE OF 15 UNIQUE INKJET PRINTS / 26.6 × 47.2 CM EACH
OVERALL: 144.8 × 138.5 CM / COURTESY GALERIE LELONG,
NEW YORK / © ANDY GOLDSWORTHY



A A R
R T T
I I S
S T T
A S S

[MICHEL BLAZY]

1966	Mónaco
	Vive y trabaja en París, Francia
	FORMACIÓN
1990	École Nationale Supérieure d'Arts de la Villa Arson, Niza
	EXPOSICIONES [SELECCIÓN]
2010	*Champignon pour pieds de meubles*, Frac Basse-Normandie, Caen
2009	*"Noël en août"/Dégustation rouge*, Parco d'Arte Vivente, Turín
2007	*Falling Garden*, Kunstraum Dornbirn, Austria (comisariada por Bärbel Vischer)
	Post Patman, Palais de Tokyo, París (comisariada por Marc-Olivier Wahler)
2002	CCAC Wattis Institute for Contemporary Arts,
	San Francisco (comisariada por Ralf Rugoff)
	PREMIOS
2008	Nominado al Premio Marcel Duchamp

1966	Monaco
	Lives and works in Paris, France
	TRAINING / EDUCATION
1990	École Nationale Supérieure d'Arts Villa Arson, Nice
	SELECTED EXHIBITIONS
2010	*Champignon pour pieds de meubles,* Frac Basse-Normandie, Caen
2009	*"Noël en août"/Dégustation rouge,* Parco d'Arte Vivente, Turin
2007	*Falling Garden*, Kunstraum Dornbirn, Austria (curator Bärbel Vischer)
	Post Patman, Palais de Tokyo, Paris (curator Marc-Olivier Wahler)
2002	CCAC Wattis Institute for Contemporary Arts,
	San Francisco (curator Ralf Rugoff)
	AWARDS
2008	Marcel Duchamp Prize nominee

[51] MICHEL BLAZY | *Les murs de pellicules* | 2002
Agar-agar y colorante alimentario | Dimensiones variables
Agar-agar and food colouring | Dimensions variable

[52–53] MICHEL BLAZY | *Nature molle* | 2005
Agar-agar, madera, pegamento para papel pintado, frutas y verduras variadas
Colección Museum of Old and New Art (MONA), Hobart, Tasmania
Agar-agar, wood, colour paper glue, assorted fruits and vegetables
Collection Museum of Old And New Art (MONA), Hobart, Tasmania

MICHEL BLAZY

La crypte [LA CRIPTA] ES UNA INSTALACIÓN QUE REPRESENTA LA TRANSFORMACIÓN ÚLTIMA DE LA MATERIA. ∞ LA CALIZA ES UNA ROCA COMPUESTA POR RESTOS DE CONCHAS, HUESOS Y DIENTES. ES LO QUE QUEDA CUANDO EL RESTO DE MATERIA ORGÁNICA HA DESAPARECIDO. ESQUELETOS Y EXOESQUELETOS REDUCIDOS A POLVO POR EL TIEMPO; POLVO DE MUERTO. ESTA MATERIA QUE, DESDE LOS PRIMEROS SERES CON ESQUELETO, VA ACUMULÁNDOSE EN LA TIERRA AUMENTA CON CADA MUERTE. ∞ LA PINTURA DE SUELO *Missing garden* [JARDÍN AUSENTE], CREADA CON CALIZA, ESTÁ ABOCADA A BORRARSE BAJO LOS PASOS DE LOS VISITANTES. *Missing garden* ES, EN CIERTO MODO, LA RELIQUIA DE LA HISTORIA DE LO VIVO. ∞ LOS VISITANTES, LOS COLEÓPTEROS, EL MOHO Y LOS MICROORGANISMOS SON LAS ENERGÍAS QUE ALTERARÁN LA FORMA DE LA INSTALACIÓN HASTA QUE LOS ELEMENTOS QUE LA CONSTITUYEN HAYAN DESAPARECIDO. PARADÓJICAMENTE, ESTAS ENERGÍAS MORTÍFERAS CONSTRUYEN LA VIDA DE LA OBRA QUE VA A EXISTIR A TRAVÉS DE SU DESAPARICIÓN. LO MISMO OCURRE EN *Tertre* [TÚMULO], UN MONTÍCULO SOBRE EL QUE REPOSA UNA OSAMENTA HECHA DE HUEVOS Y PAN QUE A LO LARGO DE LA EXPOSICIÓN IRÁ DESAPARECIENDO, ASIMILADA POR LOS MICROORGANISMOS CONTENIDOS EN LA TIERRA. ∞ LA OBRA NO OPONE RESISTENCIA ALGUNA AL TIEMPO; AL CONTRARIO, LO NECESITA PARA DESARROLLARSE. ES EL TIEMPO QUIEN LA TRABAJA.

MICHEL BLAZY

La crypte [THE CRYPT] IS AN INSTALLATION THAT REPRESENTS THE FINAL TRANSFORMATION OF MATTER. ∞ LIMESTONE IS A ROCK MADE FROM THE REMAINS OF SHELLS, BONES AND TEETH: WHAT IS LEFT WHEN ALL ORGANIC MATTER HAS DISAPPEARED. SKELETONS AND EXOSKELETONS REDUCED TO DUST, THE DUST OF DEATH, BY THE PASSAGE OF TIME. THIS MATTER, ACCUMULATING ON EARTH SINCE THE APPEARANCE OF THE FIRST CREATURES WITH SKELETONS, INCREASES WITH EACH DEATH. ∞ *Missing garden*, A LIMESTONE PAVEMENT PAINTING, WILL INEVITABLY BE ERASED BY VISITORS' FOOTSTEPS. IN A WAY, *Missing garden* IS A RELIC OF THE HISTORY OF LIVING CREATURES. ∞ VISITORS, BEETLES, MOULD AND MICRO-ORGANISMS ARE THE FORCES THAT WILL ALTER THE INSTALLATION'S FORM UNTIL ALL THE ELEMENTS COMPRISING IT DISAPPEAR. PARADOXICALLY, IT IS THESE DEADLY FORCES THAT CREATE THE LIFE SPRINGING FROM THE WORK UPON ITS DESTRUCTION. LIKEWISE IN *Tertre* [BURIAL MOUND], BONES MADE OF EGGS AND BREAD LAID UPON A BURIAL MOUND WILL DISAPPEAR AND BE ASSIMILATED IN THE COURSE OF THE EXHIBITION BY THE MICRO-ORGANISMS IN THE SOIL. ∞ HENCE THE INSTALLATION OFFERS NO RESISTANCE TO TIME; ON THE CONTRARY, IT NEEDS TIME IN ORDER TO DEVELOP. TIME IS WHAT SHAPES IT.

[CÉLESTE BOURSIER-MOUGENOT]

1961	Niza, Francia
	Vive y trabaja en Sète, Francia
	FORMACIÓN
1994	Compositor de Side One Posthume Théâtre,
	del coreógrafo y director Pascal Rambert
1978	Conservatorio de música, Niza
	EXPOSICIONES [SELECCIÓN]
2010	*Céleste Boursier-Mougenot*, Barbican Art Gallery, The Curve, Londres
	transcom1, La Maison Rouge, Fondation Antoine de Galbert, París
2009	*Variation*, Pinacoteca do Estado, São Paulo
2008	*From here to ear, recycle, zombiedrones*, Galerie Xippas, París
2006	*harmonichaos*, Paula Cooper Gallery, Nueva York
	PREMIOS
2010	Nominado al Premio Marcel Duchamp
2009	Premio Les David pour l'Art Contemporain
1999	P.S.1 Contemporary Art Center, AFAA Artists' Studio Program

1961	Nice, France
	Lives and works in Sète, France
	TRAINING / EDUCATION
1994	Composer for choreographer and director
	Pascal Rambert's Side One Posthume Théâtre
1978	Conservatory of Music, Nice
	SELECTED EXHIBITIONS
2010	*Céleste Boursier-Mougenot*, Barbican Art Gallery, The Curve, London
	transcom1, La Maison Rouge, Fondation Antoine de Galbert, Paris
2009	*Variation,* Pinacoteca do Estado, São Paulo
2008	*From here to ear, recycle, zombiedrones*, Galerie Xippas, Paris
2006	*harmonichaos,* Paula Cooper Gallery, New York
	AWARDS
2010	Marcel Duchamp Prize nominee
2009	Les David pour l'Art Contemporain Prize
1999	P.S.1 Contemporary Art Center, AFAA Artists' Studio Programme

[57] CÉLESTE BOURSIER-MOUGENOT | *stèle (prototype)* | 2009
Yeso, mecanismo de un giradiscos Numark | 123,5 × 38 × 45 cm | Cortesía Galerie Xippas, París | Fotografía: Eliot Wyman | © Céleste Boursier-Mougenot
Plaster, Numark turntable mechanism | 123.5 × 38 × 45 cm | Courtesy Galerie Xippas, Paris | Photo: F. Lanternier | © Céleste Boursier-Mougenot

[58] CÉLESTE BOURSIER-MOUGENOT | *index* | 2006

Vista de la exposición *états seconds*, Le Collège / FRAC Champagne-Ardenne, Reims, 2006 | Piano acústico Disklavier, ordenador y software, muebles de oficina | Cortesía Galerie Xippas, París | Fotografía: Sandrine Aubry | © Céleste Boursier-Mougenot

Exhibition view *états seconds*, Le Collège / FRAC Champagne-Ardenne, Reims, 2006 | Disklavier acoustic piano, computer and software, office furniture | Courtesy Galerie Xippas, Paris | Photo: Sandrine Aubry | © Céleste Boursier-Mougenot

[59] CÉLESTE BOURSIER-MOUGENOT | *sans titre (les piscines)* | 2009

Realización in situ en el espacio octogonal de la Pinacoteca de São Paulo, Brasil, con ocasión del Año de Francia en Brasil, 2009 | Suelo de un material sin pulir, liner de PVC azul de dimensiones variables (4-5 m ø), 3 bombas y 3 sistemas de resistencias calentadoras con termostato, 180 recipientes de porcelana de Guy Degrenne | Cortesía Galerie Xippas, París | Fotógrafa: Isabella Matheus | © Céleste Boursier-Mougenot

Site-specific installation in the octagonal space at the Pinacoteca de São Paulo, Brazil, for the Year of France in Brazil, 2009 | Unpolished floor, blue PVC liner dimensions variable with a diameter of 4–5 metres, 3 pumps and 3 thermostatically controlled electric resistance heating systems, 180 Guy Degrenne porcelain dishes | Photo: Isabella Matheus | Courtesy Galerie Xippas, Paris | © Céleste Boursier-Mougenot

CÉLESTE BOURSIER-MOUGENOT *from here to ear* aviario sónico

Con frecuencia, mis obras surgen de la reflexión sobre la esencia del material, de la consideración de la naturaleza física de los componentes de un dispositivo en relación con la música y el movimiento. El objeto fijo, cerrado sobre sí mismo, me aburre. Quiero que lo que produzco me sorprenda y me cautive porque revele formas de música potenciales e involuntarias resultantes de materiales, situaciones, acciones y lógicas ajenas a la música. Quiero incluir todas las posibilidades –como en los sueños– y hacerlas compatibles con las precedentes y las siguientes. Elaboro dispositivos de traducción o de amplificación para hacer perceptibles los biorritmos y las modulaciones de fenómenos vivos. La situación espacial, arquitectónica y/o ambiental del lugar de exposición, que visito siempre antes de diseñar el proyecto, constituye el soporte que conjugo con «el principio técnico» de la obra. Suelo decir que, para que la dimensión visual o plástica de la obra emerja y se realice, ésta debe seguir las «directrices técnicas» determinadas por el lugar de presentación de la instalación. Así, *from here to ear* [de aquí al oído] es el título genérico de una docena de instalaciones realizadas desde 1999 que reposan en el mismo principio técnico, si bien cada una de ellas es una obra única por su relación con lo vivo. ∞ Con *from here to ear* debo tener en cuenta multitud de parámetros que van desde la circulación de los visitantes según las «normas para personas con discapacidad» hasta el bienestar de los pájaros, con la música como finalidad. Así, cuando pongo hierba en una pajarera no es tanto para que quede bonito como para que los pájaros se entretengan haciendo el nido. Diseño el espacio para que la simple presencia y la deambulación de los visitantes influyan sutilmente en el comportamiento de los pájaros, que a su vez determina la música.

CÉLESTE BOURSIER-MOUGENOT *from here to ear* sonic aviary

My works are often the result of reflecting on the essence of the material, of considering the physical nature of the components of a device in relation to music and movement. Fixed, self-contained objects bore me. I want what I produce to surprise and fascinate me by revealing the potential, unintentional musical forms to be found in materials, situations, actions and logical processes that have nothing to do with music. I want to include all eventualities, as happens in dreams, and reconcile them with the previous and following ones. I make translation and amplification devices to pick up the biorhythms and modulations of living phenomena. The spatial, architectural and/or environmental situation of the exhibition site, which I always visit before designing a project, constitutes the support, which I combine with the "technical principle" of the work. I often say that it is by following the "technical directions" determined by the site in which the installation is to be exhibited that the visual or plastic dimension of the work emerges and is realized. *from here to ear* is therefore the generic title for a dozen installations made since 1999, all with the same underlying technical principle but each unique in its relation to living phenomena. ∞ With *from here to ear*, I am obliged to consider numerous parameters, from the transit of visitors in keeping with standards for disabled people to the welfare of the birds, with music as the ultimate aim. So when I put grass in an aviary it is not to make it more attractive but to give the birds something with which to make a nest. I design the space in such a way that the simple presence and movement of the visitors exerts a subtle influence on the birds' behaviour, which in turn determines the music.

[MARTIN CREED]

1968 × Wakefield, Inglaterra
× Vive y trabaja en Londres, Inglaterra
× FORMACIÓN
1990 × Licenciatura, Slade School of Fine Art, Londres
× EXPOSICIONES [SELECCIÓN]
2010 × *Martin Creed Down Over Up*, The Fruitmarket Gallery, Edimburgo
2009 × *Work No. 850*, Duveen Galleries, Tate Britain, Londres
2008 × Ikon Gallery, Birmingham (itinerante)
2007 × *Feelings*, Hessel Museum of Art and CCS Galleries,
× Bard College, Annandale-on-Hudson, Nueva York
2006 × *I Like Things*, Fondazione Nicola Trussardi, Milán
× PREMIOS
2001 × Premio Turner, Tate Britain

1968 × Wakefield, England
× Lives and works in London, England
× TRAINING / EDUCATION
1990 × BA Slade School of Fine Art, London
× SELECTED EXHIBITIONS
2010 × *Martin Creed Down Over Up*, The Fruitmarket Gallery, Edinburgh
2009 × *Work No. 850*, Duveen Galleries, Tate Britain, London
2008 × Ikon Gallery, Birmingham (travelling exhibition)
2007 × *Feelings*, Hessel Museum of Art and CCS Galleries, Bard College,
× Annandale-on-Hudson, New York
2006 × *I Like Things*, Fondazione Nicola Trussardi, Milan
× AWARDS
2001 × Turner Prize, Tate Britain

[63] MARTIN CREED | *Work No. 583* | 2006
Instalación | 4 películas sincronizadas | Película de 35 mm, color, sonido | 4 min 6 s | Dimensiones variables | Rennie Collection, Vancouver | Cortesía del artista y Hauser & Wirth, Zúrich | Photography Stefan Altenburger Zürich | © Martin Creed
Installation | 4 synchronized films | 35 mm film, colour, sound | 4' 6" seconds | Dimensions variable | Rennie Collection, Vancouver | Courtesy the artist and Hauser & Wirth, Zurich | Photo: Stefan Altenburger Photography Zürich | © Martin Creed

[64] MARTIN CREED | *Work No. 88* | 1995
Hoja de papel A4 arrugada en una bola | 5,1 cm aprox. ø | Cortesía del artista y Hauser & Wirth, Zúrich | © Martin Creed
A sheet of A4 paper crumpled into a ball | approx. 5.1 cm diameter | Courtesy the artist and Hauser & Wirth, Zurich | © Martin Creed

[65] MARTIN CREED | *Work No. 885* | 2008
Acrílico sobre lienzo | 76 × 61 cm | Colección de la familia Verme, Lima | Cortesía del artista y Hauser & Wirth, Zúrich
Fotografía: Stefan Altenburger Photography Zürich | © Martin Creed
Acrylic on canvas | 76 × 61 cm | The Verme Family Collection, Lima | Courtesy the artist and Hauser & Wirth, Zurich
Photo: Stefan Altenburger Photography Zürich | © Martin Creed

MARTIN CREED

Work Number 227

Activa todo el espacio
que ocupa sin incorporar
nada físicamente: eso me
gusta porque en cierto
modo es una obra de gran
envergadura, pero en el espacio
no hay nada que no estuviera
allí anteriormente.

∞

Poder crear algo sin
añadir objetos me hace
sentir más cómodo.
No puedo decidir si quiero
las luces apagadas o encendidas,
no sé qué es mejor, de manera
que si las puedo tener encendidas
y también apagadas me siento bien.

∞

Es como una pieza
musical. Es un conjunto
de instrucciones que
requiere que las luces
se enciendan y se apaguen.
Podría hacerse a mano;
me da igual cómo se haga.

MARTIN CREED

Work Number 227

It tries to use the
whole of the space without
anything physically being
added: I like that because
in a way it's really big,
but nothing is there that
wasn't there already.

∞

If I can make something
without adding any objects
I feel more comfortable.
I am not sure whether
to have the lights on or off,
I don't know which is better,
and so if I can have
them both on and off
I feel ok about it.

∞

It is like a piece of
music. It is a set of
instructions that
needs the lights to go
on and off. It could be
done by hand – I don't
mind how it is done.

1980	Winchester, Inglaterra
	Vive y trabaja en Londres, Inglaterra
	FORMACIÓN
2006	Máster en Bellas Artes (Fine Arts Media),
	Slade School of Fine Art, Londres
2004	Licenciatura en Bellas Artes, Kingston University, Londres
2001	Diploma Nacional de Estudios Superiores,
	Kingston University, Londres
	EXPOSICIONES [SELECCIÓN]
2010	*Carrion*, Haunch of Venison, Berlín
2009	*A Grammar of Love and Violence*, Paradise Row, Londres
	Infr'Action, Pekín
	Natural Wonders, Babaikov Art Projects, Moscú
2008	*Fashion in Film Festival*, Tate Modern, Londres
	PREMIOS
2009	British Arts Council, Travel Funding
2005	Premio de cine y vídeo Becks Future Student (finalista)
2004	Beca de máster, UCL

1980	Winchester, England
	Lives and works in London, England
	TRAINING / EDUCATION
2006	MFA Fine Arts Media, Slade School of Fine Art, London
2004	BA Fine Arts, Kingston University, London
2001	HND Kingston University, London
	SELECTED EXHIBITIONS
2010	*Carrion*, Haunch of Venison, Berlin
2009	*A Grammar of Love and Violence*, Paradise Row, London
	Infr'Action, Beijing
	Natural Wonders, Babaikov Art Projects, Moscow
2008	*Fashion in Film Festival*, Tate Modern, London
	AWARDS
2009	British Arts Council, Travel Funding
2005	Becks Future Student Film and Video Prize (runner up)
2004	UCL Masters Scholarshipp

[69] ELOISE FORNIELES | *Senescence* | 2010
Performance | Fotografía: David Birkin | © Eloise Fornieles
Performance | Photo: David Birkin | © Eloise Fornieles

[70–71] ELOISE FORNIELES | *Carrion* | 2010
Performance | Duración: 72 h | Fotografía: David Birkin | © Eloise Fornieles
72-hour performance | Photo: David Birkin | © Eloise Fornieles

Una estructura de andamios soporta el peso de un barco de pesca. El andamio –un símbolo de la industria y de los logros de la humanidad– se erige como una nave en dirección al cielo. El barco, una nave en dirección al inframundo o una cavidad de madera en el mar, se asemeja a un féretro que está en suspensión o a una cuna que se balancea suavemente: un espacio empleado para describir la forma humana. Es en este espacio donde el mar y el cielo se encuentran.

Una sola bombilla pende desde lo alto.

Una estrella.
Un sol.
Una luna.

Un punto donde encontrar el presente.
No hay navegación pasada ni futura.

Desde el cielo cuelgan hilos de color rojo como si los pastores nos advirtiesen de que se avecina tormenta.

Hay grandes ventiladores industriales en funcionamiento.

Generan un sonido voraz,
un tono que te engulle
completamente y que amenaza
con anegar los oídos.

Se invita a que las personas suban de una en una al barco mediante una escalera de mano para reunirse con la artista, y se les pide que escriban algo que siempre hayan deseado expresar. La nota puede ir dirigida a alguien o a algo. Podría ser una declaración de amor secreta, una disculpa o algo que no vino a la mente en el momento justo. La artista recopilará estos mensajes escritos y pasará tiempo en el barco traduciéndolos del español al inglés. ∞ Dado que la artista es hija de un inmigrante argentino en Inglaterra, y que nunca se le enseñó la lengua española, Fornieles utiliza el lenguaje para descubrir una forma de identidad cultural. Sus ancestros viajaron de España a Argentina y su padre, de Argentina a Inglaterra. Por ello, este proceso migratorio ha dejado un camino que ella utiliza a modo de peregrinaje a través de una herencia geográfica y lingüística. ∞ La instalación es la precuela de un viaje de veintiséis días de España a Argentina en un carguero, durante el cual Fornieles sólo hablará español en un intento de reivindicar su identidad cultural. Durante su estancia en el barco, todos los mensajes recopilados, escritos en papel de arroz, se arrojarán al mar. ∞ Sin duda, para los artistas de todas las tendencias, lo desconocido, la idea, la forma o la historia que aún no ha llegado es aquello que debe ser buscado. Los artistas tienen la misión de abrir las puertas y dar paso a las profecías, lo desconocido, lo nuevo. Aquí radica el origen de su trabajo, aunque con su llegada se señale el comienzo del largo y arduo proceso de hacerlo suyo. Tal como señaló en una ocasión J. Robert Oppenheimer, también los científicos «viven siempre al borde del misterio, en los límites de lo desconocido». Pero, mientras que los científicos transforman lo desconocido en conocido, y lo recogen en sus redes como si fuesen pescadores, los artistas te sumergen en ese oscuro mar.

A scaffolding structure supports the weight of a fishing boat. The platform, a symbol of industry and human achievement, stands like a launch pad to the heavens. The boat, a vessel to the underworld, a wooden cavity at sea, is like a hanging coffin or a gently swaying cradle: a space used to describe the human form. This place is where the sea meets the sky.

A single light bulb is suspended from on high.

A star.
A sun.
A moon.

A point at which one finds the present.
No past or future navigation.

From the sky hang red threads as if
shepherds were warning us of a looming storm.

Large industrial fans are blowing.

They create a sound
that is all consuming –
a tone that swallows you whole
and threatens to drown your ears.

One at a time, people are invited to climb a ladder into the boat with the artist and write something they have always had a desire to express. The note can be addressed to anyone or anything. It could be a secret declaration of love, an apology or a repost that didn't spring to mind in time. The artist will collect these written messages and spend her time in the boat translating them from Spanish into English. ∞ As the daughter of an Argentine immigrant in England, and never having been taught Spanish, Fornieles uses language to discover a form of cultural identity. Her ancestors travelled from Spain to Argentina and her father from Argentina to England, so the process of immigration has left a trail which she uses as a pilgrimage through a geographic and linguistic heritage. ∞ The installation is a prequel to a twenty-six day journey at sea from Spain to Argentina on a cargo ship, during which time Fornieles will only speak Spanish in an attempt to reclaim her cultural identity. While on the boat, the collected messages written on rice paper will be thrown overboard to sea. ∞ Certainly for artists of all stripes, the unknown, the idea or the form or the tale that has not yet arrived, is what must be found. It is the job of artists to open doors and invite in prophesies, the undiscovered, the unfamiliar; it is where their work comes from, although its arrival signals the beginning of the long disciplined process of making it their own. Scientists too, as J. Robert Oppenheimer once remarked, "live always at the edge of mystery – the boundary of the unknown." But they transform the unknown into the known, haul it in like fishermen, while artists get you into that dark sea.

[ANYA GALLACCIO]

1963	×	Paisley, Escocia
	×	Vive y trabaja en San Diego, California, Estados Unidos
	×	FORMACIÓN
2008	×	Catedrática de Artes Plásticas, University of California
1988	×	Licenciatura, Goldsmiths' College, University of London
1985	×	Kingston Polytechnic, Kingston upon Thames
	×	EXPOSICIONES [SELECCIÓN]
2008	×	*That Open Space Within*, Camden Arts Centre, Londres
2006	×	*One Art,* Sculpture Center, Queens, Nueva York
2003	×	*Turner Prize Exhibition*, Tate, Londres
1996	×	*Intensities and Surfaces*, Wapping Pumping Station, Londres
1988	×	*Freeze*, Surrey Docks, London Projects, Londres
	×	PREMIOS
1999	×	Paul Hamlyn Award, Artistas Plásticos, Paul Hamlyn Foundation
1998	×	Beca de investigación Sargent, The British School at Rome

×	1963	Paisley, Scotland
×		Live and works in San Diego, California, US
×		TRAINING / EDUCATION
×	2008	Professorship, Professor of Visual Arts, University of California
×	1988	BA Goldsmiths' College, University of London
×	1985	Kingston Polytechnic, Kingston upon Thames
×		SELECTED EXHIBITIONS
×	2008	*That Open Space Within*, Camden Arts Centre, London
×	2006	*One Art,* Sculpture Center, Queens, New York
×	2003	*Turner Prize Exhibition*, Tate, London
×	1996	*Intensities and Surfaces,* Wapping Pumping Station, London
×	1988	*Freeze*, Surrey Docks, London Projects, London
×		AWARDS
×	1999	Paul Hamlyn Award for Visual Artists, Paul Hamlyn Foundation Award
×	1998	Sargent Fellowship, The British School at Rome (April–July)

[75] ANYA GALLACIO | *preserve- door "Monica"* | 1993
175 × 70 cm | Colección particular, Londres
175 × 70 cm | Private collection, London

[76–77] ANYA GALLACIO | *In a Moment* | 1997
Vista de la instalación en *Living Flowers: Ikebana and Contemporary Art*, Japanese American National Museum, Los Ángeles, 2008 | 365 margaritas gerberas | Dimensiones variables
Installation view at *Living Flowers: Ikebana and Contemporary Art*, Japanese American National Museum, Los Angeles, 2008 | 365 Gerbera daisies | Installed dimensions variable

stroke [trazo] se concibió originalmente para una exposición celebrada en Viena. Con frecuencia, una pieza tiene su punto de partida en una respuesta estereotipada a un lugar. Viena, para mí, era una ciudad de chocolate: de los cafés repletos de productos de confitería y cacao caliente a las bolas de Mozart envueltas en papel de plata, un barniz de dulzura propia de una caja de bombones enmascara un centro oculto más oscuro. La figura de Freud está asociada a Viena, y es inevitable ver en todo este chocolate una asociación con la materia fecal. ∞ La idea de una habitación de chocolate difiere mucho de la experiencia del espacio real. Me interesaba el salto entre la fantasía y la realidad, y el modo en que el olfato activa la memoria y las expectativas. Nuestra cultura prima lo visual, no interaccionamos por igual con todos los sentidos. Sentía curiosidad por crear una obra en la que la parte olfativa fuera más satisfactoria que la visual, por subvertir la idea preconcebida sobre una experiencia escultórica. ∞ La instalación original era una pequeña sala situada al final de un pasillo estrecho, de modo que el olor del chocolate se esparcía desde aquel espacio y llenaba el corredor vacío. El visitante empezaba a oler el chocolate antes de que fuera posible verlo. Los muros están pintados de chocolate con unos trazos mínimos hasta una altura de unos dos metros, una alusión a los paneles de madera oscura que recubren las paredes de los cafés que encontré por la ciudad. La superficie pintada es lo suficientemente alta como para proporcionar una experiencia visual inmersiva, y en el centro de la estancia se ha colocado un banco de museo en referencia a la manera convencional de contemplar los cuadros en una galería. Un espacio en el que algo puede suceder o en el que algo ha sucedido. ∞ He rehecho esta obra en numerosas ocasiones, y el cambio de contexto produce siempre una leve alteración de la respuesta a la pieza. En Viena, las paredes se llenaron de huellas de narices y marcas de lenguas; en Londres, los visitantes arrancaron furtivamente trocitos de las esquinas o las marcaron con pintadas. ∞ *aspire* [aspirar] procede de una serie de obras en las que trabajé con velas. La primera cubría todo el suelo; las velas se derretían y se fundían formando una superficie horizontal en la que era inevitable reconocer un paisaje, en unos casos inmaculado y mágico, y en otros tiznado y oscuro. A causa de la escala de la pieza y de la llama encendida, no era seguro que los espectadores entraran en el recinto y contemplaran los detalles de las gotas y los chorreones que seguían evolucionando por el suelo. Había creado un cuadro y no un espacio. ∞ Al elevar las velas sobre el suelo y derretirlas sobre una superficie, una hoja de vidrio o un mueble, se creaba un juego entre el objeto y el proceso. Un objeto se funde y pasa de la forma al material para convertirse por fin en una superficie; la cera se derrama, desborda el soporte y gotea sobre el suelo. ∞ Al reducir la superficie a una franja con discos y colgarlos a diferentes alturas, el énfasis va y viene entre la forma, la superficie y el material, mientras que el espacio se llena con círculos de cera que se acumulan sobre el suelo y, en algunos casos, con anillos negros de humo que dejan manchas en el techo. ∞ Partiendo de una apariencia de orden y composición, estas obras me dieron la oportunidad de jugar con la creación de marcas y de aumentar la tensión entre la marca exquisita y el caos. En el dibujo, la pintura e incluso la escritura, creamos a menudo una marca perfecta o una frase elegante, y descubrimos después que no es adecuada para la obra o que se encuentra en el lugar equivocado. La necesidad de limpiarla y empezar de nuevo es frustrante, ya que no sabemos si podremos volver a crear ese trazo. Esta pieza nunca termina, y por tanto no existe una conclusión ni una vista fija. La cera se acumula sin descanso y elimina la necesidad de perfeccionar o borrar para afinar el significado o mejorar la composición, en un ciclo eterno de crecimiento y deterioro.

stroke was originally conceived for an exhibition in Vienna. Often the starting point for a piece comes from a clichéd response to a place, and to me Vienna was a city of chocolate: from the coffee houses full of confectionery and hot cocoa to the foil-wrapped Mozart balls, a veneer of chocolate-box sweetness masking a darker hidden centre. Freud came from Vienna, and all this chocolate inevitably has an association with faecal matter. ∞ The idea of a chocolate room is very different to the experience of the actual space. I was interested in the slippage between fantasy and reality, and in the way memory and anticipation are triggered by smell. Our culture privileges the visual; we do not engage with all of our senses. I was curious to make a work where the olfactory was more satisfying that the visual, to tip the expectation of a sculptural experience. ∞ The original installation was a small room at the end of a narrow corridor, so the smell of the chocolate spilled out of the space and filled the empty corridor...you could smell the chocolate before you could see it. Chocolate was painted with a minimum of gesture onto cardboard panels lining the walls to a height of around two metres in reference to the dark wood-panelled coffee houses that I encountered throughout the city. The painted surface was high enough to provide an immersive visual experience, and in the centre of the room a gallery bench alluded to the convention of viewing a painting in a museum. A space where something can happen, or where something has happened. ∞ I have remade this work on many occasions and as the context changes, the response to the work shifts slightly. In Vienna, the walls became smeared with nose prints and tongue marks; in London, the corners of the work were furtively picked or marked with graffiti. ∞ *aspire* developed from a series of works that I made using candles. The first covered the entire floor; the candles melted and merged to become a horizontal surface, which inevitably looked like a landscape, at times pristine and magical and at other times sooty and dark. The scale of the piece and the lighted flame made it unsafe for anyone to enter the space and see the minutiae of the drips and pours that continued evolving across the floor. I had made a picture and not a space. ∞ Lifting the candles off the floor and melting them on a surface – a sheet of glass or a piece of furniture – made a play between object and process. An object melts, shifting from form to material and becoming surface, the wax spills beyond the edge of the support and drips on the floor. ∞ By reducing the surface area to a strip with the discs and hanging them at different heights the emphasis shifts back and forth between form, surface and material, while occupying the whole space with circles of wax building up on the floor and, in some situations, black rings of smoke marking the ceiling. ∞ Starting with a semblance of order and composition, these works were an opportunity to play with mark-making, to heighten the tension between the exquisite mark and chaos. Often in drawing, painting, even writing, we make a perfect mark or an elegant sentence, only later to realize it is not right for the work or in the wrong place. The need to scrub it out and start over is frustrating, not knowing if we can recreate that gesture again. This piece is never ending, and so there is no conclusion, no fixed view. The wax accumulates endlessly, eliminating the need to perfect or delete for the sake of meaning or composition, an eternal cycle of growth and decay.

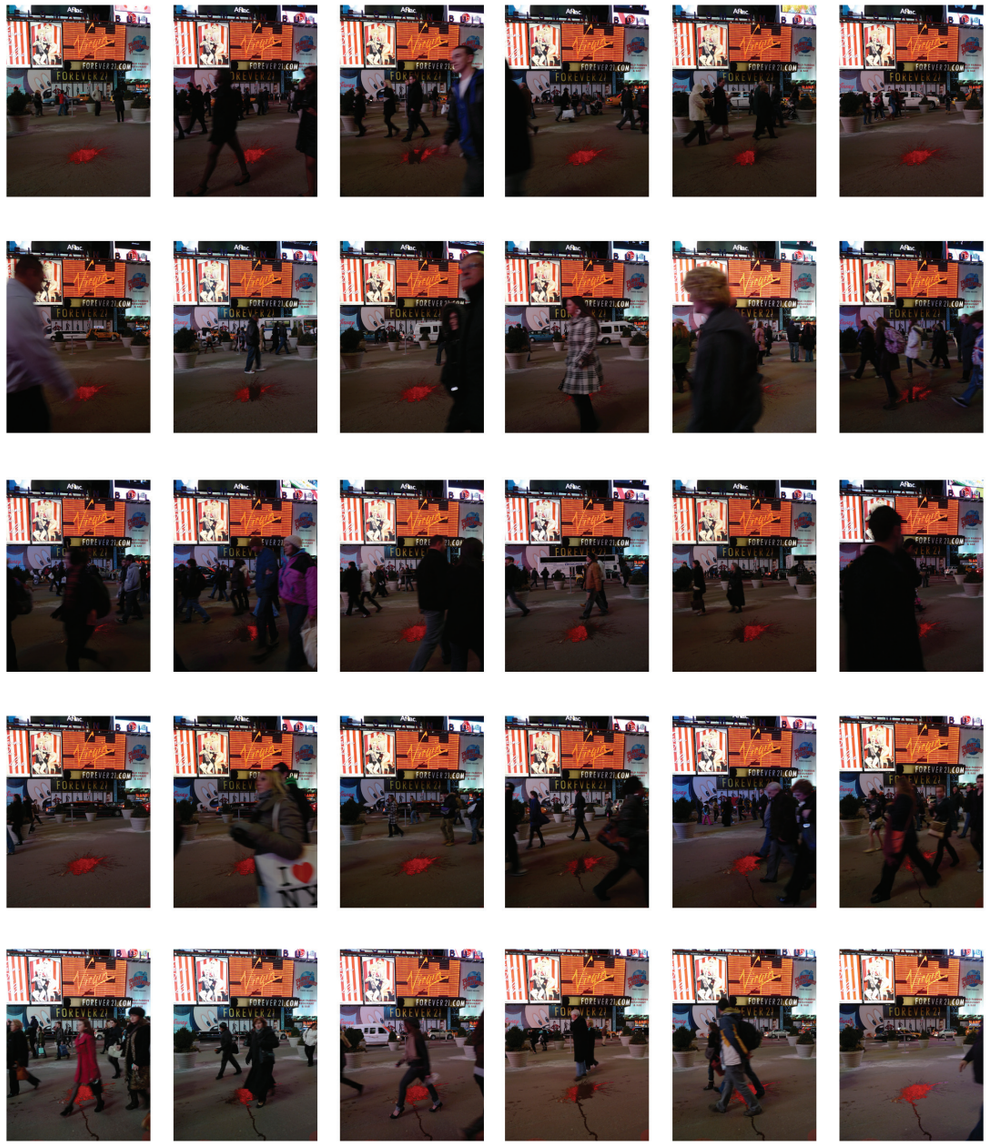
× 1956 Cheshire, Inglaterra
× Vive y trabaja en Penpont, Escocia
× FORMACIÓN
× 1978 Licenciatura en Bellas Artes, Preston Polytechnic, Lancashire
× 1975 Bradford College of Art, Newcastle
× EXPOSICIONES [SELECCIÓN]
× 2010 *New York Dirt Water Light,* Galerie Lelong, Nueva York
× 2007 *En las entrañas del árbol,* Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid
× (organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)
× *Andy Goldsworthy*, Yorkshire Sculpture Park, West Yorkshire
× 2004 *Stone Houses*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York
× 2002 *Three Cairns*, Des Moines Art Center, Des Moines, Iowa
× (itinerante: Museum of Contemporary Art San Diego, California
× / Neuberger Museum of Art, Purchase, Nueva York)
× PREMIOS
× 2008 Premio de Artes Plásticas, South Bank Show Awards,
× por *Andy Goldsworthy at the Yorkshire Sculpture Park*
× 2000 Orden del Imperio Británico, Lista de Honor de junio
× 1997 Premio de la Asociación Internacional de Críticos de Arte a la mejor
× exposición de un artista emergente, por *Wood*, Galerie Lelong, Nueva York
× 1979 North West Arts Award

× 1956 Cheshire, England
× Lives and works in Penpont, Scotland
× TRAINING / EDUCATION
× 1978 BA Preston Polytechnic, Lancashire
× 1975 Bradford College of Art, Newcastle
× SELECTED EXHIBITIONS
× 2010 *New York Dirt Water Light,* Galerie Lelong, New York
× 2007 *En las entrañas del árbol,* Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid
× (organized by the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)
× *Andy Goldsworthy*, Yorkshire Sculpture Park, West Yorkshire
× 2004 *Stone Houses*, Metropolitan Museum of Art, New York
× 2002 *Three Cairns*, Des Moines Art Center, Des Moines, Iowa
× (travelled to the Museum of Contemporary Art San Diego, California,
× and the Neuberger Museum of Art, Purchase, New York)
× SELECTED
× 2008 Visual Arts Prize, South Bank Show Awards,
× for *Andy Goldsworthy at the Yorkshire Sculpture Park*
× 2000 Order of the British Empire, June Honours List
× 1997 International Association of Art Critics Award for Best Exhibition
× of an Emerging Artist, for *Wood* at Galerie Lelong, New York
× 1979 North West Arts Award

[81] ANDY GOLDSWORTHY | *Rain Shadow – Central Park* | 1994
Videoinstalación | Vídeo en alta definición con sonido | Pieza única | Dimensiones variables | © Andy Goldworthy
Unique high-definition video with sound | Dimensions variable | © Andy Goldworthy

[82] ANDY GOLDSWORTHY | *Gutter Water – Night, Times Square, New York, March 6, 2010* | 2010
Serie de 30 impresiones de chorro de tinta | Copias únicas | 34,5 × 26,6 cm c/u
Conjunto: 183 × 166,4 cm | Cortesía Galerie Lelong, Nueva York | © Andy Goldsworthy
Suite of 30 unique inkjet prints | 34.5 × 26.6 cm each | 183 × 166.4 cm overall
Courtesy Galerie Lelong, New York | © Andy Goldsworthy

[83] ANDY GOLDSWORTHY | *White Walls* | 2007
Vista de la instalación en la Galerie Lelong, Nueva York, 2007 | Caolín
Dimensiones variables | Cortesía Galerie Lelong, Nueva York | © Andy Goldsworthy
Installation at Galerie Lelong, New York, 2007 | Porcelain clay
Dimensions variable | Courtesy Galerie Lelong, New York | © Andy Goldsworthy


FOREVER21.COM

ANDY GOLDSWORTHY

Three New York Rain Shadows

En su producción más reciente, Andy Goldsworthy
ha apartado la mirada del paisaje rural para investigar la
naturaleza que se puede encontrar en los entornos urbanos.
Con este objeto, el artista recurre a una forma que ha
utilizado en diversas ocasiones a lo largo de su
trayectoria: la «sombra de lluvia». En estas obras,
Goldsworthy se tumba sobre una superficie
seca antes de un aguacero, lo que en algunos casos
supone esperar durante horas (y en este nuevo trabajo, días)
bajo un cielo ennegrecido y cargado. Cuando la lluvia
empieza a caer, el área circundante se oscurece y
absorbe la humedad, mientras que el cuerpo del
artista protege el suelo que tiene debajo.
Transcurrido algún tiempo, Goldsworthy abandona
el lugar dejando en el paisaje un rastro visible de su cuerpo,
una «sombra seca» que desaparece lentamente a medida que
la lluvia rellena el hueco en el que su cuerpo ya no está o al
tiempo que el área situada alrededor de la sombra se seca
hasta confundirse con la forma. Goldsworthy, que ya había
ejecutado estas sombras de lluvia en espacios más
orgánicos de tierra y piedras, las desplaza ahora a las
calles de Nueva York. Crear las sombras en un entorno
tan congestionado y acelerado como Nueva York
planteaba un interesante desafío al artista.
Las obras toman cuerpo entre aglomeraciones de gente,
cerca de coches que circulan a toda prisa y bajo las luces
brillantes de Times Square. Pero, incluso en este nuevo contexto,
en las calles hiperdesarrolladas y densamente pobladas, los temas
recurrentes de Goldsworthy –los efectos del tiempo,
la relación entre las personas y sus entornos,
la persistencia de los ciclos– están tan presentes y resultan
tan provocativos como lo eran en los paisajes remotos
de sus obras más conocidas.

ANDY GOLDSWORTHY

Three New York Rain Shadows

In his most recent body of work, Andy Goldsworthy
shifts his focus from the rural landscape to investigate
the nature found in urban environments.
To this end, the artist turns to a form he has revisited
throughout his career: the rain shadow.
In these works, Goldsworthy lays on
a dry surface prior to a rain shower,
sometimes waiting for hours (and in the case
of this new work – days) under a dark, laden sky.
As the rain begins to fall, the surrounding area darkens
and absorbs the moisture while his body preserves
the ground beneath him. After a period of time,
Goldsworthy gets up, leaving a distinct trace
of his body on the landscape, a dry shadow that slowly
disappears as either the precipitation dampens the place
where his body no longer is, or the area around
the shadow dries to blend in with the form.
Previously executed on more organic
sites of field stone and earth,
Goldsworthy has moved his rain shadows
to the streets of New York City.
To make these shadows in an environment
as congested and fast-paced as New York
posed an interesting challenge for the artist.
The works play out amidst crowds of people,
near rushing cars, and under the bright lights of
Times Square. But even within this new environment,
Goldsworthy's recurring themes – the effects of time,
the relationship between people and environments, the
persistence of cycles – are as present and provocative
on the densely populated, hyper-developed streets
as they are in the remote landscapes
of his most recognized works.

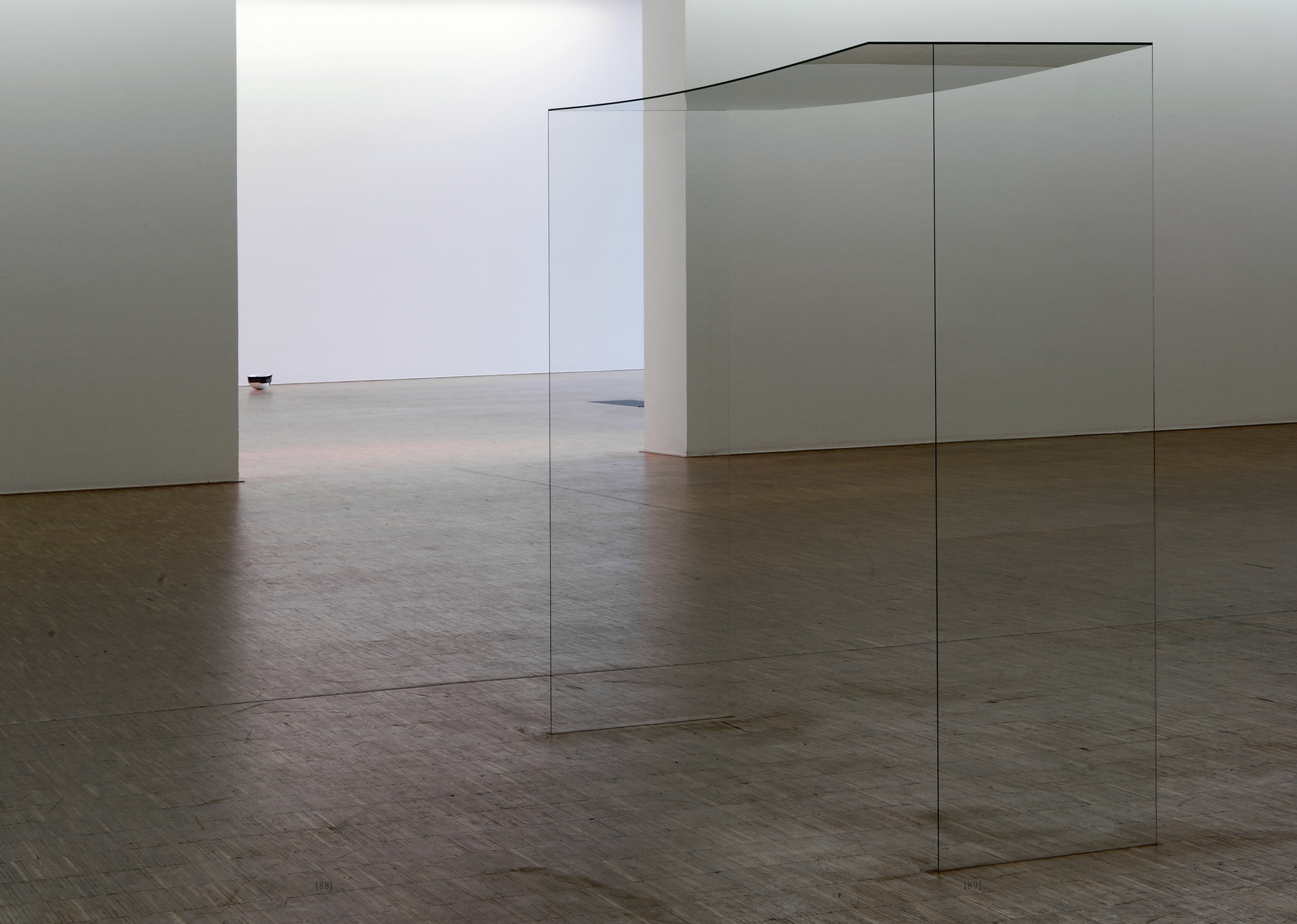
[KITTY KRAUS]

1976	Heidelberg, Alemania
	Vive y trabaja en Berlín, Alemania
	FORMACIÓN
2006	Universität der Künste, Berlín
	EXPOSICIONES [SELECCIÓN]
2010	*Matrix 158*, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford
2009	*Intervals: Kitty Kraus*, Guggenheim Museum, Nueva York
2008	*Kitty Kraus*, Kunsthalle Zürich, Zúrich
2006	*Kitty Kraus*, Galerie Neu, Berlín
	PREMIOS
2008	Kunstpreis blauorange

1976	Heidelberg, Germany
	Lives and works in Berlin, Germany
	TRAINING / EDUCATION
2006	Universität der Künste, Berlin
	SELECTED EXHIBITIONS
2010	*Matrix 158*, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford
2009	*Intervals: Kitty Kraus*, Guggenheim Museum, New York
2008	*Kitty Kraus*, Kunsthalle Zürich, Zurich
2006	*Kitty Kraus*, Galerie Neu, Berlin
	AWARDS
2008	blauorange Art Award

[87] KITTY KRAUS | *Untitled* | 2007
Vidrio | 175 × 42 cm | Gabriele Senn, Viena y Galerie Neu, Berlín
Glass | 175 x 42 cm | Gabriele Senn, Vienna and Galerie Neu, Berlin

[88-89] KITTY KRAUS | *Untitled* | 2008
Vista de la instalación en la Heidelberger Kunstverein | Vidrio, pegamento | 125 × 150 × 39 cm
Colección particular, Colonia | Cortesía de la artista y Galerie Neu, Berlín
Installation view Kunstverein Heidelberg | Glass, Glue | 125 × 150 × 39 cm
Private collection | Cologne | Courtesy the Artist and Galerie Neu, Berlin



KITTY KRAUS

Las lámparas de hielo de Kitty Kraus, unas bombillas de 100 W congeladas en una mezcla de hielo y agua, se encuentran, en sentido literal, en un estado permanente de flujo que puede ralentizarse a medida que el hielo se funde y la mezcla de hielo y agua se seca; el proceso se detiene cuando la instalación, efímera por antonomasia, se desmonta al terminar una exposición, aunque sólo para recrearse –también literalmente– con un nuevo conjunto de posibilidades que se desarrollarán en la siguiente presentación de la obra. Cuando se saca del refrigerador, el cubo negro se vuelve blanco por el cambio de temperatura (la diferencia llega a los 40° C). Después, cuando la lámpara se enciende, su calor funde el hielo y el cubo va volviéndose negro poco a poco. A medida que el cubo pierde gradualmente su forma, la mezcla de agua y tinta empieza a fluir abriéndose camino por el suelo. Los rastros resultantes son una especie de índice de las cualidades del suelo, de las grietas e irregularidades, y componen, además, una acuarela que ocupa toda la estancia y en la que las decisiones subjetivas de la mano han sido reemplazadas por las condiciones materiales de la sala. Desde un punto de vista menos prosaico, podría evocar un paisaje imaginario visto desde arriba. Su belleza sutil y visualmente compleja armoniza y contrasta a la vez con la serena pero decidida agresión del fluido, que en algunos casos se extiende por grandes áreas del suelo de la estancia y que, muy probablemente, hará que los técnicos de los museos se preocupen por los posibles daños permanentes. Esta doble orientación es característica de muchas de las obras de Kraus, que a menudo combinan construcciones efímeras o frágiles con una noción de peligro latente. Obviamente, la serie de lámparas de hielo en la que la artista lleva trabajando desde 2006 hace referencia a una de las formas más icónicas del minimalismo: el cubo o la caja. Pero es también un excelente ejemplo de la manera en que las obras de Kraus combinan el carácter sorprendentemente prosaico de los materiales con un vocabulario que habla no de unicidad, sino de inestabilidad y disolución, y que está por tanto abierto a lecturas que van más allá de la revisión o la subversión del minimalismo canónico.

MAGNUS SCHÄFER

KITTY KRAUS

Kitty Kraus's ice lamps – 100W light bulbs frozen in a mix of ice and water – are, quite literally, in a permanent state of flux that might slow down as the ice melts and the mix of water and ink dries; it comes to a halt when the ultimately ephemeral installation is removed after the end of an exhibition, but only to be restored (again quite literally) to a new set of possibilities which will unfold with the next presentation of the work. When taken out of the fridge, the black cube turns white due to the change of temperature (which amounts to a difference of 40° C). Then, when the lamp is turned on, its heat makes the ice melt and the cube slowly turns black again. As the cube gradually loses its shape the mixture of water and ink starts flowing, making its way across the floor. The resulting traces are a kind of index of the floor's qualities, of cracks or uneven surfaces, as much as they constitute a room-sized watercolour, with subjective decisions of the hand replaced by the material conditions of the room. (From a less prosaic point of view it might evoke an imaginary landscape seen from above.) Its subtle and visually complex beauty is both matched and contrasted by the quiet yet decisive aggression of the fluid that often fills large areas of the room's floor and is likely to make any museum technician worry about permanent damages. This dual orientation is characteristic for many of Kraus's works, which often combine ephemeral or fragile constructions with a notion of latent danger. Obviously, the series of ice lamps on which Kraus has been working since 2006 refers to one of the most iconic forms of minimalism, the cube or box. Yet it is also a prime example of how Kraus's works combine the striking matter-of-fact quality of their materials with a vocabulary that speaks of instability and dissolution rather than oneness, and thus opens to readings beyond the revisiting or subverting of canonical minimalism.

MAGNUS SCHÄFER

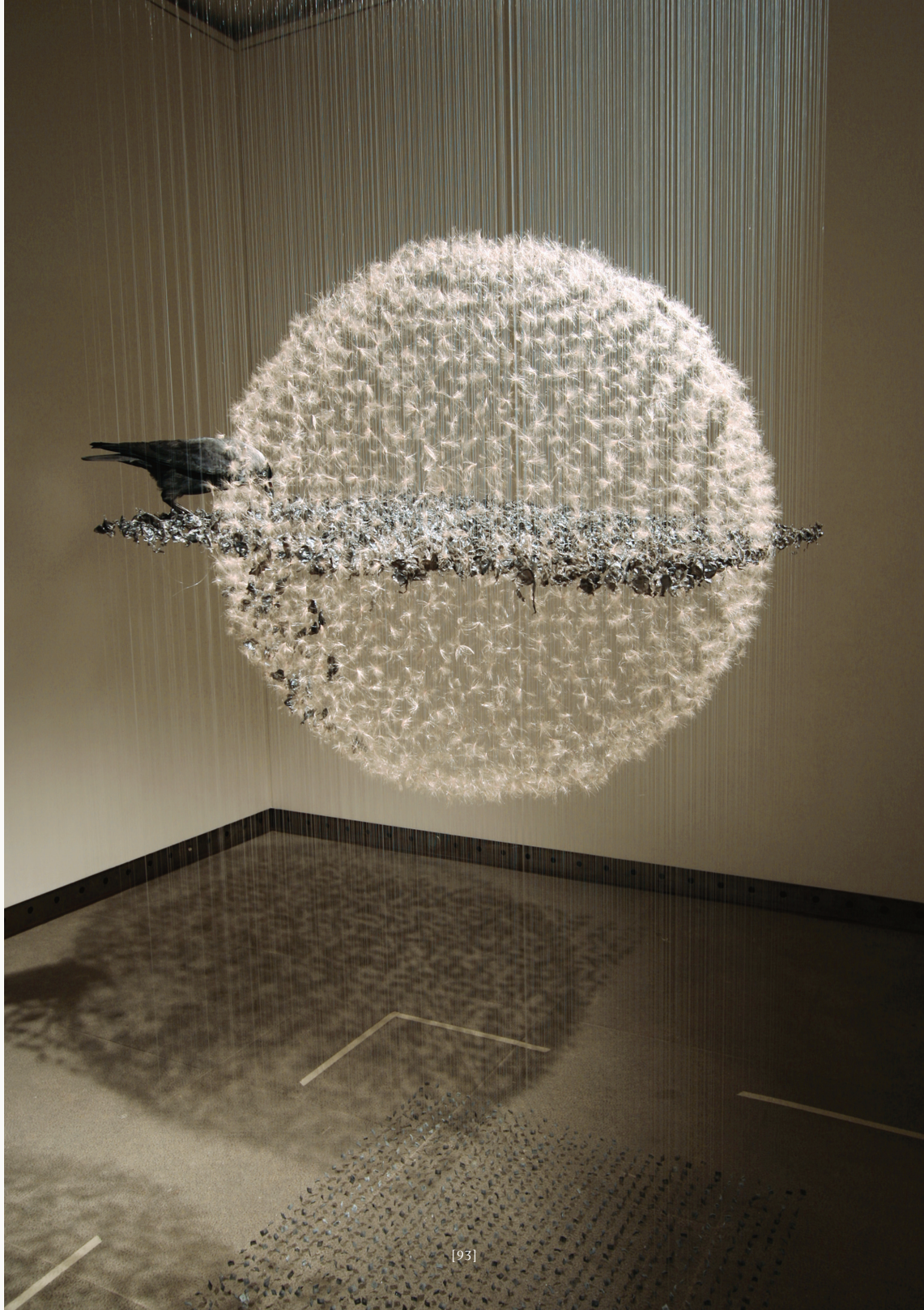
[CLAIRE MORGAN]

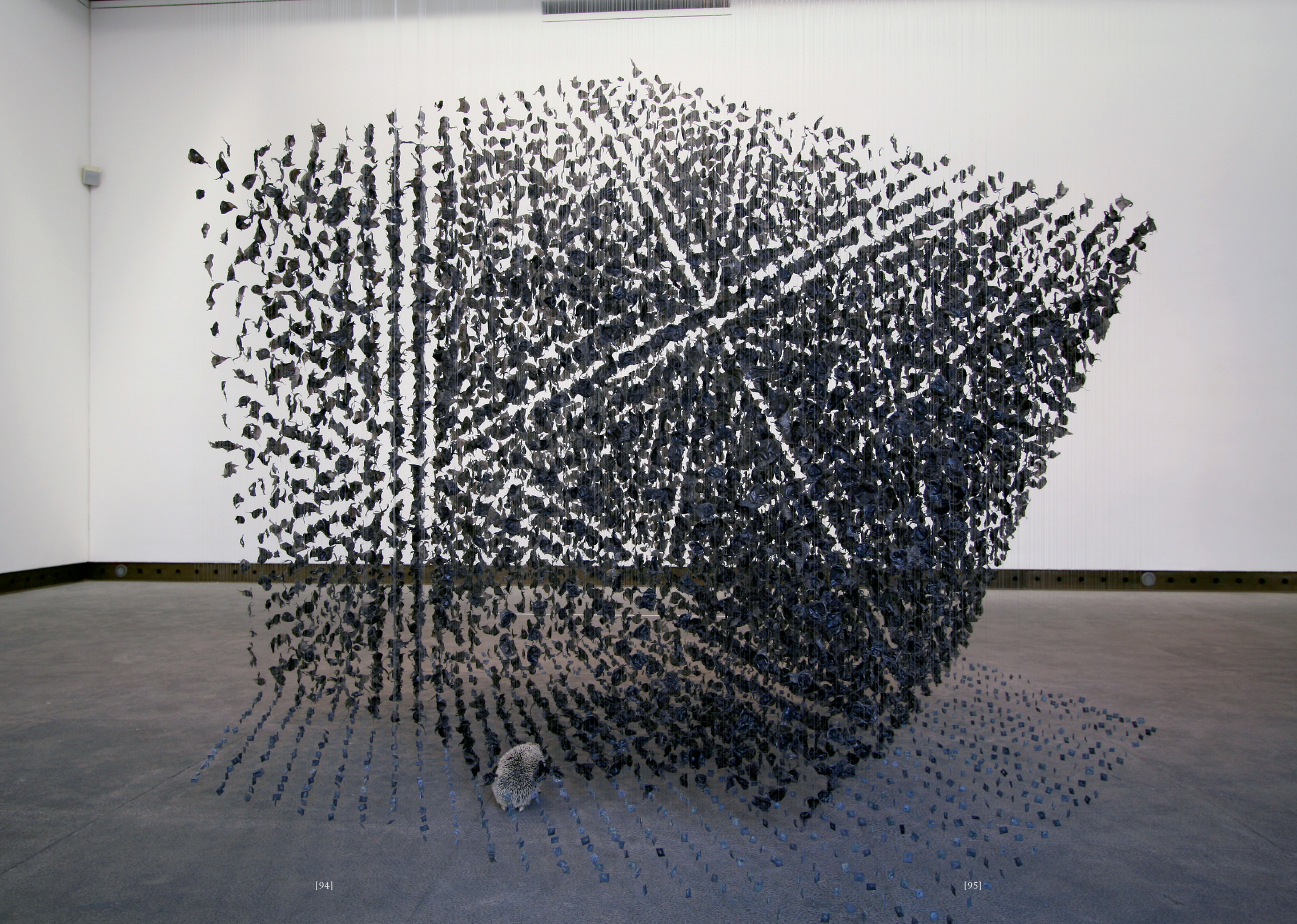
1980	Belfast, Irlanda del Norte
	Vive y trabaja en Londres, Inglaterra
	FORMACIÓN
2003	Licenciatura (Matrícula de Honor) en Bellas Artes (Escultura),
	University of Northumbria, Newcastle
2000	Mención especial, Foundation Studies in Art and Design,
	University of Ulster, Irlanda del Norte
	EXPOSICIONES [SELECCIÓN]
2010	*Life. Blood,* Galerie Karsten Greve, París
	Dead or Alive, Museum of Art and Design, Nueva York
2009	*Consumer,* Palais de Tokyo, París (comisariada por COAL)
2008	*Periphery*, James Hockey and Foyer Galleries, UCA, Surrey
	Gone With the Wind, Great North Run Cultural Programme, The Laing Art Gallery, Newcastle
	PREMIOS
2007	COURVOISIER® The Future 500 Rising Stars: clasificada entre los
	diez primeros en la categoría de Arte y Diseño en *The Observer*
2006	Premio Fondazione Arnaldo Pomodoro, primer premio por *Red or Dead*
2004	Royal British Society of Sculptors, Annual Bursary Award

1980	Belfast, Northern Ireland
	Lives and works in East London, England
	TRAINING / EDUCATION
2003	BA (HONS) Fine Art (Sculpture), University of Northumbria, Newcastle
2000	Distinction, Foundation Studies in Art and Design, University of Ulster, Northern Ireland
	SELECTED EXHIBITIONS
2010	*Life. Blood,* Galerie Karsten Greve, Paris
	Dead or Alive, Museum of Art and Design, New York
2009	*Consumer,* Palais de Tokyo, Paris (curated by COAL)
2008	*Periphery*, James Hockey and Foyer Galleries, UCA, Surrey
	Gone With the Wind, Great North Run Cultural Programme, The Laing Art Gallery, Newcastle
	AWARDS
2007	COURVOISIER® The Future 500 Rising Stars – ranked top 10 Art & Design in *The Observer*
2006	Premio Fondazione Arnaldo Pomodoro, first prize for *Red or Dead*
2004	Royal British Society of Sculptors, Annual Bursary Award

[93] CLAIRE MORGAN | *Apart at the Seam* | 2009
Grajilla taxidermizada, semillas de cardo, polietileno negro rasgado, plomo, nylon, acrílico
3 (altura, desde el techo) × 0,93 × 0,93 m | Cortesía Galerie Karsten Greve, París
Taxidermy Jackdaw, thistle seeds, torn black polythene, lead, nylon, acrylic
approx. 3 (height from ceiling) × 0.93 × 0.93 m | Courtesy of Galerie Karsten Greve, Paris

[94–95] CLAIRE MORGAN | *Clearing* | 2010
Erizo taxidermizado, polietileno negro rasgado, plomo, nylon, acrílico
3 aprox. (altura, desde el techo) × 2 × 2,4 m | Cortesía Galerie Karsten Greve, París
Taxidermy Hedgehog, torn black polythene, lead, nylon, acrylic
approx. 3 (height from ceiling) × 2 × 2.4 m | Courtesy of Galerie Karsten Greve, Paris





CLAIRE MORGAN *Down Time*

AL PRINCIPIO SERÁ HERMOSO, CERCANO A LO GROTESCO; IRÁ DESGRANANDO SU PROPIA MUERTE DE LA FORMA MÁS DIRECTA. CAMBIARÁ CADA DÍA, A TRAVÉS DEL CRECIMIENTO Y LA PUTREFACCIÓN. EN CIERTO SENTIDO, EL CAMBIO TERMINARÁ POR HACER QUE RESULTE MÁS ESTÁTICO. PARECERÁ CONGELARSE, CONVERTIRSE EN PIEDRA Y PARALIZARSE MEDIANTE LOS PROCESOS DE DESCOMPOSICIÓN DE LAS FRESAS. ∞ LA ÚNICA *vida* VERDADERA DE LA OBRA, EL COLOR DE LAS FRESAS, SE IRÁ PRECIPITANDO HACIA LOS BORDES DE UNA FORMA EFECTISTA PERO IMPERCEPTIBLE, MIENTRAS QUE A LA VEZ TODO EL CONJUNTO PARECERÁ CRECER Y DESLIZARSE LENTAMENTE HACIA EL SUELO Y AVANZAR POR ÉL. EL DRAMA DE LA MUERTE DE LA GRAJILLA RESULTA MÁS Y MENOS REAL A MEDIDA QUE LAS FRESAS CAMBIAN. LA EVOCACIÓN DE LA SANGRE SE DESVANECE, PERO ES REEMPLAZADA POR UNA SENSACIÓN DE PASO VISIBLE DEL TIEMPO. ∞ LA OBRA, PARA MÍ, HABLA DE LO QUE ES REAL Y LO QUE NO LO ES. HABLA DEL TIEMPO Y DE CÓMO ES POSIBLE MANIPULAR NUESTRAS PREVISIONES SOBRE ÉL. HABLA DE LA MUERTE, Y DEL DRAMA Y LA QUIETUD ASOCIADOS A ELLA. LAS MOSCAS SON UNA ESPECIE QUE SE ALIMENTA DE LA FRUTA Y LOS CADÁVERES EN PROCESO DE DESCOMPOSICIÓN, Y A PESAR DE ELLO APORTARÁN CIERTA ELEGANCIA A LA OBRA Y A LA NOCIÓN DE LA MUERTE IMPLÍCITA EN ELLA. ∞ LA MUERTE *real* VISIBLE EN LA OBRA (O MUERTE *de* LA OBRA) LLEGA DE UNA FORMA TRANQUILA, CON UN SILENCIO Y CON UNA VELOCIDAD Y UNA MINUCIOSIDAD IMPERCEPTIBLES QUE TODO LO ENVUELVEN. ∞ EL TÍTULO ALUDE A ALGO QUE SE DETIENE, A UNA MÁQUINA QUE DESCANSA ANTES DE VOLVER CHIRRIANDO A LA ACCIÓN. ME GUSTA LA IDEA DE PLASMAR EL PASO DEL TIEMPO, COMO SI UNO FUERA CORRIENTE ABAJO Y AÚN PUDIERA VER LO QUE ACABA DE DEJAR ATRÁS. NO SE PUEDE RETROCEDER, PERO SE SABE LO QUE ESTÁ O HA ESTADO ALLÍ. LA RELACIÓN ENTRE LOS MATERIALES SUGIERE UN PROCESO CÍCLICO O EN CADENA. EL TÍTULO HABLA DEL ACTO DE DETENER LAS COSAS Y VER UN FOTOGRAMA CONGELADO DE UN MOMENTO CONCRETO ANTES DE SEGUIR AVANZANDO.

CLAIRE MORGAN *Down Time*

IN THE BEGINNING THE WORK WILL BE BEAUTIFUL, VERGING ON THE GROTESQUE, SPELLING OUT ITS OWN DEATH IN THE BLUNTEST OF WAYS. EACH DAY IT WILL CHANGE, BOTH THROUGH GROWTH AND DECAY. IN ONE SENSE THE TRANSFORMATION WILL EVENTUALLY MAKE IT FEEL MORE STATIC. IT WILL APPEAR TO BE FREEZING, TURNING TO STONE, BECOMING STILL, THROUGH THE DECAYING PROCESSES OF THE DYING STRAWBERRIES. ∞ THE ONLY TRUE "LIFE" IN THE WORK, THE COLOUR OF THE STRAWBERRIES, WILL BE RACING AWAY TO THE EDGES, DRAMATICALLY YET IMPERCEPTIBLY, WHILE SIMULTANEOUSLY THE WHOLE THING WILL APPEAR TO GROW AND SLOWLY CREEP ONTO AND ACROSS THE FLOOR. THE DRAMA OF THE JACKDAW'S DEATH WILL SEEM BOTH MORE AND LESS REAL AS THE STRAWBERRIES GRADUALLY ROT. CONNOTATIONS OF BLOOD WILL FADE, REPLACED WITH A SENSE OF TIME HAVING VISIBLY PASSED. ∞ FOR ME, THIS WORK IS ABOUT WHAT IS REAL AND WHAT IS NOT. IT IS ABOUT TIME, AND HOW IT IS POSSIBLE TO MANIPULATE OUR EXPECTATIONS OF IT. IT IS ABOUT DEATH, AND THE ASSOCIATED DRAMA AND STILLNESS. FLIES ARE A SPECIES THAT FEED ON ROTTING FRUIT AND CORPSES, YET THEY WILL BRING A SORT OF ELEGANCE TO THE WORK AND TO THE NOTION OF DEATH IMPLIED IN IT. ∞ AS IT HAPPENS, THE "REAL" DEATH IN THE WORK (OR DEATH *of* THE WORK) WILL COME ALONG QUIETLY, WITH A SILENCE AND IMPERCEPTIBLE YET ALL-ENCOMPASSING SPEED AND THOROUGHNESS. ∞ THE TITLE REFERS TO SOMETHING STOPPING, A MACHINE RESTING BEFORE GRINDING BACK INTO ACTION. I LIKE THE IDEA OF TRACING THE PASSAGE OF TIME, AS IF YOU ARE MOVING DOWNSTREAM AND CAN STILL SEE WHAT YOU HAVE JUST DRIFTED PAST. YOU CAN'T GO BACK, BUT YOU KNOW WHAT IS OR WAS THERE. THE RELATIONSHIP BETWEEN MATERIALS SUGGESTS A CHAIN OR CYCLICAL PROCESS. THE TITLE IS ABOUT THAT ACT OF STOPPING THINGS AND VIEWING A FREEZE FRAME OF A SPECIFIC MOMENT BEFORE MOVING ON.

[TINO SEHGAL]

1976 × Londres
× Vive y trabaja en Berlín, Alemania
× EXPOSICIONES [SELECCIÓN]
2010 × *TINO SEHGAL*, Guggenheim Museum, Nueva York
2008 × *TINO SEHGAL*, Magasin 3, Estocolmo
2007 × *TINO SEHGAL*, ICA, Londres
2006 × *VON MÄUSEN UND MENSCHEN / OF MICE AND MEN*,
IV Bienal de Arte Contemporáneo de Berlín
2005 × Bienal de Venecia, Pabellón Alemán

1976 × London
× Lives and works in Berlin
× SELECTED EXHIBITIONS
2010 × *TINO SEHGAL*, Guggenheim Museum, New York
2008 × *TINO SEHGAL*, Magasin 3, Stockholm
2007 × *TINO SEHGAL*, ICA, London
2006 × *VON MÄUSEN UND MENSCHEN / OF MICE AND MEN*,
4th Berlin Biennial for Contemporary Art, Berlin
2005 × German Pavilion, Venice Biennale, Venice

La serie de piezas *This is...*, que comenzó a realizar en 2001 y que sigue ampliándose en la actualidad, es una muestra representativa de esta forma de actuar. *This is good* fue la primera y se presentó en la exposición colectiva *I Promise it's Political*, comisariada por Dorothea von Hantelmann en el Museum Ludwig de Colonia. En esta ocasión, era un hombre vestido como los guardias de seguridad del museo el que llamaba nuestra atención en una de las salas, saltando de una pierna a otra, moviendo los brazos en círculos mientras declamaba el título de la obra: "Tino Sehgal, This is good, 2001, courtesy the artist". *This is good* reduce la obra de arte a sus elementos mínimos: el museo (representado por el guardia) y un título que la nombra e identifica. Se trata de una estructura tautológica que revisa los dispositivos de discontinuidad clásicos de la "institución arte" y que los transforma en un evento. Pero, como suele suceder con las tautologías en arte, detrás de la apariencia se esconde mucho más. Igual que en el conocido lema "lo que ves es lo que ves", que Frank Stella aplicó al minimalismo, la afirmación auto-evidente hasta el absurdo que define la identidad artística de la intervención de Sehgal, lejos de estabilizar ningún sentido, tiende a generar un conjunto de preguntas relacionadas con las convenciones de la obra de arte en el contexto museístico y la forma en que la percibimos. ∞ En *This is propaganda* (2002), que Sehgal exhibió en la Bienal de Venecia de 2003, mujeres vestidas como vigilantes atrapaban la atención del espectador que miraba distraído las obras de otros artistas cantando en tono operístico el siguiente enunciado: "This is propaganda, you know, you know, this is propaganda, you know, you know. Tino Sehgal, This is propaganda, 2002, courtesy of Jan Mot Gallery". ∞ *This is propaganda*, por ejemplo, comparte con *This is good* el mínimo denominador común de su repertorio (persona y acción), aunque muestra al mismo tiempo variaciones en cuanto al tipo de ocupación del espacio, al género del intérprete y al objetivo del mensaje. *This is good* era más formalista y se limitaba a performar un ejercicio de auto-definición. *This is propaganda*, en cambio, tiene una vocación extravertida y contextual mucho más acusada. La forma de ocupar el espacio de una y otra así lo demuestra. Mientras que, en la primera, las características de la acción son autocontenidas, en la segunda, tanto el círculo que traza la intérprete mientras canta, como el tono elevado de su voz la hacen mucho más expansiva y abierta. Si *This is good* era un enigma que planteaba una pregunta sobre la esencia de la propia obra, su secuela se interroga por el sentido político del arte; algo consustancial a todas sus acciones pero que en esta ocasión se hace más evidente. ∞ Esta pieza muestra que no se trata ya de concebir el museo como un recipiente donde coleccionar objetos inertes, sino como un espacio de producción; un lugar para la transformación de acciones y no para la contemplación. Que la "eficacia" política de una obra no depende tanto de su contenido o de lo que dice (pura propaganda) como de la forma en que lo dice y, sobre todo, del modo en que se relaciona con el espectador y con el espacio circundante. En palabras del propio Sehgal: "Lo que quiero decir es que la danza y el canto –como medios artísticos tradicionales– podrían ser el paradigma de otro modo de producción que enfatiza la transformación de los actos y no la del material, la continua implicación del presente con el pasado en la creación de otros presentes en lugar de una orientación hacia la eternidad, y la simultaneidad de la producción y la desproducción en lugar de la economía del crecimiento". ∞ No es arte comprometido en un sentido propagandístico, sino práctico y quizá más radical. Su labor demuestra que la crítica específica sobre la autonomía del museo es una forma de influir en el sistema económico, político y social presente. En ella, la forma de lo político no reside en la denuncia, sino en la creación de nuevos hábitos y canales comunicativos que intensifican una fenomenología vinculada a la contingencia. Las intervenciones de Tino Sehgal crean relaciones y construyen subjetividad. Producen una espacialidad basada en la diferencia y en la alteridad, en la presencia del *otro*. Ante sus acciones, el espectador toma conciencia de que las obras de arte no tienen por qué ser estáticas, sino que pueden estimular el vínculo creativo y transformador que existe entre los sujetos y la realidad. El arte para Tino Sehgal es una política de lo imposible. Aquí y ahora.

Párrafos extraídos del texto "Art as it takes place" [El arte mientas tiene lugar], escrito por Pedro de Llano con motivo de la exposición individual de Tino Sehgal en el Museu Serralves de Oporto, celebrada entre febrero y abril de 2005. Se publicó por primera vez, en portugués e inglés, en la página web de la institución: *www.serralves.pt*

The *This is...* series on which Sehgal began to work in 2001 and which continues to grow to this day is a representative example of his way of working. *This is good*, the first piece in the series, was presented in the group exhibition "I Promise It's Political" curated by Dorothea von Hantelmann at the Museum Ludwig in Cologne. On that occasion, a man dressed as one of the museum security guards drew the visitor's attention in one of the rooms by jumping from foot to foot, moving his arms in circles while he declaimed the title of the work: "Tino Sehgal, *This is good*, 2001, courtesy of the artist." *This is good* reduces the work of art to its essential elements: the museum (represented by the guard) and a title that names and identifies it. This is a tautological structure that revises the classic devices of discontinuity of the "art institution" and transforms them into an event. But as often occurs in tautologies in art, much more lies hidden from sight behind surface appearances. In the manner of the famous slogan of "what you see is what you get," applied by Frank Stella to Minimalism, the declaration defining the artistic identity of Sehgal's intervention, so self-evident as to be absurd, rather than support any particular meaning tends instead to raise a number of questions related with the conventions of a work of art in the context of a museum and the way in which we perceive it. ∞ In *This is propaganda* (2002), which Sehgal exhibited at the 2003 Venice Biennale, women dressed as Biennale security guards attracted the attention of visitors looking at other works by singing in a high tone: "This is propaganda, you know, you know, this is propaganda, you know, you know. Tino Sehgal, *This is propaganda*, 2002, courtesy of Jan Mot Gallery." While *This is propaganda* shares with *This is good* the common denominator of its repertoire (person and action), it also reveals variations in the nature of the occupancy of the space, the gender of the interpreter and the objective of the message. *This is good* was more formalist and was limited to the execution of an exercise in self-definition. *This is propaganda*, on the other hand, has a much more extrovert and contextual purpose. The way in which the space is occupied in these two works shows this to be the case. Whereas the characteristics of the action are self-contained in the first piece, in the second both the circle drawn by the singer as she sings and the loud tone of her voice make it much more expansive and open. While *This is good* was an enigma that raised a question on the essence of the work itself, its sequel pondered on the political meaning of art. This is a feature of all of Sehgal's actions, but on this occasion it was particularly evident. ∞ This piece shows that it is no longer a matter of seeing a museum as a repository for a collection of inert objects but as a space for production, a place for the transformation of actions and not for contemplation. The political "effectiveness" of a work does not depend so much on its content or on what it says (pure propaganda) but on the way in which it says it and, above all, the manner in which it relates to the viewer and the surrounding space. According to Sehgal, "my point is that dance as well as singing – as traditional artistic media – could be a paradigm for another mode of production that stresses transformation of acts instead of transformation of material, continuous involvement of the present with the past in creating further presents instead of an orientation towards eternity, and simultaneity of production and deproduction instead of economics of growth." ∞ Sehgal's is not engaged art in a propagandistic sense but in a practical and perhaps more radical sense. His work shows that specific criticism of museums' autonomy is a way of influencing the economic, political and social system of our day. In his critique, the political aspect does not lie in denunciation but in the creation of new habits and channels of communication that intensify a phenomenology linked to contingency. Sehgal's interventions create relationships and build up subjectivity. They produce a spatiality based on difference and alterity, on the presence of the *other*. When faced with Sehgal's actions, the viewer realizes that works of art do not need to be static, that they can stimulate the creative and transforming bond that exists between subjects and reality. Tino Sehgal's art is a form of politics of the impossible. Here and now.

These paragraphs form part of a longer, slightly modified text entitled "Tino Sehgal, el arte mientras tiene lugar" (Art as it takes place), written by Pedro de Llano on the occasion of the artist's solo exhibition held at the Museu Serralves in Porto between February and April 2005. It was first published, in Portuguese and English, in the Museum's web page: *www.serralves.pt*

[CHIHARU SHIOTA]

1972 × Osaka, Japón
× Vive y trabaja en Berlín, Alemania
× FORMACIÓN
2003 × Universität der Künste, Berlín
1999 × Hochschule für Bildende Künste, Brunswick
× EXPOSICIONES [SELECCIÓN]
2010 × Aichi Triennale 2010, *Arts and Cities*, Nagoya
× *100-Day Art and Sea Adventure*, Setouchi International Art Festival 2010, Teshima
× *One Place*, Haunch of Venison, Londres
2009 × III Bienal de Moscú, Moscú
× *Hundred Stories about Love*, Museo de Arte Contemporáneo del Siglo XXI, Kanazawa
× PREMIOS
2009 × Docks Art Fair Montblanc Culture Award
2008 × Premio para el fomento del arte para artistas noveles, Ministerio
× de Educación, Cultura, Deporte, Ciencia y Tecnología, Japón
2008 × Premio Sakuya Kono Hana, Ciudad de Osaka

1972 × Osaka, Japan
× Lives and works in Berlin, Germany
× TRAINING / EDUCATION
2003 × Universität der Künste, Berlin
1999 × Hochschule für Bildende Künste, Brunswick
× SELECTED EXHIBITIONS
2010 × Aichi Triennale 2010, *Arts and Cities*, Nagoya
× *100-Day Art and Sea Adventure*, Setouchi International
× Art Festival 2010 Teshima
× *One Place*, Haunch of Venison, London
2009 × 3rd Moscow Biennale, Moscow
× *Hundred Stories about Love*, 21st Century Museum of
× Contemporary Art, Kanazawa, Japan
× AWARDS
2009 × Docks Art Fair Montblanc Culture Award
2008 × The Minister of Education, Culture, Sports, Science and
× technology's Art Encouragement Prize for New Artists, Japan
2008 × Sakuya Kono Hana Prize, Osaka City, Japan

[105] CHIHARU SHIOTA | *Dialogue with Absence* | 2010
Vista de la instalación en el Museo de Arte de la Ciudad de Nagoya, Aichi Triennale 2010 | Dimensiones variables | Fotografía: Sunhi Mang
Installation view at Ngoya City Art Museum, Aichi Triennale 2010 | Dimensions variable | Photo: Sunhi Mang
[106–107] CHIHARU SHIOTA | *Farther Memory* | 2010
Vista de la instalación en el Festival Internacional de Arte de Setouchi 2010 | Fotografía: Sunhi Mang
Installation view at Setouchi International Art Festival 2010 | Photo: Sunhi Mang

CHIHARU SHIOTA *In Silence*

Mi palabra sincera no tiene sonido.

Cuando tenía nueve años, hubo un incendio en casa de nuestro vecino.

El sonido de la madera que ardía me despertó a las dos de la madrugada.
Me entró pánico y bajé a la carrera para despertar a mis padres.
«¡Papá! ¡Fuego!»

Poco después llegaron los bomberos y también los curiosos.
Mi madre y yo estábamos en pijama en medio de la calle, contemplando la casa en llamas.
Al día siguiente se descubrió que había sido un incendio provocado.
La policía apareció e hizo muchas preguntas.
Los vecinos tuvieron que dejar el edificio, y la ruina reducida a cenizas mostraba los vestigios de una vida cotidiana absolutamente ordinaria que el día anterior se había visto interrumpida de golpe.
Observé los restos carbonizados con inquietud y reserva.

De repente, vi algo terrible: un piano quemado se erguía en la esquina de la habitación.

El sonido de la madera en llamas me había despertado,
y justo en aquel momento el piano había perdido su sonido.
El piano quemado era más hermoso que antes.
Y parecía haberse fortalecido.
Me asusté y corrí deprisa hacia mi casa.
Allí intenté tocar mi piano.
Mi madre me dijo que no debía tocar en un momento como aquél, cuando la casa de nuestro vecino acababa de quemarse. Pero me sentí como si mi propia voz también se hubiera quemado, así que seguí tocando.

El silencio se apoderó de mí.

Días después, el viento llevó hasta nosotros el olor del fuego apagado.
Cada vez que lo olía, sentía que el humo me había hecho perder la voz.
Esto sucedió hace veinte años. Siempre llevo ese silencio conmigo, en el fondo de mi corazón. Cuando intento expresarlo, no encuentro las palabras necesarias.

Pero el silencio permanece. Cuanto más pienso en él, más fuerte se vuelve. El piano pierde su voz, el pintor deja de pintar, el músico ya no crea música.

Pierden su función, pero no su belleza.
Se vuelven incluso más hermosos.

Mi palabra sincera no tiene sonido.

CHIHARU SHIOTA *In Silence*

My real word has no sound.

When I was nine, there was a fire in our neighbour's house.

The sound of burning wood woke me up at two o'clock in the morning.
I was frightened and ran down to wake up my parents.
"Father! Fire!"

A little later the fire brigade arrived as well as the onlookers.
My mother and I stood in the street in our pyjamas, looking at the house going up in flames.
The day after, it was discovered that it was arson.
The police came and asked many questions.
The neighbours had to leave the house and the scorched ruin showed what was left of the absolutely ordinary everyday life that had suddenly come to an end the day before.
With anxious precaution I looked at the blackened remains.

Suddenly I saw something terrible: a charred piano stood in the corner of a room.

It had been the sound of burning wood which had woken
me up and now the piano had lost its sound…
The burnt down instrument was more beautiful than before.
And it seemed to have become stronger.
I was scared and quickly ran home.
There I tried to play on my piano.
My mother said I should not be doing this at a time such as this, when our neighbour's house had just been reduced to. But I felt as if my own voice had been burnt, too, and therefore continued to play.

I was overcome by silence.

Days later, the wind carried the smell of the extinguished fire over to our house.
I then felt every time I smelled it that the smoke made me loose my voice.
This happened twenty years ago. I always carry this silence within me, deep in my heart. When I try to express it, I lack the necessary words.
But the silence lasts. The more I think about it, the stronger it becomes.

The piano looses its voice, the painter ceases to paint, the musician stops making music.

They loose their function, but not their beauty.
They even become more beautiful.

My real word has no sound.

[ROMAN SIGNER]

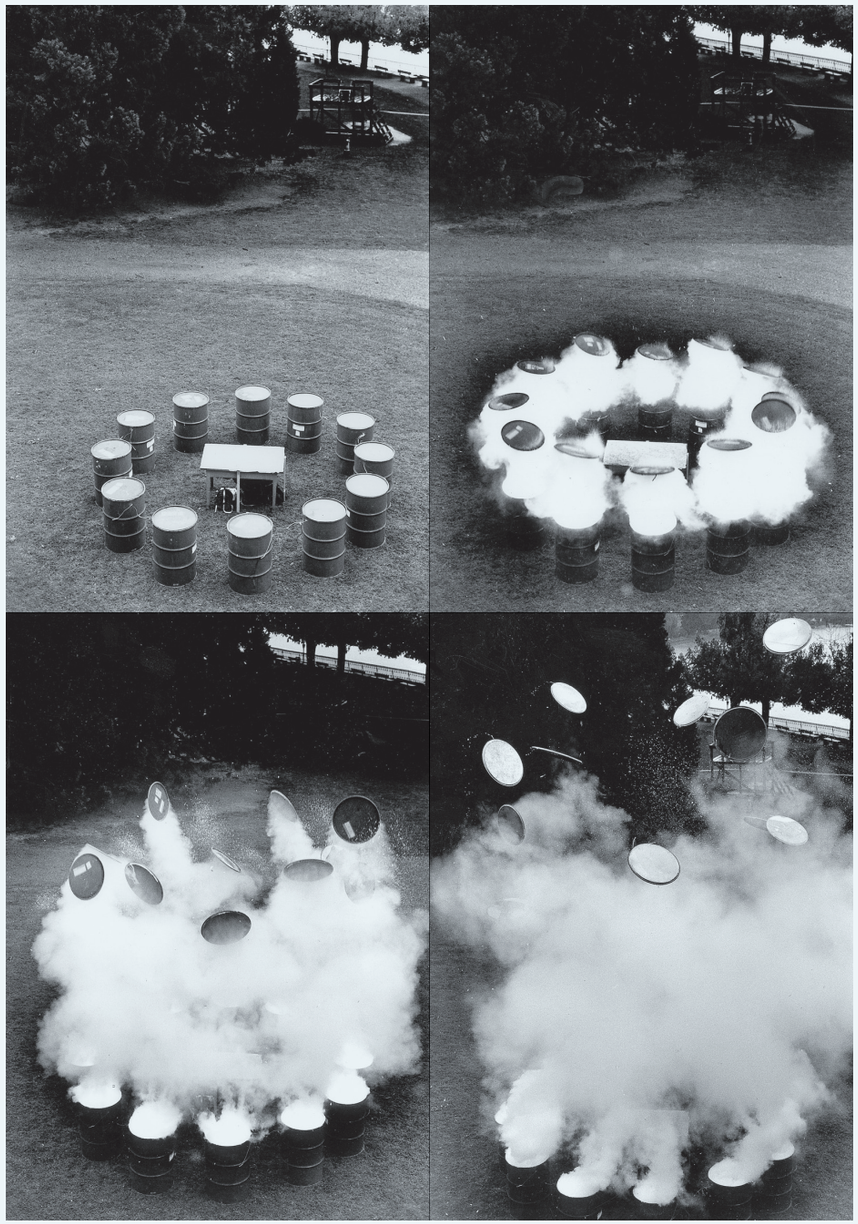
1938	Appenzell, Suiza	×
	Vive y trabaja en San Galo, Suiza	×
	FORMACIÓN	×
1972	Academia de Bellas Artes, Varsovia	×
1971	Schule für Gestaltung, Lucerna	×
1966	Schule für Gestaltung, Zúrich	×
	EXPOSICIONES [SELECCIÓN]	×
2010	*Four Rooms, One Artist*, Swiss Institute, Nueva York	×
2009	*Roman Signer: Projections. Films and Videos 1975–2008*, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo	×
2008	*Roman Signer: Reisebilder zwischen Leben und Tod*, Bonnefantenmuseum, Maastricht	×
2008	*Roman Signer: Works*, Rochester Art Center, Rochester	×
2007	*Roman Signer*, The Fruitmarket Gallery, Edimburgo	×
	PREMIOS	×
2008	Premio de Escultura Enrst Franz Vogelmann	×
2006	Aachener Kunstpreis	×
2004	Kulturpreis der Stadt St. Gallen	×

×	1938	Appenzell, Switzerland
×		Lives and works in St. Gallen, Switzerland
×		TRAINING / EDUCATION
×	1972	Academy of Fine Arts, Warsaw
×	1971	Schule für Gestaltung, Lucerne
×	1966	Schule für Gestaltung, Zurich
×		SELECTED EXHIBITIONS
×	2010	*Four Rooms, One Artist*, Swiss Institute, New York
×	2009	*Roman Signer: Projections. Films and Videos 1975–2008,* Hamburger Kunsthalle, Hamburg
×	2008	*Roman Signer: Reisebilder zwischen Leben und Tod*, Bonnefantenmuseum, Maastricht
×	2008	*Roman Signer: Works*, Rochester Art Center, Rochester
×	2007	*Roman Signer*, The Fruitmarket Gallery, Edinburgh
×		AWARDS
×	2008	Ernst Franz Vogelmann-Preis für Skulptur
×	2006	Aachener Kunstpreis
×	2004	Kulturpreis St. Gallen

[111] ROMAN SIGNER | *Beim Radiosender Beromünster* | 2008
Película en color | Duración: 1 min 3 s | Edición: 10 | Cortesía Art: Concept, París
Fotografía: Tomasz Rogowiec y Aleksandra Signer | Montaje: Aleksandra Signer
Colour film | 1' 03" | Edition of 10 | Courtesy Art: Concept, Paris
Photo: Tomasz Rogowiec & Aleksandra Signer | Film editing: Aleksandra Signer

[112] ROMAN SIGNER | *Fahrrad mit Farbe* | 1995/2003
Bicicleta, soga, depósito metálico y pintura | Bicicleta: 90 × 170 × 42 cm | Depósito: 9 × 80 × 10 cm
Cortesía Museum of Old and New Art (MONA), Hobart, Tasmania
Bicycle, rope, metallic reservoir, paint | Bicycle: 90 × 170 × 42 cm | Reservoir: 9 × 80 × 10 cm
Courtesy Museum of Old and New Art (MONA), Hobart, Tasmania

[113] ROMAN SIGNER | *Action Mit Fassen* | 1992
Cuadríptico de fotografías en blanco y negro | Edición: 7/10
40 × 30,5 cm c/u | Cortesía Colección de Olivier Varenne
Black and white photograph, quadriptych | Edition 7 of 10
40 × 30.5 cm (each) | Courtesy collection of Olivier Varenne



El artista como artífice del absurdo. En sus acciones, Roman Signer se disfraza a menudo con equipos ignífugos y hace uso de explosivos y armas de fuego. Sin embargo, las explosiones y las llamaradas que salpican su trabajo son antiespectaculares. En muchos casos, no vemos de ellas más que fotografías, vídeos o películas de Súper 8 en las que el suceso se muestra a un ritmo más relajado. Con la máxima seriedad, Signer se entretiene con experimentos cuyos entresijos se nos escapan. Sus «esculturas» se componen de una organización de microsucesos que juegan con la idea del error o de un soberano fiasco. La secuencia de diminutas catástrofes es como un ensayo eterno de lo que está por venir. ∞ En *Fast Changes* [Cambios rápidos], de 1993, vemos al artista dentro de una cabina transparente y sellada, equipado con una máscara y un tubo para respirar, como si se dispusiera a inhalar aire del exterior. De repente, hace estallar una bomba de humo y una nube tóxica llena el minúsculo espacio y oculta su cuerpo a la vista hasta que, cortando el plástico con un cúter, logra al fin liberarse. Aunque la seguridad física del «intérprete» se ve en apariencia amenazada, la sensación de suspense se desinfla; los códigos y la seriedad habituales en una *performance* se subvierten. ∞ Lanzar un cohete con una cuerda atada desde un claro y correr después bajo su trayectoria; disparar a una lata; pintar, filmar y fotografiar con un helicóptero de control remoto: todas estas acciones-esculturas se convierten, en virtud de su insignificante gratuidad, en otras tantas demostraciones implacables de lo que Jean-Yves Jouannais denomina «la desintegración de lo espectacular». ∞ Pero sería un error reducir el trabajo de Signer a una sucesión de explosiones. Para empezar, el agua está presente con tanta frecuencia como el humo. En uno de los vídeos, se sienta en un kayak y se hunde de forma ineluctable mientras la canoa se parte en dos, para terminar desapareciendo bajo la superficie. Una minimalista escultura en serie realizada en un puerto se compone de unos globos blancos sujetos entre los peldaños de una escalera, que se van liberando gradualmente a medida que sube la marea. La parte escultórica, por supuesto, es temporal, y consiste en la lenta liberación de los globos. La obra de Signer gira en torno a la observación, a la creación de una temporalidad específica para cada suceso…

ROMAN SIGNER

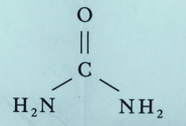
The artist as artificer of the absurd. In his actions, Roman Signer often dresses up in fireproof gear and makes use of explosives and firearms. However, the explosions and blazes that punctuate his work are anti-spectacular. What we see of them is often just photographs, super-8 films or videos of the event shown in a more relaxed timeframe. With the utmost seriousness, Signer busies himself with experiments whose ins and outs escape us. His "sculptures" consist in the organization of micro-events that play on the idea of failure, of the magnificent fiasco. The succession of tiny catastrophes is like an eternal rehearsal for what is to come. ∞ In *Fast Changes* (1993), we see the artist inside a sealed, transparent booth equipped with a mask and a breathing tube to take in air from outside. Suddenly, he sets off a smoke bomb and the toxic cloud fills the tiny space, making his body disappear from view until, cutting through the plastic with a Stanley knife, he at last manages to free himself. Although the "performer's" physical safety is apparently threatened, the sense of suspense is deflated; the usual codes and seriousness of performance are subverted. ∞ Setting off a rocket with a string attached from a clearing and then running under its trajectory; shooting into a can; painting, filming and photographing using a remote control helicopter – all these action-sculptures become, by virtue of their inconsequential gratuitousness, implacable demonstrations of what Jean-Yves Jouannais calls the "disintegration of the spectacular." ∞ But it would be wrong to reduce Signer's work to a succession of explosions. For a start, water is as frequently present as smoke. In one video, he sits in a kayak and sinks ineluctably as it splits in two, finally disappearing beneath the surface. A minimalist serial sculpture made in a harbour consists of white balloons jammed between the rungs of a stairway and gradually freed by the rising tide. The sculpture part, of course, is temporal, consisting in the slow liberation of the balloons. Signer's work is all about observation, about producing a specific temporality for each event.

×	1967	(Steiner) Honolulu, Hawai
×	1964	(Lenzlinger) Katmandú, Nepal
×		Viven y trabajan en Langenbruck, Suiza
×		FORMACIÓN
×		Ampliación de conocimiento mediante los viajes lentos
×		EXPOSICIONES INDIVIDUALES [SELECCIÓN]
×	2010	*Comment rester fertile?*, Centre Culturel Suisse, París
×	2008	*The Water Hole*, Australian Center for Contemporary Art, Melbourne
×		*The Vegetative Nervous System*, Museum Kunst Palast, Düsseldorf
×		*Four Vegetative Sleeping Rooms*, Boijmans van Beuningen Museum, Róterdam
×	2005	*Seelenwärmer*, Stiftsbibliothek, San Galo
×		EXPOSICIONES COLECTIVAS [SELECCIÓN]
×	2009	*The Treatment*, III Bienal de Moscú
×	2008	*The Mystery of Fertility*, Sonsbeek2008, Arnhem
×		*Dream of an Office Plant, Os trópicos*, CCBB, Río de Janeiro
×	2006	*Swan Lake*, ARS '06, Museo de Arte Contemporáneo, Kiasma, Helsinki
×	2004	*Brainforest,* Polyphony – Emerging Resonances,
×		Museo de Arte Contemporáneo del Siglo XXI, Kanazawa

1967	(Steiner) Honolulu, United States	×
1964	(Lenzlinger) Katmandu, Nepal	×
	Live and work in Langenbruck, Switzerland	×
	TRAINING / EDUCATION	×
	Knowledge increased by slow travelling	×
	SELECTED SOLO EXHIBITIONS	×
2010	*Comment rester fertile?* Centre Culturel Suisse, Paris	×
2008	*The Water Hole*, Australian Center for Contemporary Art, Melbourne	×
	The Vegetative Nervous System, Museum Kunst Palast, Düsseldorf	×
	Four Vegetative Sleeping Rooms, Boijmans van Beuningen Museum, Rotterdam	×
2005	*Seelenwärmer*, Stiftsbibiothek, St. Gallen	×
	SELECTED GROUP EXHIBITIONS	×
2009	*The Treatment*, 3rd Moscow Biennial	×
2008	*The Mystery of Fertility*, Sonsbeek2008, Arnhem	×
	Dream of an Office Plant, Os trópicos, CCBB, Rio de Janeiro	×
2006	*Swan Lake*, ARS '06, Museum of Contemporary Art, Kiasma, Helsinki	×
2004	*Brainforest, Polyphony – Emerging Resonances*,	×
	21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa	×

[117] GERDA STEINER & JÖRG LENZLINGER | *Cómo llegó la Morsa a Madrid* | 2003
Vista de la instalación en La Casa Encendida, Madrid | Mitad de una morsa taxidermizada, orquídeas, pintura para pared, plantas muertas de El Ejido, agua salada, sonido | 11 × 11 × 3 m | © Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger
Installation view at La Casa Encendida, Madrid | Half of a walrus, orchids, wall painting, dead plants from El Ejido, saltwater, sound | 11 × 11 × 3 m | © Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger

[118–119] GERDA STEINER & JÖRG LENZLINGER | *The Conference* | 2010
Abono cristalizado, ordenadores, máquina de contar dinero, teléfonos móviles, mesa, sillas, chaquetas, sonido | 7 × 6 × 3 m | © Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger
Crystallizing fertilizer, computers, money counting machine, mobile phones, table, chairs, business jackets, sound | 7 × 6 × 3 m | © Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger

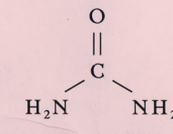


The Conference

(EL FERTILIZANTE ARTIFICIAL SE APODERA DE UNA CONFERENCIA)

La invasión del fertilizante artificial es un componente importante en la mayoría de las instalaciones. Figuras coralinas, estalactitas, agujas, formaciones esféricas y costras vellosas surgen de una solución acuosa en función de la situación y el clima. La forma de estas figuras crece y se desarrolla a lo largo de toda la exposición. Después se reúnen y se pueden disolver en agua para crear el punto de partida de una nueva historia. ¡Hay cristales que pueden recordar hasta quince exposiciones distintas! Cuanto más a menudo crecen, más inteligentes, bellos y valiosos se vuelven. ∞ La urea del fertilizante artificial ha contribuido a la disolución de las fronteras entre lo artificial y lo natural. En 1828, en pleno período romántico, esta sustancia orgánica se produjo por primera vez de manera artificial. Hasta entonces, se creía que sólo la misteriosa *vis vitalis* (fuerza vital) podía generar compuestos orgánicos, y que no estaba al alcance de los seres humanos copiarlos. Desde entonces, se han extraído megatoneladas de urea sintética y se han usado en campos agotados de todo el mundo para mejorar las cosechas. ∞ La producción industrial de este fertilizante requiere aire, agua y gas natural para que los elementos extraídos –nitrógeno, hidrógeno, oxígeno y carbono– se puedan combinar correctamente. Este proceso desperdicia enormes cantidades de energía fósil que reabsorbemos parcialmente más tarde a través de los comestibles. La urea artificial también se usa como suplemento en los alimentos para animales, los cosméticos, el pegamento y el chicle. ∞ El propio cuerpo humano genera urea como producto final del metabolismo de las proteínas (unos 20 gramos al día; algunos humanos ambiciosos sintetizan un poco más). Se produce en el hígado, se transporta a los riñones a través de la sangre y se excreta en la orina.

GERDA STEINER + JÖRG LENZLINGER



The Conference

(ARTIFICIAL FERTILISER TAKING OVER A CONFERENCE)

The invasion of artificial fertiliser is an important component in most of our installations. Coral-like figures, stalactites, needles, spherical growths and furry crusts all form from a watery solution, depending on the situation and the climate. The shape of these figures grows and develops throughout the entire duration of the exhibition. Afterwards they are gathered together and can be dissolved in water to create the starting point for a new story. There are crystals that can remember up to fifteen different exhibitions! The more often they grow the more intelligent, beautiful and precious they become. ∞ The artificial fertilizer urea has contributed to the dissolution of the boundaries between the artificial and the natural. In 1828, in the middle of the Romantic period, this organic substance was produced artificially for the first time. Until then it was believed that only the mysterious *Vis vitalis* (life force) was capable of producing organic compounds, and that it was not within the power of human beings to copy them. Since then, mega tonnes of synthetic urea have been poured onto exhausted fields around the world in order to fatten up the crops. ∞ Industrial production of this fertilizer requires air, water and natural gas so that the extracted elements of nitrogen, hydrogen, oxygen and carbon can then be properly combined. This process wastes vast quantities of fossil energy, which we partially reabsorb later through our foodstuffs. Artificial urea is also used as a supplement in animal feed, cosmetics, glue and chewing gum. ∞ The human body itself also produces urea as the end product of the metabolism of protein (around 20 grams daily – some ambitious humans produce slightly more). It is produced in the liver, transported in the blood to the kidneys and is then excreted in our urine.

[GREGORIO ZANON]

1980 Ginebra, Suiza
Vive y trabaja en Ginebra, Suiza

FORMACIÓN

2004 Licenciatura en Música, Composición, Royal Academy of Music, Londres
2000 Haute École de Musique, Ginebra

CONCIERTOS Y GRABACIONES [SELECCIÓN]

2010 *Variations Perpétuelles for Orchestra*, Orquesta de Cámara de Ginebra (OCG), bajo la dirección de Marcus Bosch. Obra estrenada en el BFM de Ginebra el 16 de marzo de 2010
2006 *Romanèche Rhapsody for Cello and String Quintet*, escrita para Mark Drobinsky y La Primavera, bajo la dirección de R. Abiazov. Obra estrenada en Ginebra; interpretada también en Francia y Rusia
Chamber Music CD, Claves Records. Intérpretes: Mark Drobinsky, Xavier Dami, Jocelyne Rudasigwa y el Cuarteto Terpsycordes
2005 *Concerto Grosso for String Quintet and Piano*, The London Strings, bajo la dirección de Richard Llewellyn. St John's Smith Square, Londres
2001–2005 *String Quartet Nr. 1* y *String Quartet Nr. 2*, escritos para el Cuarteto Terpsycordes, ganador de la International Music Competition de Ginebra. Interpretados en más de 30 ocasiones (Londres, París, Milán, Venecia, El Cairo, Bucarest, Ginebra, Basilea, etc.)

PREMIOS

2006 Financiación de la Swiss Global Artistic Foundation
2004 Premio Arthur Hutchinson, Royal Academy of Music
2003 Premio Fritz Bach, Fondation Crescendo

1980 Geneva, Switzerland
Lives and works in Geneva, Switzerland

TRAINING / EDUCATION

2004 BMus Composition, Royal Academy of Music, London
2000 Haute École de Musique, Geneva

CONCERTS AND RECORDINGS

2010 *Variations Perpétuelles for Orchestra,* Geneva Chamber Orchestra (l'OCG), conducted by Marcus Bosch. Premiered in Geneva's BFM on 16 March 2010
2006 *Romanèche Rhapsody for Cello and String Quintet*, written for Mark Drobinsky and La Primavera, conducted by R. Abiazov. Premiered in Geneva. Also performed in France and Russia
Chamber Music CD, Claves Records. Performers: Mark Drobinsky, Xavier Dami, Jocelyne Rudasigwa and the Terpsycordes Quartet
2005 *Concerto Grosso for String Quintet and Piano*, The London Strings conducted by Richard Llewellyn, St John's Smith Square, London
2001–2005 *String Quartet Nr. 1* and *String Quartet Nr. 2*, written for the Terpsycordes Quartet, winners of the Geneva International Music Competition. Performed more than 30 times in London, Paris, Milan, Venice, Cairo, Bucharest, Geneva, Basel…

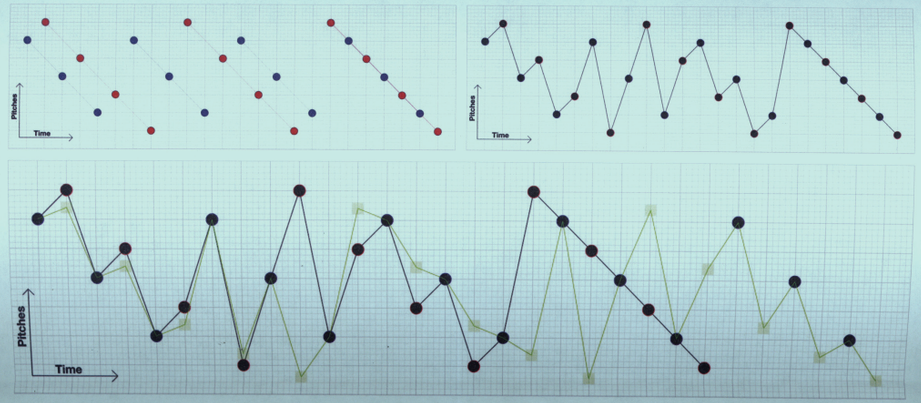
AWARDS

2006 Supported by the Swiss Global Artistic Foundation
2004 Arthur Hutchinson Prize, Royal Academy of Music
2003 Fritz Bach Prize, Fondation Crescendo

GREGORIO ZANON

Exercising Limited Freedom. Una escultura musical interactiva en directo.
Creada e interpretada en un piano preparado por Gregorio Zanon.

Para que la música en directo ofrezca ciertos atributos que son propios de la escultura, tanto el compositor como el intérprete deben hacer concesiones que desafían profundamente los hábitos y los protocolos de las prácticas musicales habituales. En primer lugar, la música debe ser estática. En segundo lugar, al igual que una escultura no puede verse de una sola vez, la música debe presentar diversas facetas y el oyente debe poder examinarlas a su propio ritmo y desde distintos ángulos. ∞ La música es un arte del tiempo que tiene su origen en las trayectorias que enlazan las notas en la mente de los oyentes. Para que sea estática, dichas trayectorias deben ser circulares: movimientos sin un destino concreto, fuentes, bucles... Para poder ser percibido como un objeto que gira y no como una manifestación reiterada, el bucle seleccionado debe estar exento de toda intención narrativa y de la severidad del ego. Debe carecer de alma. Un modo sencillo de lograr este patrón consistiría en entrelazar dos motivos básicos con distintas duraciones. En los siguientes gráficos se muestra el modo en que un motivo de 3 notas (azul) y un motivo de 4 notas (rojo) pueden combinarse en un patrón mucho más complejo de 24 notas (línea negra):

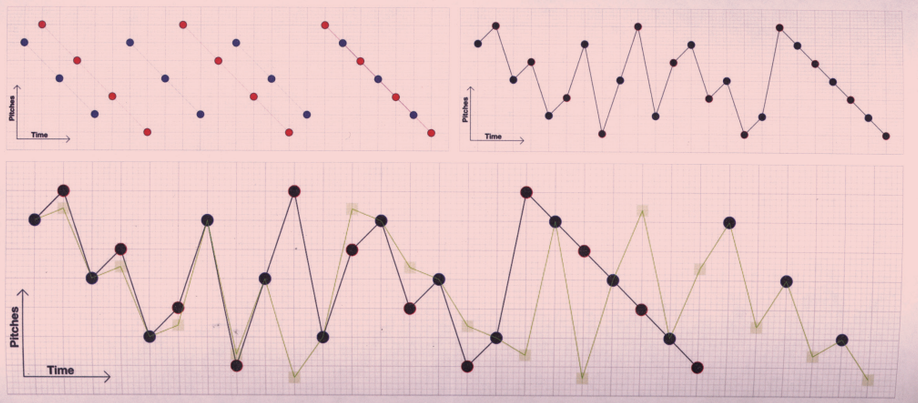


Al escoger este proceso geométrico para crear el patrón, se da la paradoja de que he concedido, como compositor, mucha más libertad a mi futuro yo: como intérprete tendré la oportunidad de acentuar ciertas notas del patrón y dar vida a nuevas trayectorias, como cuando se identifican posibles rostros o animales en una nube. ∞ Los cuadrados de color verde indican un posible tercer motivo: se trata del lado inaudito de la escultura. Al hacer botar pelotas de goma sobre las cuerdas del piano especialmente preparadas para tal fin, el público puede pedir al pianista que cambie uno de los motivos que ha interpretado por un motivo inaudito, modificando de este modo la magnitud y la forma de la nube de notas resultante. ∞ Asimismo, doce breves actos musicales inauditos y en espera de ser activados por el público han sido compuestos de forma libre, y están vinculados a cada uno de los estados ligeramente distintos en los que puede encontrarse la «nube de notas». Son tanto una manifestación del ego del compositor como una expresión de su libertad. Cuatro de estos actos dan lugar a una improvisación libre a fin de evitar que la escultura acabe convirtiéndose en la prisión del intérprete.

GREGORIO ZANON

Exercising Limited Freedom. A live and interactive musical sculpture
Designed and performed on prepared piano by Gregorio Zanon

In order for live music to present some of the attributes of sculpture, the composer and the performer both need to make concessions that deeply challenge the habits and protocols of traditional musical practices. First, the music needs to be static. Second, just like a sculpture cannot be seen all at once, the music should have multiple facets that allow the listener to explore it from various angles, at his own pace. ∞ Music is an art of time, born in the trajectories that link the notes in the listener's mind. To make it static, these paths need to be circular: motions that do not go anywhere, fountains, loops. In order to be perceived as a spinning object, and not as a repeated statement, the loop chosen must be free of all narrative intent and self-restraint. It must be soulless. A simple way to achieve such a pattern is to interlace two basic motifs of different lengths. The diagram below shows how a three-note motif (blue) and a four-note motif (red) can be combined in a much more complex pattern of twenty-four notes (black line):



The paradox in choosing a geometrical process to generate the pattern is that I, as composer, have thereby allowed much more freedom to my future self: as a performer, I will have the choice to accentuate certain notes of the pattern, bringing to life new trajectories, as if pointing out faces or animals in a cloud. ∞ The light green squares show a third, potential motif: it is the unheard face of the sculpture. By bouncing rubber balls on specifically prepared strings of the instrument, the public can ask the pianist to change one of the performed motifs for the unheard one, altering the size and shape of the resulting note cloud. ∞ Also unheard and waiting to be triggered by the public, twelve short musical events have been freely composed, one for each of the slightly different states in which the "note cloud" can be. They are a manifestation of the composer's ego, but also an expression of his freedom. Four of these events lead to free improvisation, preventing the sculpture from becoming the performer's prison.

GRACIAS THANKS

JONATHAN BARNBROOK

RACHEL CAMPBELL JOHNSTON

NATALIA CHRISTINA

STUART FERRIS

CORA GIANOLLA

GALERÍA NIEVES FERNÁNDEZ, MADRID

GALERIE ART: CONCEPT, PARIS

GALERIE LELONG, NEW YORK

GALERIE NEU, BERLIN

GALERIE XIPPAS, PARIS

HAUSER & WIRTH, ZÜRICH

HOWARD HUSSEY

PEDRO DE LLANO

DANIELLE LUQUET DE SAINT GERMAIN

JAN MOT, BRUXELLES

DANIEL STREAT

THE MUSEUM OF OLD AND NEW ART (MONA), HOBART

THOMAS DANE GALLERY, LONDON

RICHARD TORCHIA

DANIEL VARENNE

DAVID WALSH