ARTECONTEXTO

ARTE CULTURA NUEVOS MEDIOS

ART CULTURE NEW MEDIA

FREE CD

ARTE + SONIDO

ART + SOUND

Música y ordenadores
Music and Computers

Carolina Caycedo (free CD)
Fátima Miranda
Chelpa Ferro

Interview: Doménico + 2

Chafe + Niemeyer

Mabel Palacín

Cibercontexto

Agenda de Arte
Summer Agenda

Noticias / *News*

Críticas / *Reviews*

Muestra

Revista trimestral • *Quarterly magazine*
Número 3 • *Issue 3*
18 € • *23 $ USA*

00003
9 771697 230008

Directora / *Editor*
Alicia Murría
directora@artecontexto.com

Subdirectora / *Senior Editor*
Ana Carceller
redaccion@artecontexto.com

Coordinación para Latinoamérica
Latin America Coordinator:
Eva Grinstein
redaccion@artecontexto.com

Equipo de Redacción / *Editorial Staff:*
Alicia Murría, Natalia Maya Santacruz,
Ana Carceller, Eva Grinstein,
Santiago B. Olmo.
redaccion@artecontexto.com

Asistente Editorial / *Editorial Assistant:*
Natalia Maya Santacruz,
redaccion@artecontexto.com

Directora de Publicidad
Advertising Director:
Marta Sagarmínaga
publicidad@artecontexto.com

Suscripciones / *Subscriptions:*
suscripciones@artecontexto.com

Distribución / *Distribution:*
distribucion@artecontexto.com
COEDIS S.L.
tel. 93 680 03 60
coedis@coedis.com

Oficinas / *Office:*
tel. +34 91 365 65 96
C/ Santa Ana 14, 2º C. 28005 Madrid. España

Diseño / *Design:*
El Viajero: www.elviajero.org

Traducciones / *Translations:*
Dwight Porter, Juan Sebastián Cárdenas,
Benjamin Johnson

Colaboran en este número / *Contributors*:
Manuel Olveira, Vicente Carretón Cano, Juan Reyes,
Agnaldo Farias, Natalia Maya Santacruz, Manel Clot,
Juan Sebastián Cárdenas, José Luis González Castro,
Sergio Restrepo Meza, Luis Francisco Pérez,
Santiago Olmo, Pedro Medina Reinón, Francisco Baena,
Pablo Helguera, Leyre Bozal, Juan Antonio Álvarez Reyes,
Jonathan Goodman, Uta M. Reindl.

Especial agradecimiento / *Special thanks*:
Manuel Olveira y Hangar, Banda La Terraza y Carolina
Caycedo, Ajuntament de Terrassa.

ARTECONTEXTO
ARTE CULTURA NUEVOS MEDIOS
ART CULTURE NEW MEDIA

ARTECONTEXTO arte cultura nuevos medios
es una publicación trimestral editada por:
ARTEHOY Publicaciones y Gestión, S.L.

Impreso en España
Producción editorial: Ediciones del Umbral/TPA/Deva/Ramos
ISSN 1697-2341
Depósito legal: M-1968-2004

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida o transmitida por ningún medio sin el permiso escrito del editor.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted by any means without written permission from the publisher.

© de la edición: ARTEHOY Publicaciones y Gestión, S.L.
© de las imágenes, sus autores
© de los textos, sus autores
© de las traducciones, sus autores
© de las reproducciones, VEGAP. Madrid 2004

SUMARIO
CONTENTS

5 **Primera página** / *Page One*
Alicia Murría

DOSSIER:
Arte + Sonido / *Art + Sound*

6 Música y ordenadores: Mercado, consumo y creación
Music and Computers: Market, consumerism and creation
Manuel Olveira

32 Fátima Miranda: Las voces del mundo. Un mundo de voces
Fátima Miranda: A World of Voices. Voices of the World
Vicente Carretón

44 Chelpa Ferro. Al fin y al cabo, el sonido
Chelpa Ferro. In the end, the sound
Agnaldo Farias

49 Dinámica de fluidos. Entrevista con Doménico + 2 [Conversación con Doménico, Kassin y Moreno]
Fluid Dynamics. Domenico + 2 [An Interview with Doménico, Kassin and Moreno]
Juan Sebastián Cárdenas

59 Fricción entre los medios: Reflexiones entre lo sonoro y lo visual.
[*Ping* y *Oxygen Flute*, una colaboración entre Chris Chafe y Greg Niemeyer]
Friction between Media: Reflections on the Audible and the Visual
[Ping and Oxygen Flute, a collaboration between Chris Chafe and Greg Niemeyer]
Juan Reyes

68 Cosas que siempre (te) he dicho. [En torno a la obra de Mabel Palacín]
Things I've always told (you) [Reflections on Mabel Palacín's work]
Manel Clot

84 Carolina Caycedo. La experiencia como forma de arte
Carolina Caycedo. Experience as an Art Form.
Natalia Maya Santacruz

96 **Cibercontexto: Sonic Web**
Vicente Carretón Cano

110 **Agenda de Verano - Noticias** / *Summer's Agenda - News*

122 **Opinión** / *Opinion*

124 **Críticas de exposiciones** / *Reviews*

FREE CD

PAGE ONE

It is increasingly difficult to classify the ways of making art. In recent times the term "visual artist" has come into greater use where formerly "artist" alone would do. And where does sound fit in here?

Thanks to video, sound has acquired progressively more importance, but we can't ignore the fact that sound and its crossing the object is not exactly new and that it traverses –at time laterally, as it were– the art of the century just past; however, while sound has been variously and progressively incorporated into artistic practices and its presence is customary at the shows and biennales that dot the increasingly globalised artistic landscape, it still appears to need to be addressed specifically.

Accordingly, the viewpoints from which this crossing point might be approached are many. We could, for instance, delve into its origins with the avant-garde of the early 20th C., when Dadaists and Futurists jumped over the borders between objects and sounds and at the same time explored the human voice, previously confined inside the territory of singing and music, or we could speak of the Bauhaus, CoBra, Art Brut, the New Realists, Fluxus and the conceptualists who carried on building bridges and merging territories; in many instances they were artists with musical training who moved towards the visual spheres; or, contrariwise, formally trained visual artists who explored the realms of sound to create pieces that needed more than one sense to be enjoyed..

The list of artists who since the 1970s have worked in the fusion of the two fields has only lengthened in later decades. And, while a host of names comes to mind, each person has his/her favourites, and for me an essential work is The Handphone Table, by Laurie Anderson (who in the near future we plan to give the attention she deserves).

In the past decade focus on audio has grown exponentially; electronic music and the possibilities opened up by digital technologies have been parasitizing visual terrain at a considerable speed.

Thus this dossier seeks to examine a number of phenomena in a very free manner, starting precisely with the innovations introduced by the use of the computer, then looking at the voice as a very special musical instrument, and touching on collaborative works involving visual and auditory dimensions, along with an interview with a group of musicians –in this instance unconcerned with the visual domain– to conclude with the experience of a not very conventional artist –the Colombian-English Carolina Caycedo– who has worked in several collectives within the framework of the Procesos Abiertos ["Open Processes"] project, promoted by the Hangar production centre in Barcelona. A fruit of this collaboration is the CD Banda la Terraza ["Terrace Band"] which is included with this third issue of ARTECONTEXTO, whose contents are the sum and de-hierarchised fusion of different types of music. To all who made this CD possible, we express our most sincere gratitude.

Alicia Murría

Cada vez resulta más complicada la tarea clasificatoria respecto a los modos de hacer arte. En los últimos tiempos se ha ido imponiendo la denominación de artista visual para definir lo que hasta hace no tanto llamábamos artista plástico o artista a secas. Y ¿dónde queda el sonido?

De la mano del vídeo, lo sonoro ha ido cobrando una progresiva importancia pero no se puede dejar de lado que el sonido y su cruce con el objeto no es precisamente nuevo y que atraviesa, a veces de modo lateral si se quiere, el arte del pasado siglo; sin embargo, aunque el sonido se haya integrado progresivamente y de mil maneras en las prácticas artísticas y su presencia sea habitual en las diferentes citas y bienales que pueblan la geografía, cada vez más globalizada, del arte actual todavía parece necesitar de tratamientos específicos.

Por todo ello, los puntos de vista desde los que abordar este encuentro serían múltiples; podríamos, por ejemplo, bucear en los orígenes con las primeras vanguardias del siglo XX; dadaístas y futuristas saltaron las fronteras entre los objetos y los sonidos e igualmente exploraron la voz humana, hasta entonces recluida en el territorio del canto y de la música; podríamos también hablar de la Bauhaus, los CoBra, el Art Brut, los Nuevos Realistas, Fluxus y los conceptuales que siguieron trazando puentes y fusionando territorios; en muchos casos eran artistas con formación musical los que se acercaban a lo visual; en otros, a la inversa, llegados desde la formación artística ortodoxa investigaban los dominios del sonido para crear piezas que necesitaban de varios de nuestros sentidos para su disfrute.

La lista de creadores que desde los años setenta han explorado la fusión entre ambos campos no ha hecho sino ampliarse en las décadas posteriores. Y, aunque vienen a la cabeza un sinfín de nombres, cada cual tiene sus devociones, para mí hay una obra esencial como es *The Handphone table*, de Laurie Anderson (de la que en algún momento cercano nos ocuparemos como merece).

En la última década la atención hacia lo sonoro ha crecido exponencialmente; la música electrónica y las posibilidades que han abierto las tecnologías digitales han ido parasitando el territorio visual a considerable velocidad.

Así, este dossier intenta aproximarse de una manera muy libre a diferentes fenómenos, comenzando precisamente por las novedades introducidas con el uso del ordenador, pasando a continuación por la voz entendida como instrumento privilegiado, incidiendo también en trabajos colaborativos entre lo visual y lo sonoro, o dando cabida a una entrevista con un grupo de músicos –en este caso con nulas preocupaciones por el ámbito visual– para concluir con la experiencia de una artista escasamente convencional –la colombiana/británica Carolina Caycedo– que ha trabajado con diferentes colectivos en el marco del proyecto Procesos Abiertos –impulsado desde el centro de producción Hangar, radicado en Barcelona–. Resultado de esta colaboración es el disco Banda la Terraza que se incluye ahora en el número 3 de ARTECONTEXTO, cuyo contenido es suma y fusión desjerarquizada de diferentes músicas. A todos los que han hecho posible este CD, nuestro más sincero agradecimiento.

Alicia Murría

SONIDO + ARTE

MANUEL OLVEIRA VICENTE CARRETÓN CANO AGNALDO FARIAS JUAN SEBASTIÁN CÁRDENAS JUAN REYES

MÚSICA Y ORDENADORES

MANUEL OLVEIRA

Durante los años 40 y 50 del pasado siglo Occidente vivió una etapa caracterizada desde lo político por el Telón de Acero y la Guerra Fría, y desde el punto de vista social por el Estado de Bienestar y la expansión capitalista de los bienes de consumo y la cultura de masas. Dentro de esa proliferación de aparatos, objetos, medios de comunicación, roles sociales, etc. que desarticulaban las configuraciones sociales heredadas de lo rural, la cultura tradicional y el mantenimiento de valores hegemónicos de clase, raza y/o sexo, los ciudadanos tuvieron que rearticular apropiaciones y puntos de referencia desde los que construir nuevas identidades que les permitiesen negociar su lugar en el nuevo sistema. De ahí que fuesen apareciendo diferentes subculturas y, entre ellas, aquellas asociadas a los jóvenes devienen con el tiempo en potentes referentes articuladores de identificación primero, de diferencia después y, siguiendo la lógica del capitalismo impaciente, de consumo finalmente.

CMA *Lost in Sound*. CGAC

Dentro de la proliferación de subculturas asociadas al consumo y la cultura del ocio y el entretenimiento, la música –muy por encima del cine, conectada con la industria de la moda y seguida muy de cerca de los videojuegos- se ha convertido en un referente a todos los niveles: desde la creación de horizontes de identificación y de negociación de un lugar en el mundo, hasta la creación de productos de consumo siguiendo la estrategia de conversión del usuario en consumidor.

Cuando tratamos de tener una imagen de la morfología de consumidor de música electrónica resulta difícil comprender el entramado de subjetividades que configuran el consumo sin recurrir a la acción del marketing. O sea, aquella estrategia por la cual los productos gozan de un lugar en el mercado de consumo. Estamos hablando de una industria potente que maneja mucho dinero y que destina grandes cantidades a investigación, promoción y sobre todo a saber qué es lo que quieren los públicos. Las compañías analizan el mercado para conocer las tendencias en los gustos y anticiparse a ellos colocando en el mercado lo que el consumidor quiere. Fenómenos como la aparición de los *coolhunters* –que se dedican a explorar y escanear el contexto para descubrir en él una serie de tendencias con las que retroalimentar la producción– acompañan estrategias de éxito en el mercado, como la cadena de almacenes Zara, las cuales se basan, en definitiva, en la reducción del tiempo para interpretar los datos de venta y hacer que la producción se realice en función de ellos.

En contra de la idea tradicional de consumidor pasivo (o de receptor que no interactúa con el pretendido mensaje unidireccional de la obra, con la interpretación canónica del crítico o del historiador ni con la intención del artista), se desarrollan modelos que invierten la posición y la importancia del proceso de recepción y del receptor/consumidor. Ejemplos de ello son la presencia del cursor en las obras de net.art y CD-Rom y las posibilidades de interacción y elección que estos soportes ofrecen; la creciente actuación de los citados *coolhunters*, cuyo trabajo consiste en husmear las expectativas de la calle para convertirlas en tendencias que luego venderán las empresas, que diseñarán los productos en función de las expectativas de los consumidores; también podríamos nombrar los estudios de mercado y encuestas de empresas y, sobre todo, ciertas estrategias, afirmaciones (como las de Patti Smith: "people have the power") y productos publicitarios como los de Retevisión en los que el micrófono es orientado a los receptores ("el que habla eres tú") o en los que el tira y afloja de un cable entre los usuarios y los directores grises de la compañía de comunicación se salda con la victoria de los primeros ("hemos logrado imponer la voluntad de todos"). Ante todo ello, la vieja fórmula de "el cliente siempre tiene la razón" deja paso a una nueva palabra que ya se empieza a utilizar, "prosumidor", que indica el creciente papel activo del consumidor en el proceso de producción.

Siguiendo las tesis de Lazaratto, el trabajo inmaterial tiene como presupuesto y resultado una ampliación de la "cooperación productiva" que llega a incluir la producción y la reproducción de la comunicación y por ello de su contenido más importante: la subjetividad. Si el fordismo integraba

el consumo en el ciclo de reproducción del capital, el postfordismo integra la comunicación redefiniendo la relación producción-consumo. El consumidor está inscrito en la fabricación del producto desde su concepción ya que no se limita a "consumir" una mercancía. Por el contrario, su consumo debe ser productivo para nuevas producciones. El consumo es, entonces, sobre todo un consumo de información. Esta reformulación de las teorías clásicas de la producción desde el punto de vista post-taylorista implica que la comunicación social y la relación social que la constituye se vuelven productivas, movilizando importantes estrategias de comunicación y marketing para recoger información (conocer las tendencias del mercado) y hacerla circular (constituir un mercado).

Por lo tanto no estamos asistiendo a un aumento de los servicios, sino a un ascenso de las "relaciones de servicio"; no se desarrollan tanto las tareas "back office" como de "front office" (relaciones con los clientes). El trabajo inmaterial innova continuamente la forma y condiciones de comunicación (por lo tanto del trabajo y del consumo), mientras da forma y materializa las necesidades, los gustos, los imaginarios y los subjetiviza. La particularidad de la mercancía producida por el trabajo inmaterial es que no se consume (no desaparece) en el acto de consumo, sino que se crea, se transforma y se amplía en el medio ambiente ideológico y cultural del consumidor transformando a su utilizador-consumidor.

Así, a través de los sistemas, la industria cultural dispondrá de parámetros estadísticos (audiencias, volúmenes de ventas, frecuencia estacional de las mismas, consumidor tipo, etc.) desde los que considerar los frutos de una prospección de mercado y la posible reacción del mismo ante los estímulos lanzados desde los media. Acostumbrados al lenguaje del marketing, los consumidores nos convertimos, a pesar de todos los estudios para conocer nuestros deseos, en masa pasiva, *voyeurs* del espectáculo montado para nosotros siguiendo los guiones que supuestamente también nosotros construimos.

KONIC
Alain Bauman y Rosa Sánchez
HTA (Human Take-Away)
Cortesía: METRÒNOM

Los productos creados siguiendo los patrones descritos deberían parecerse a nosotros, deberían reflejarnos y permitir a través de ellos una negociación entre nuestra subjetividad y la realidad. Siguiendo las tesis de Michel de Certeau, consumir un objeto no debería hacernos igual a él, sino hacerlo igual a nosotros, apropiarnos de él. Lo cual –a la vista de la situación, de las operaciones de marketing y de la situación del mercado– no es así.

La configuración de un público y un consumidor activo cuyas pulsiones y subjetividades son tenidas en cuenta, deberían crear un espacio abierto en el que ninguno de los actores y consumidores, a pesar de la heterogeneidad, está en posición de dominar al conjunto. La pluralidad y diversidad de un mercado controlado por la oferta y la demanda sería el garante de que ello no sucediera. Pero todo sigue otra lógica: el lector pasivo, la uniformización del mercado y las estéticas normativizadas y dominantes son la medida de la realidad. No sólo es más fácil vender si todos somos iguales, sino que lo es aun más si todas las herramientas de producción y divulgación son las mismas. De ahí la introducción de ciertos productos en la universidad, porque, formados todos en los mismos sistemas y procedimientos, después en la vida profesional y personal sólo podremos usar lo aprendido a nivel conceptual y a nivel de las herramientas. Todo lo que podremos hacer, lo que podremos visualizar, configurar y producir dependerá de esas herramientas que tan "magnánimamente" han sido introducidas en los sistemas formativos. Así, estaremos en manos de la industria cultural que aglutina tanto la capacidad de producción como la ocupación del mercado.

La era del marketing como principio dominante no sólo determina las maneras de vender sino también las maneras de producir, formalizar y distribuir. La fuerza es de quien es capaz de comunicarse con el consumidor, o sea, de quien posee los medios de comunicación, de quien es capaz de imponer una especial e intencionada interpretación de la información suministrada por los *prosumidores*. La informática, internet y las herramientas digitales se habían configurado en los años 80 como un nuevo paradigma utópico de libertad desde el que articular la comunicación y gestión de subjetividad de diferentes comunidades. Nada más lejos de la realidad: el acceso a los medios de producción no supone auténtica libertad si no se cumple efectivamente primero con la premisa del control de lo que se puede hacer con dichas herramientas de producción, con lo que ellas mismas son capaces de producir.

La extensificación de la presencia de los ordenadores personales en los hogares, su abaratamiento y el desarrollo de *software* para tratamiento y producción musical hacía augurar, inocente y esperanzadoramente, un desarrollo de la independencia en la creación, producción, circulación y comercialización de la música electrónica. Internet y las herramientas digitales serían el elemento que articularía las comunidades en redes de comunicación independientes y libres. Lo cual, en parte ha sido así en algunos casos, pero no tanto como sería deseable para garantizar una producción y un consumo libres de las presiones de los estudios de mercado y de la estandarización de los productos y las subjetividades.

Más allá de la comercialización de juguetes de creación musical para músicos aficionados, ya a fines de los 80, Gareth Loy, desarrollador de *software*, escribió "Es sorprendente constatar cuán pocos de los sitemas mencionados anteriormente están realmente a disposición de los usuarios". Más allá de la caducidad de algún software, la obsolescencia de algunos sistemas computacionales, la competición implacable con otros lenguajes de programación y la discontinuidad del patrocinio y soporte económico a los creadores y desarrolladores de dichos programas, no deja de ser cierto que mucho *software* ha desaparecido o su acceso es demasiado caro, lo que determina su escasa funcionalidad actual, la homogeneización de la herramientas de producción y, de ahí, la uniformización de las producciones y los gustos. La música y la producción musical –que en los 60 se convirtió en elemento de diferenciación, de gestión de la subjetividad y de territorio de identificación que, aún más, se vería potenciado por los ordenadores– se están convirtiendo en todo lo contrario.

En los últimos años los ordenadores están siendo usados para una amplia variedad de tareas: desde las más sencillas, como permitir que el audio sea grabado, producido, manipulado, mezclado y remezclado con o sin el destino final de

un cd; pero también para otras tareas más sofisticadas como ayudar a simular soluciones armónicas, a crear trabajos aleatorios en *random* generando y combinando elementos tomados de materiales predefinidos, transportando los resultados de la ejecución a los monitores y viceversa, ejecutar composiciones algorítmicas, interactuar con elementos espaciales, escudriñar las relaciones interactivas entre los dispositivos digitales y el cuerpo humano y una larga lista. Todo ello es posible gracias al *software* musical, *software* de notación musical y herramientas digitales de producción con este tipo de formatos, como los que fueron analizados en el simposio *The Future of Music Software* celebrado en el Dartmouth College de Hanover en 2001 y en el que participaron desarrolladores de lenguajes y herramientas digitales sonoras como Max Mathews (Music N), Gareth Loy (CARL software), Barry Vercoe (*Csound*), Miller Puckette (*Max/MSP*), David Zicarrelli (desarrollador comercial de *Max*) y James McCartney (*SuperCollidier*).

LAETITIA SONAMI
The Lady's Glove
Cortesía: METRÒNOM

Pero analicemos antes de qué estamos hablando. Hablar de música hecha por ordenador en nuestros días es redundante dada la presencia del mismo en todos los órdenes de la vida y, especialmente, en la música, su creación, producción y distribución. Por lo tanto, es necesario matizar y taxonomizar la definición de música hecha por ordenador: existe un tipo de música experimental desarrollada en algunos programas de las universidades. Y está aquella otra creada en el campo de la cultura del entretenimiento y del espectáculo, bien sea música para películas o para los diferentes géneros de la música *dance*, del *hip hop*, al *techno* pasando por el *dub*, el *electro*, el *house* o el *ambient*.

Esta distinción entre música experimental y aquella que Erc Lyon llama "música normativa" (esto es, producida según normas estilísticas aceptadas y categorizadas social y económicamente) se refleja incluso en el *software* que utilizan. El primer tipo suele emplear *software* abierto, desarrollable, personalizable y usado de formas que sus creadores no preveyeron como *Csound*, *Max/MSP* o *Supercollidier*; mientras el segundo se inclina más por mezcladores, secuenciadores o reverberadores producidos

por varias empresas del mundo de la tecnología del audio y cuyo *software* es más cerrado y, por lo tanto, sus resultados más homogéneos.

No se pueden establecer normas fijas ni taxonomías inamovibles entre los dos tipos de música puesto que hay relaciones de continuidad entre ambas. Porque en muchos casos los experimentos de hoy son las normas del mañana. O porque, por ejemplo, muchos grupos y solistas de música popular reconocen la deuda y la influencia de artistas experimentales, como lo prueba la inclusión de Stockhausen en la portada del disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de los Beatles, o más recientemente cuando Radiohead samplea a Paul Lansky en su trabajo *Kid A*.

La historia de 40 años de música electrónica ha producido ya las dos maneras de operar de la música, y de otras manifestaciones culturales, en el sistema occidental: aquella más experimental, y las versiones populares-comerciales de la misma que utilizan registros semejantes, pero también que poseen diferencias tanto en el uso de las tecnologías como en prácticas y objetivos.

Entre las semejanzas, a pesar de la diferencia *a priori* en la elección de las herramientas, podemos encontrar muchos ejemplos de utilización de las mismas herramientas, como, por ejemplo, Aphex Twin usa un SuperCollider, absorbiendo de esta forma investigaciones acústicas que nutren la cultura popular-comercial y llegando incluso a ver en él un determinado tipo de vocabulario, o llegando a considerar a Max Mathews como "the gandfather of techno".

También, más allá de la utilización de herramientas digitales, podemos encontrar posiciones estéticas compartidas que podríamos resumir en dos grandes grupos: una tendencia hacia la hibridación y otra a la deconstrucción. Respecto a la primera práctica genérica, constatamos una tendencia hacia la mezcla desvergonzada, desprejuiciada y desinhibida que ha llevado incluso a motivar el uso del concepto de *software caníbal*. De la misma manera que matemáticos y científicos utilizan teorías y descubrimientos de otros colegas más o menos cercanos, sin tener que probar su originalidad ni su veracidad, así también los creadores musicales y los desarrolladores de *software* no tienen ningún empacho en decidirse a la hibridación de resultados sonoros de diferentes procedencias para la configuración de arquitecturas sonoras nuevas. Ejemplo de ello son los fenómenos de la fusión y el *crossover*, que motivan la aplicación del concepto griego de Quimera a muchos de los resultados musicales de la música hecha por ordenador. Resultado de la hibridación de anatomías de diferentes animales, en el caso de la Quimera, o de reconfigurar un organismo

THE METRÓNOM META-ORCHESTRA
Cortesía: METRÒNOM

con partes de cuerpos diferentes, como en el caso de Frankenstein, una parte de las producciones musicales asumen una tendencia caníbal de engullir producciones musicales semejantes para reconfigurar su información.

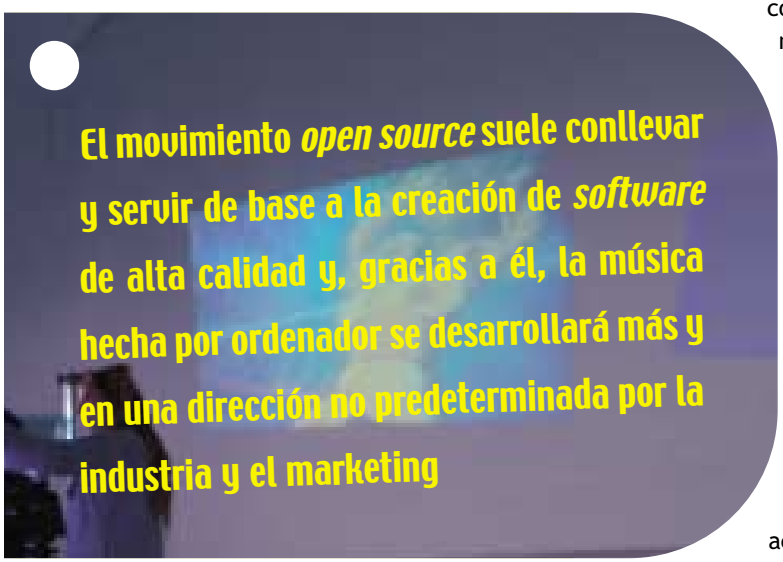
Mas también está la otra posición, casi contraria al canibalismo sonoro, que es la deconstrucción: es decir, el análisis de los componentes de un lenguaje musical o el desarrollo de una herramienta digital que conduce información sonora a otro tipo de aportaciones al campo musical. Por ejemplo, descomponer el *CARL system* en sus diferentes componentes para poder ser trabajados separadamente y permitir así una mayor personalización del trabajo y sus resultados (así creó Mark Dobson su pieza de *software Denoise*). O, también, convertir a *Max/MSP* en una librería de sonidos que pueden ser recombinados y *customizados* con otro *software* como pequeños programas tipo *plug-in* que modifica las funciones del sistema convirtiéndolo, por ejemplo, en un secuenciador de audio. A finales de los 90, el desarrollo de los *plug-ins* permitió conectar grandes programas –algunos comerciales como *proTools*– y enriquecer sus funciones o modificarlas.

Esta perspectiva abre el problema de los derechos intelectuales, del *copyright* que, supuestamente, es lo que permitirá a las empresas seguir invirtiendo en investigación. A pesar de que muchos artistas y desarrolladores creen que las becas que han recibido y los servicios que han utilizado en universidades y entidades públicas determinan que la responsabilidad social les lleva a dejar sus creaciones libres de

KONIC
Alain Bauman y Rosa Sánchez
HTA (Human Take-Away)
Cortesía: METRÒNOM

derechos dentro de la *open source software*, también es verdad que están los que opinan que "la propiedad intelectual es infinitamente divisible". O sea, el autor de una obra no deja de ser su propietario cuando ésta es convertida en "cita electrónica". El movimiento *open source* suele conllevar y servir de base a la creación de *software* de alta calidad y, gracias a él, la música hecha por ordenador se desarrollará más y en una dirección no predeterminada por la industria y el marketing. La distribución gratuita del trabajo en red libre de derechos y abierto a las modificaciones, investigaciones, desarrollos y personalizaciones de cada usuario –que organizaciones como GATT quieren potenciar– deja las manos libres para producir sin la presión de la normatividad y el mercado.

Comentábamos antes la ausencia de programas en el mercado, la ausencia de diversificación y su coste; pero el mayor problema ya no es tanto económico cuanto del tiempo que necesitan para ser aprendidos y dominados. Aprender un nuevo lenguaje o sistema suele ser lento y suele hacerse desde el autoaprendizaje, lo cual ha permitido a muchos compositores, no escolarizados en los conceptos clásicos y románticos de la tradición musical occidental que puedan crear sus composiciones. Tal como Michel Waisvisz y Joel Ryan, que trabajaron en STEIM, en Ámsterdam, y muy en consonancia con las tendencias de nuestra época, han reflexionado sobre la noción de esfuerzo en la tradición occidental, un rol que es ignorado en los instrumentos electroacústicos. *Easy to play* parece ser la consigna. Y si, además, puedes compartirla poniendo en internet a disposición de cualquier interesado los desarrollos de *sofware*, las aplicaciones, los *plug-ins* y la experiencia acumulada, entonces el enriquecimiento y la heterogeneidad de propuestas que pueden surgir hará expandir los horizontes de lo que actualmente se produce y consume.



Las diferencias y semejanzas entre los dos tipos de formulaciones musicales –la normatividad del mercado y la experimentación del *open source*–, sus herramientas y los conceptos que nos permiten orientarnos en su producción, no dejan de acompañarse y alimentarse mutuamente a lo largo de estos 40 años para producir más procesos de audio, más eventos en vivo y más piezas grabadas. Estos cambios cuantitativos han sido producidos por un desarrollo de las tecnologías (aumento de la velocidad de procesamiento, del tamaño de los discos y de la variedad de herramientas digitales), pero estas aportaciones no han creado sino más y mayores demandas. Es curioso, porque los desarrolladores han creado en pocos años una gran cantidad de *software* y, sin embargo, las demandas del mismo no paran de crecer dado el amplio campo de usuarios y la necesidad imperiosa de encontrar herramientas personalizables a la medida de la proliferación de subjetividades.

Procesamiento de señales de audio digitales e interactivas en tiempo real, representación del conocimiento multimedia y musical, lenguajes y entornos para música por ordenador, desarrollo y análisis de interfaces humanos para actuar e interactuar con música hecha por ordenador son algunas de las funciones que llevan a cabo actualmente las herramientas digitales que tienen una relativamente corta historia y unos nombres siempre citados: desde los futuris-

tas italianos y las máquinas *intonarumori* de Luigi Russolo, hasta Newmann Guttman, Alvin Lucier, Yasunao Tone, Luigi Nono, John Cage, Morton Subotnick, Karlheinz Stockhausen, Wendy Carlos, Pauline Oliveros, Emilio Vedoba, Luciano Berio, Gyorgi Ligeti y últimamente Sergi Jordà, por citar algunos de los más conocidos. Aunque podemos acompañarles ya de otros nombres como: Iannis Xenakis, quien tuvo un fuerte impacto en la música hecha por ordenador, no sólo por su creación de piezas electroacústicas, sino también fundamentalmente por el pensamiento matemático que sustenta sus trabajos instrumentales; Kim Cascone, que realizó música para David Lynch en *Corazón salvaje* o *Twin Peaks*, y quien además creó el sello *Silent Records*, de donde han salido algunas producciones sonoras e incluso algoritmos sonoros para juegos de ordenador. Habría que acompañar en esta lista los nombres de Oval, Nad Spiro, Mafucage, Mika Vainio, Mouse on Mars, Aphex Twin, David Toop o David Shea.

Tomando como referencia los nombres citados, intentaremos establecer conexiones entre su trabajo y la técnica, el arte, la música y su aplicación en subculturas emergentes. En estas pasadas décadas los ordenadores han ayudado a la producción y proliferación de un tipo de creación musical, en gran medida basada en el autoaprendizaje y en actitudes cercanas al DIY, y que han recibido diversas denominaciones como *glitch*, *microwave*, *microscopic music*, etc. Dichas denominaciones tienen en común una actitud deconstructiva de las técnicas audiovisuales y sonoras (herederas en parte de *scratch* de los 80 y si nos retrotrae-

JAVI PEZ + DOC MANHATTAN
Lost in Sound
CGAC

MARTÍN PENA *Lost in Sound*
Intervención en la cafetería del CGAC

mos más podemos buscar raíces en el cine experimental de los 60 y 70) y el uso de internet y los ordenadores como herramienta, como aparato, como estudio de producción, de ejecución en algunos casos e incluso de distribución. Internet, además de medio de comunicación, también ha sido usado extensivamente como una manera *sui generis* de encontrar tutoriales, *plug-ins* y una comunidad de intereses comunes. Las derivaciones de estos intereses y actitudes provocan varias direcciones de investigación, como el *glitch*, las performances sonoras basadas en la interacción, la manipulación de la reproducción de los CDs y las composiciones algorítmicas

Esta experiencia inmersiva de trabajo y experimentación en entornos digitales se realizó en la misma medida en que se extendía el uso de los ordenadores y programas, lenguajes y herramientas digitales en la producción sonora, tales como *Music N*, *Csound*, *Max/MSP*, *SuperCodiller*, MPEG, SMS, *AudioSculpt* o PD. Pero en muchos casos el uso de estas tecnologías provocó una homogeneización de los resultados, habida cuenta del uso de máquinas y herramientas parecidas. Para huir de ello, para evitar caer en la dependencia y en la producción estandarizada, muchos artistas focalizaron su atención en aquello para lo que las herramientas no fueron creadas, en los errores del sistema, en sus fallos, en sus resultados inesperados y distorsiones que incorporan a su música. Mientras que en la producción normativa y estandarizada tratan de eliminar estos errores, algunos artistas bucean en ellos y sobre ellos construyen su trabajo. Éste es el caso de Oval (que siguiendo el ejemplo de Yasunao Tone, explora las imperfecciones y resultados de la manipulación de la reproducción de CDs), Mika Vainio (y su proyecto *Pan Sonic*), Mouse on Mars, Aphex Twin, LTJ Bunken, Taylor Deupree, Kim Cascone, Nad Spiro o Mimeo, quienes basan su trabajo más en la experimentación que en la investigación empírica.

Asociado periféricamente a algunos estudios de música de baile comerciales, el *glitch* se desarrolló en varias direcciones. Bajo la marca de lo post-digital, en el trabajo de los artistas citados podemos encontrar fragmentos de información obtenida *on line*, el uso de entornos portátiles para crear, archivar, distribuir y ejecutar música, la creación de nuevas culturas mediáticas para internet (chat, net.art, MP3) y el desarrollo de conocimiento de cultura electrónica basada en los e-mails, listas de distribución de noticias, páginas web, etc. Todo esto provoca la aparición de un conjunto de estilos y técnicas que tienen ligazones con la música experimental, concreta, por ordenador, el *minimalismo*, el *ambient*, el *dub*, el *collage* y toda una serie de universos sonoros electroacústicos y digitales.

El *glitch* da protagonismo a alguna información sonora que permanecía en segundo plano porque no formaba parte de las pretensiones iniciales a la hora de componer o producir. Se caracteriza por el uso de resultados erróneos, casuales e interferencias dentro del amplio espectro posibilitado por el uso de los ordenadores y artefactos digitales utilizados para la composición, grabación, reproducción, almacenamiento y distribución de música. Así, la basura digital, las funciones inesperadas y erróneas del software, las imperfecciones del audio, los defectos y equivocaciones de los sistemas digitales y la inestabilidad de los datos son utilizados para hacer música o experimentos sonoros. Las herramientas electrónicas ayudan a deconstruir información sonora digital mediante herramientas (*Reactor*, *Max/MSP* o *Metasynth*) con sencillas interfaces que no requieren excesivos y complejos conocimientos musicales

Con todo ello consiguen crear mezclas sonoras eclécticas y densidades de audio inextricables. No se trata de discursos articulados o de fusiones coherentes, pero sí son contundentes muestras de cómo llegar a amplios sectores de público barnizando propuestas *pop* con texturas eclécticas que se basan en experimentos de audio y mezclas de elementos sonoros de diversa procedencia. Los resultados no pertenecen a ninguna de las taxonomías ortodoxas, sino que utilizan las múltiples referencias y fuentes sonoras para acercarse a territorios contemporáneos no excesivamente explorados ni transitados, y para servir de catalizadores de diferentes fuentes sonoras que tienen en común una investigación sobre el propio medio, sobre las herra-

mientas y sobre las diferentes capas de tratamiento de la información.

Efectivamente, una buena parte de la producción contemporánea en muchos campos culturales, de las artes visuales a las escénicas y las musicales, se basa en estrategias como la deconstrucción, la cita, el palimpsesto y el apropiacionismo y en la investigación de todo aquello para lo cual las máquinas y programas no fueron creados. Un ejemplo es la opinion de McCarney: "Creo que, secretamente, mis usuarios intentan subvertirlo a como dé lugar. Supongo que toda la comunidad *glitch* examinará vuestro generadores, descubrirá donde no los escribisteis correctamente y explotará esos defectos".

Más que en la generación de nuevas imágenes o sonidos, muchos artistas vuelven la vista atrás e investigan en las producciones ya existentes, en las superficies ya creadas, con las herramientas que permiten revisar, deconstruir, incidir y recrear diferentes estratos de producciones culturales. Se trata de trabajar con la información y de hacer de la información –y de las herramientas que permiten su procesamiento y circulación– el objeto de la experimentación. A modo de ejercicio de introspección y de solipsismo, en muchos casos los resultados parecen más ejercicios de especulación metafísica sobre el propio medio y sobre la información. No deja de ser paradójico que en la era de la información y la comunicación, cuando más herramientas tenemos para ello, no nos dediquemos tanto a producirla cuanto a analizarla.

Bien desde la perspectiva del *glitch*, de las *performances* sonoras de *Sensorband* o desde cualquier otro de los experimentos con el audio, deberíamos considerar la necesidad de espacios de subjetividad y de consumo libres de la presión del marketing, considerando, como lo hace John Oswald, "la música como información". Parafraseando a Cutler, "hacer música hoy es consumirla críticamente".

Selección de webs relacionadas con este tema:

http://www.anechoicmedia.com
http://www.ism.org
http://www.plunderphonics.com
http://www.image-ine.org
http://www.urbandsounds.com
http://www.cemstudio.com
http://www.theremincenter.org
http://www.eowave.com
http://makingthings.com
http://www.winword.com/emi
http://www.negativeland.com
http://www.steim.org

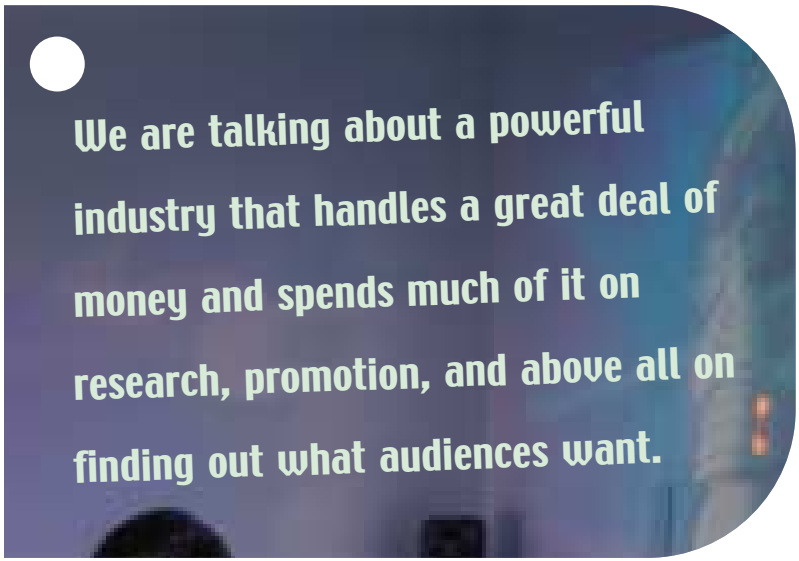
MUSIC AND COMPUTERS

MANUEL OLVEIRA

In the 1940s and 50s of the past century the West went through a period dominated politically by the Iron Curtain and the Cold War, and socially by the Welfare State and the capitalist spread of consumer goods and mass culture. Within this proliferation of devices, objects, communications media, social roles, etc., which broke down the social patterns inherited from rural life and traditional culture, along with respect for hegemonic values based on class, race, and gender, people were obliged to find new appropriations and reference points with which to build new identities that allowed them to negotiate for a place in the new system. This caused the emergence of a number of subcultures, among which those associated with youth would over time become powerful markers, first of identification, then of

difference, and finally, driven by the logic of impatient capitalism, of consumerism.

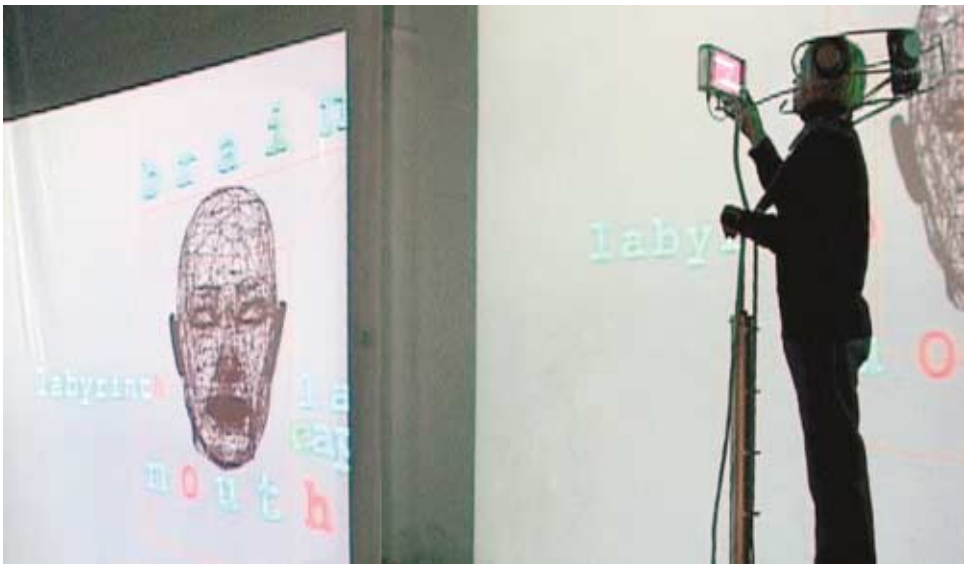
Within this proliferation of subcultures associated with consumption and the culture of leisure and entertainment, it was music –far more than cinema, which was connected to the fashion industry and closely followed by that of video games– that became a point of reference at all levels, from the creation of horizons of identification and making a place in the world, to the creation of consumer products using the strategy of seeing the user as consumer.



When we try to conjure up an image of the morphology of the consumer of electronic music we confront the puzzling web of the subjectivities that configure consumption without recourse to the act of marketing, i.e. In other words, that strategy by which products are assigned a place in the consumer market. We are talking about a powerful industry that handles a great deal of money and spends much of it on research, promotion, and above all on finding out what audiences want. Companies analyse the market to detect trends in taste and to anticipate them by bringing to market what the consumer wants. Such phenomena as the advent of *coolhunters* –people dedicated to exploring and scanning the context to find in it a series of trends that can be fed back into production– accompany successful market strategies, like that of Zara, which are ultimately based on reducing the time needed to interpret sales data and ensure that production reflects this data.

Counter to the traditional idea of the passive consumer (or the receiver who interacts neither with the intended unidirectional message of the work, nor with the canonical interpretation of the critic or the historian, nor yet with the artist's intention), models are devised that invert the position and the importance of the reception process and of the receiver/consumer. Examples of this include the presence of the cursor in works of net-art and CD-ROM and the possibilities for interaction and choice that these media offer; the growing effort of the aforementioned *coolhunters*, whose work consists of ascertaining the expectations of the street and converting them into trends which are then sold by the companies that design the products in accordance with these consumer expectations.; we could also cite market studies, company surveys, and, above all, certain strategies, assertions (such as that of Patty Smith: "people have the power") and advertising products like those of Retevisión in which the microphone is pointed at the receivers ("You do the talking") or in which the tug-of-war between users and grey executives of communications firms are won by the former ("we have managed to impose the general will"). In the face of all this, the old formula of "the customer is always right" yields to a new term that is coming into use: "prosumer", which refers to the increasingly active role of the consumer in the production process.

In keeping with Lazaratto's theses, both the



KONIC Alain Bauman y Rosa Sánchez. *HTA (Human Take-Away)*. Cortesía: METRÒNOM

premise and the result of non-material work is the broadening of "productive cooperation", which comes to encompass both production and reproduction of communication, and thus its main content: subjectivity. If Fordism admitted consumption to the reproductive cycle of capitalism, post-Fordism invokes communications to redefine the relation between production and consumption. The consumer is involved in the manufacture of a product from its conception, and is not limited to "consuming" merchandise. On the contrary, this consumption should influence new products. Thus consumption is chiefly the consumption of information. This reformulation of the classic theories of production from a post-Taylorist viewpoint implies that social communications and their underlying social relations become productive by mobilising major communications and marketing strategies to gather information (to detect market trends) and to circulate it (to constitute a market).

Therefore we are not so much witnessing the expansion of services as the rise of "service relation"; the emphasis has shifted from the "back office" to the "front office" (customer relations). Non-material work continually innovates the form and conditions of communications (hence of work and of consumption), while giving shape and substance to necessities, tastes, and fancies, while rendering them subjective. The characteristic of merchandise produced by non-material work is that it is not consumed –it doesn't disappear– by the act of consumption, but rather is created, transformed, and extended in the consumer's ideological and cultural environment, also transforming its user-consumer.

Thus, by means of the systems described, the cultural industry possesses statistical parameters (audiences, sales volumes, seasonal frequencies, consumer types, etc.) with which to measure the results of a market prospection and the likely reaction of the public to stimuli emitted by the media. Now accustomed to the language of marketing, we consumers –despite all the efforts to find out what we want– are becoming a passive mass, mere *voyeurs* of

LAETITIA SONAMI *The Lady's Glove*. Cortesía: METRÒNOM

the spectacle staged according to the scripts that we have supposedly written.

The products shaped in accordance with the patterns described should resemble ourselves; they should reflect us and help us to negotiate between our subjectivity and external reality. Under the thesis of Michel de Certeau, to consume an object should not make us equal to it, but rather makes it equal to ourselves, in an act of appropriation. However, in view of the situation, of marketing operations, and of the market itself, this is not the case.

The configuration of a public and of an active consumer whose urges and subjectivities are taken into account should create a space in which none of the actors and consumers, despite heterogeneity, is in a position to dominate the whole. The plurality and diversity of a market controlled by supply and demand should guarantee that this does not occur. But a different logic operates here: the passive reader, the uniformity of the market, and normative and dominant aesthetics are the measure of reality. Not only is it easier to sell if we are all alike, but it is even easier if all the tools of publication and publicity are the same. Hence the introduction of certain products in the university, because, when we are all trained in the same systems and procedures, later on in our professional and personal lives we can use only what we have learned conceptually and at the level of tools. All we can do, and all we can visualise, configure, and produce, will depend on these tools which have been introduced so "magnanimously" within educational

systems. Thus we are in the hands of the cultural industry which brings together both production and marketing capacity.

The age of marketing as a dominant principle does not only determine how goods are sold but also how they are produced, standardised, and distributed. Power belongs to those who are able to communicate with the consumer, i.e. those who own the communications media and are able to impose a special and purposeful interpretation on the information supplied by the *prosumers*. Computers, the Internet and digital tools had been shaped in the 1980s as a new utopian paradigm of freedom, from which to articulate the communication and management of subjectivity by different communities. Nothing could be further from reality: access to the means of products is not genuine liberty unless it first fulfils the premise of the control of what can be done with such tools of production, of what they themselves are able to produce.

The spread of PC's in homes, their lower prices, and the development of software for the processing and production of music led us to predict, with naïve hopefulness, the furthering of independence in the creation, production, circulation and marketing of electronic music. The Internet and digital tools would be the element that would organise communities through independent and free communications networks. This has been partly true in some instances, but insufficiently so to ensure that production and consumption are free from the pressures of marketing and the standardisation of products and subjectivities.

Looking beyond the marketing of gadgets with which music fans could create music, at the end of the 1980s the software developer Gareth Loy wrote "it is remarkable how few of the languages and systems documented above are generally available". Ignoring the obsolescence of some software and operating systems, the implacable competition with other programming languages, and the dropping of sponsorships of the creators and developers of such programs, the fact remains that much music software has disappeared or has become too expensive, which explains its scanty current functionality, as well as the homogenisation of productions and of tastes. Music and its production –which in the 1960s became a factor of differentiation and of the management of subjectivity and the territory of identification, which might have been strengthened by the advent of computers– has become just the opposite.

In recent years computers are being used for a wide variety of tasks, including such simple ones as the recording, production, manipulation, mixing, and remixing of audio, whether or not its final destination is to be a CD, but also more sophisticated ones such as aids in simulating harmonic solutions, creating random compositions, or combining elements taken from pre-defined materials, taking the results to monitors and vice versa, executing algorithmic compositions, interacting with spatial elements, examining interactive relations between digital devices and the human body, and many more. All this is made possible by music software, musical score software and digital production tools with this type of format, as analysed at the symposium "The Future of Music Software" held at Dartmouth College in 2001 with the participation of such programming language and digital audio tool developers as Max Matthews (Music N), Gareth Loy (CARL Software), Barry Vercoe (Csound), Miller Puckette (Max/MSP), David Zicarrelli (commercial developer of Max) and James McCartney (SuperCollider).

But first, let us define what we are talking about. To speak of computer-made music in our age is redundant, since computers are now present in all aspects of life and especially in music, its creation, production, and distribution. Thus it becomes necessary to refine and taxonomise the definition of computer-made music. First, there is a type of experimental music developed in some university programs. And then there is another, originating in the field of entertainment and show business culture, from

film scores to the different types of dance music –hip hop, techno, dub, electro, house and ambient.

This distinction between experimental music and what Eric Lyon calls "normative music", i.e. that which is produced in accordance with stylistic norms that are socially and economically accepted and categorised, is even reflected in the software that is used for each. The first type normally employs open software that can be developed and customised by users in ways unimagined by its authors, such as Csound, Max/MSP and Supercollider; while the second type relies more on mixers, sequencers and reverberators made by a number of audio technology firms. Since their software

is closed, i.e. it cannot be modified, the results tend to be more homogeneous.

But fixed norms and unmoveable taxonomies cannot be established to distinguish the two types of music since they may sometimes run together, and in many instances, the experiments of today become the standards of tomorrow. Many groups and solo performers acknowledge their debt to and the influence of experimental composers, as is shown by the inclusion of a depiction of Stockhausen on the jacket of The Beatles' *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, or more recently, when Radiohead sampled Paul Lansky in his *Kid A*.

The history of forty years of electronic music has already spawned two ways to operate in music, and in other cultural manifestations, in the West: the more experimental, and the popular-commercial versions of the same, which use similar registers, but are different in both the technologies used and in their practice and aims.

Among the similarities, and despite the *a priori* difference in the choice of tools, we can find many examples of the use of the same tools, such as Aphex Twin's use of SuperCollider, absorbing in this manner the acoustical research that feeds popular-commercial culture and even finds in it a particular type or vocabulary, or regarding Max Matthews as "the grandfather of techno".

In addition, beyond the use of digital tools, we can find shared aesthetic positions that we can divide into two main groups: a trend towards hybridisation, and another towards deconstruction. With regard to the first generic practice, we can detect a trends toward the most shameless, blatant and uninhibited mixing which has led to the use of the term "software cannibal". Just as mathematicians and scientists make use of the theories and discoveries of their more or less close colleagues without having to prove their originality or veracity, so do musical creators and software developers show few scruples in hybridising sounds of diverse provenance to configure new sonic architectures. Exemplifying this are the phenomena of fusion and crossover which motivate the application to many computer-aided musical creations of the Greek concept of chimera, the hybridisation of the anatomies

KONIC Alain Bauman and Rosa Sánchez. *HTA (Human Take-Away)*. Cortesía: METRÒNOM

of different animals, or the reconstruction of an organism with different body parts, as in Frankenstein. And some musical productions evince a cannibal tendency by devouring similar ones to reconfigure their information.

But there is also the other position, almost directly opposed to audio cannibalism, which is deconstruction, i.e. the analysis of the components of a musical language or the development of a digital tool that transforms sound information into other types of contribution to the musical field. For example, by deconstructing the CARL system into its several components, to be worked on separately, thus to allow a greater personalisation of the work and its results (this is how Mark Dobson created his software piece *Denoise*). Or by converting Max/MSP into a library of sounds that can be recombined or customised with other software into little plug-ins that modify the system's functions, making it into an audio sequencer, for instance. At the end of the 1990s, the development of plug-ins made it possible to link up large programs –some of them commercial ones, like ProTools– and to enrich or modify them.

And this leads us to the problem of intellectual property rights, of copyright, which, supposedly, is what enables companies to continue to invest in research. Despite the fact that many artists and software developers believe that the financial aids they have received and the services they have used at universities and public institutions determines that they have a social responsibility which dictates that their creations have no such rights as open-source software, others believe that "intellectual property is infinitely divisible", i.e. that the author of a work continues to

own it even when it has been made into an "electronic quotation". The open-source movement is usually oriented towards high-quality software, and thanks to this, computer-made music will develop more in directions not predetermined by the music industry and marketing. The free distribution of work in a rights-free network, where it is open to modifications, research, development and customisation by each user, which organisations like the GATT want to strengthen, leaves their hands free to produce free of the pressure of standardisation and the market.

We mentioned earlier the absence of programs in the market, and the absence and the cost of diversification, but the main problem is not so much economic as the time needed to learn to use these programs. To learn a new language or system tends to be a slow and lonely process. This has enabled many composers, unschooled in the classic or romantic traditions of Western music, to create their compositions. Examples include Michel Waisvisz and Joel Ryan, who worked at STEIM, in Amsterdam, and, much attuned to current trends, have reflected on the notion of *effort* in the Western tradition, a role that is ignored in electro-acoustic instruments. *Easy to play* appears to be their byword. And if in addition one can also share it with others by making it available on the Internet to anyone interested in new software developments, applications, plug-ins and experience gathered, then the richness and heterogeneity of the offerings that may emerge will broaden the horizons of what is produced and consumed today.

The differences and similarities of the two type of musical formulations –market standardisation and open-source experimentation– , their tools and the concepts that guide us in their production, continue after forty years to run together and to nourish each other, to produce more audio processes, more live events, and more recorded pieces. These quantitative changes are the result of the development of technologies (faster processing speed, larger disk space, and a greater variety of digital tools), but these contributions have only led to a greater demand. This is odd, because in a few short years the developers have created a large quantity of software and yet users' demand by users continues to grow as they seek customisation tools that allow them to express their subjectivities.

Real-time processing of interactive digital audio signals, the representation of multimedia and musical knowledge, languages and environments for computer-made music, and the development and analysis of human interfaces to act and interact with computer-made music are some of the functions handled today by digital tools that have been with us for a relatively short time, and some names are invariably mentioned, from the Italian futurists and Luigi Russolo's *intonarumori* machines, to Newmann Guttman, Alvin Lucier, Yasunao Tone, Luigi Nono, John Cage, Morton Subotnick, Karlheinz Stockhausen, Wendy Carlos, Pauline Oliveros, Emilio Vedoba, Luciano Berio, Gyorgi Ligeti and, more recently, Sergi Jordà, to name only some of the best-known. Although we could add other names like that of Iannis Xenakis, who had a strong impact on computer-made music, not only with his creations of electro-acoustical pieces, but especially because of the mathematical thought on which his instrumental works are based; and Kim Cascone, who did the music for David Lynch in *Wild at Heart* and *Twin Peaks*, and also established the "Silent Records" label, which has published some audio works and even audio algorithms for computer games. Other names that could be added to this list are Oval, Nad Spiro, Mafucage, Mika Vainio, Mouse on Mars, Aphex Twin, David Toop, and David Shea.

Taking these names as a reference point, we shall attempt to establish connections between their work and technique, art, and music and its application in emerging subcultures. In past decades computers helped with the production and proliferation of a type of musical creation, based largely on self-teaching and attitudes close to DIY, and which have been called by different names such as *glitch*, "microwave", "microscopic music", etc. What such names have in

THE METRòNOM META-ORCHESTRA Cortesía: METRÒNOM

common is a deconstructive position with regard to audio-visual and sound techniques (partly inherited from the "scratch" movement of the 1980s and even the experimental music of the 1960s and 1970s) and the use of the internet and computers as tools, as apparatus, as production studio, occasionally as performance medium, and even as distributor. The Internet, in addition to being a communications medium, has also been extensively used as a *sui generis* means of finding tutorials, plug-ins, and a community of shared interests. The spin-offs from these interests and attitudes have opened up several avenues of research such as *glitch*, sound performances based on interaction, the manipulation of CD reproduction, and algorithmic compositions.

This experience of immersion in work and experimentation in digital environments has come hand in hand with the extension of the use of computers and programs, languages, and digital tools in sound productions such as Music N, Csound, Max/MSP, SuperCollider, MPEG, SMS, AudioSculpt and PD. But in many instances the use of these technologies has led to the homogenisation of results, since the machines and tools are similar. To avoid this, and not fall into dependence and standardised production, many artists focused their attention on the things for which these tools were not created –on system errors, failures, unexpected results, and distortions– which they incorporated into their music. While in normative and standardised production these errors are avoided, some

artists explore them and base their work on them. This is the case of Oval (who, following Yasunao Tone's lead, probes these imperfections and results manipulating CDs), Mika Vainio (and his *Pan Sonic* project), Mouse on Mars, Aphex Twin, LTJ Bunken, Taylor Deupree, Kim Cascone, Nad Spiro and Mimeo, who base their work more on experimentation than on empirical research.

Peripherally associated with some commercial dance music studios, *glitch* has developed in several directions. In the "post-digital" category, in works by the artists mentioned above we can find fragments of information obtained on line, the use of portable environments to create, store, distribute, and play music, the creation of new media cultures for the Internet (chat, net-art, MP3) and the development of awareness of electronic culture through email, mailing lists, news groups, web pages, etc. All this contributes to the appearance of a group of styles and techniques linked to experimental music, concrete, by computer, minimalism, ambient, collage, and a long series of electro-acoustical and digital sound universes.

Glitch gives a leading role to certain sound information that had remained in the background since it was not a part of initial intentions when composing or producing. It features the use of erroneous or accidental results and interferences within the wide spectrum made possible by the use of computers and digital devices in the composition, recording, reproduction, storage, and distribution of music. Accordingly, digital garbage, audio imperfections, defects and mistakes made by digital systems and data instability are all put to use in music or studio experiments. Electronic devices help deconstruct digital sound information with tools (Reactor, Max/MSP, or Metasynth) with simple interfaces that do not call for excessive and complex musical expertise.

In this way eclectic sound mixes and inextricable audio densities are created. It is not a question of articulated discourses or coherent fusions, but rather of emphatic examples of how to reach large segments of the public with eclectic textures based on audio experiments and mixes of sound elements of the most varied origins. The results belong to none of the orthodox taxonomies, but instead use multiple references and sound sources to approach contemporary territories that are little explored nor traversed, and to serve as catalysts of different sound sources which have in common their investigations into the medium itself, the tools, and the different layers of information processing.

Indeed, much contemporary output in many cultural fields, including the visual arts, theatre, and music, is based on strategies such as deconstruction, allusion, palimpsest, appropriationism, and research into the things for for which the machines and programs were not made. An example found in McCartney's opinion: "I think my users are secretly trying to subvert it in every way possible. I guess the whole *glitch* community will take all of your unit generators and find out where you didn't write them correctly, and exploit that".

More than seeking to generate new images or sounds, many artists are turning their attention back to existing productions, to the surfaces already created, to the tools that allow them to revise, deconstruct, intervene in and recreate different strata of cultural productions. The idea is to work with the information and to make the information itself –and the tools which allow its processing and circulation– the focus of scrutiny. It is an exercise in introspection and solipsism, and the results often appear to be exercises in metaphysical speculation on the medium itself and the information. It is certainly paradoxical that in the age of information and communication, and when we have the most tools, are more interested in analysing than in producing or communicating.

Whether viewed from the perspective of *glitch*, of Sensorband's sound performances, or any other audio experiments one might name, we should certainly recognise the need for subjective consumer spaces free from marketing pressures, and regard, as does John Oswald, "music as information". To paraphrase Cutler, "to make music today is to consume it critically".

A selection of web sites addressing this subject:

http://www.anechoicmedia.com
http://www.ism.org
http://www.plunderphonics.com
http://www.image-ine.org
http://www.urbandsounds.com
http://www.cemstudio.com
http://www.theremincenter.org
http://www.eowave.com
http://makingthings.com
http://www.winword.com/emi
http://www.negativeland.com
http://www.steim.org

MAFUCAGE Hangar Obert. Photograph: Cova Macias

FÁTIMA MIRANDA

LAS VOCES DEL MUNDO UN MUNDO DE VOCES

VICENTE CARRETÓN CANO

"...a lo largo del árbol de la vida, impulsada por el entusiasmo de la idea"

Alain Limoges

Fátima Miranda es un auténtico pararrayos vocal, un vórtice sónico que gradualmente ha sabido situarse en el punto de mira de la crítica internacional, estando ya su trabajo para muchos especialistas en la tradición de las grandes divas experimentales de la vanguardia, la que va de Kathy Berberian a Joan LaBárbara, de Meredith Monk a Diamanda Galas. Los nuevos rumbos que la voz de la Miranda –a veces diamantina y a veces diabólica– está brindando a las vanguardias y a las tradiciones musicales populares vernáculas son de una originalidad transcultural sin precedentes, abren caminos al futuro, cancelados en el pasado, en una reconsideración de lo aprendido y en un querer volver a aprender lo olvidado. Una estrategia que no es un camino de rosas, sino más bien todo un reto. Como lo ha sido toda su trayectoria.

Ninguno de sus compañeros y profesores en la Uni-

Arte sonado Foto Bernhard Schmit

Arte Sonado Foto: Rudiger Lange

versidad Complutense de Madrid sospechó, a mediados de los setenta, cuando ser moderno era estar ubicados radical y políticamente frente al dictador y haber aprendido la lección de la revolución estética de los sesenta (el pop, el minimal, el land art, la emergencia de los nuevos media, la performance, el body art, fluxus, con su ecuación arte/vida –estos tres últimos determinantes para su itinerario–), que aquella metódica y rigurosa estudiante de historia del arte interesada en la arquitectura y el urbanismo fascistas de Salamanca iba a liderar con su garganta y con su pneuma una aportación tan significativa para el panorama sonoro internacional.

El encuentro con el músico y compositor Llorenç Barber, resultará definitivo para su abandono de la academia y el enroque conjunto en un personal doctorado sobre las esferas de las vanguardias sonoras, en una rotunda reorientación de sus preocupaciones estéticas. Juntos fundaron un laboratorio de los descubrimientos y las invenciones, el grupo de improvisación Taller de Música Mundana (TMM), cuya *Opera para Papel* acabó siendo el plato fuerte de la segunda edición de ARCO 83, y no sólo para audiencias locales, sino también para parte de la *intelligentsia* internacional del arte que entonces visitaba España por primera vez.

A la recreación sonora del universo, mediante las esencias minimalistas de palos de aguas, cuernos, caracolas, piedras y el redescubrimiento de todo un repertorio de instrumentos orgánicos, practicada por el TMM, Fátima añadirá durante los ochenta nuevas ocupaciones que iban a reforzar los fundamentos de su quehacer intelectual y artístico. Por un lado aceptará la dirección de la Fonoteca de la Universidad Complutense (1982-1989), en un intento desesperado de la academia por recuperarla; por otro, se embarca en una formación musical tradicional estudiando solfeo, saxofón alto y percusión para educar esa "voz ballena", concebida, nacida y nutrida en el TMM. El vástago de Llorenç Barber en el TMM será su campanario portátil, la semilla de sus orientaciones futuras.

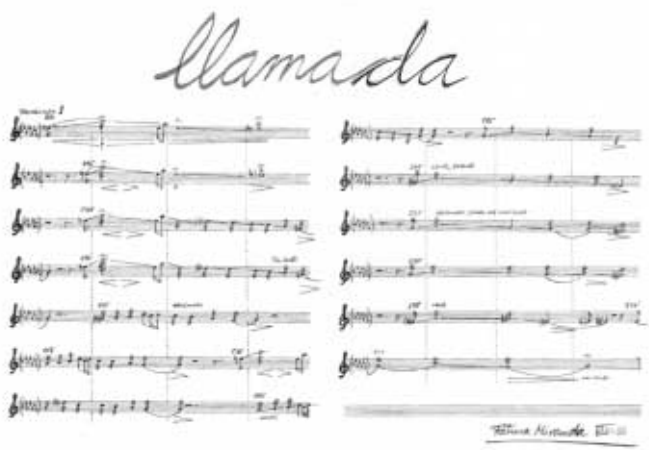
Por cierto, no es descabellado pensar en los paralelismos existentes entre Barber/Miranda y Ulay/Abramovič, salvando las distancias de sus respectivas disciplinas, aunque no es el momento para argumentarlo. Baste apuntar lo que ambos tandems tienen de pioneros en el fomento del ecumenismo de las culturas, con prácticas artísticas que establecen nexos en vez de parcelaciones y distancias: entre los géneros sexuales, entre las disciplinas artísticas, entre las culturas tradicionales separadas por océanos y continentes. Son artistas como ellos –educados en el rigor conceptual de las neovanguardias y la disciplina de la espiritualidad oriental, especialmente del budismo– los que llevaron las cuestiones de la multiculturalidad al núcleo central del pensamiento posmoderno occidental, tras décadas del "ninguneo" de lo étnico y del desprecio por

los ghettos culturales trasterrados de Sur a Norte, del Este al Oeste, ya fuese por cuestiones políticas, económicas o de género.

El entusiasmo insaciable por traspasar fronteras la llevará a estudiar *bel canto* con Esperanza Abad y otros (1983-1993); técnicas vocales del Japón tradicional con Yumi Nara (París, 1987-1988); el canto difónico mogol, en el que el bordón y la melodía caminan de la mano, con Tran Huâng Haï (Paris, 1988); el canto Dhrupad, cuyas microtonalidades han sido custodiadas durante siglos por la eminente familia Dagar (Francia, Holanda, India, 1988-1994); además del Tharir, técnica filigrana del canto clásico iraní (París, 1995) y sin olvidar las fuentes de la vanguardia de la poesía fonética, exhaustivamente resonadas en el Flatus Vocis Trio, grupo que compartió con Llorenç y Bartolomé Ferrando. Todo ello en un viaje de ida y vuelta de la vanguardia a lo arcano y de retorno al presente, a la vida. Escarbando en el pasado de la voz, Fátima Miranda le soñó un futuro utópico muy lejos del "putrefacto" dodecafonismo que había encorsetado en extremo la cultura musical de occidente.

Armada con todo un bagaje de etnomúsicas, quiso poner en práctica (la idea es acción) los poderes transformadores del arte para con la identidad personal y el poder de las nueva música para enterrar definitivamente la institucionalización canónica de las vanguardias musicales y plásticas. Su voz quería abrir resquicios para lo incierto y así arrastrarnos de manera irremisible lejos de la seguridad de todo saber. Más allá del minimalismo sólo cabía la radicalización, pero en su sentido más genérico, la vuelta al origen, el retorno a las raíces.

Fátima cantó. Cantó y cantó y cantó hasta que los cantos le cantaron y en su fluir desvelaron –hasta lo virtuoso, en una extensión de más de cuatro octavas, cuando lo normal en una soprano son dos octavas– la intérprete y la compositora que llevaba dentro. Con los noventa llegan sus primeras producciones: *Las Voces de la Voz* (1991), *Concierto en Canto* (1995) y su revelación como solista durante el Festival de Otoño de Madrid (1992) –en el oportuno homenaje a John Cage antes de su muerte por parte de todos sus epígonos europeos y colaboradores norteamericanos–, demostrando que su voz era capaz de ser flauta y tambor a la vez, capaz de dar forma sonora a lo inefable, capaz de traducir los rumores y tremores abisales de la humanidad.

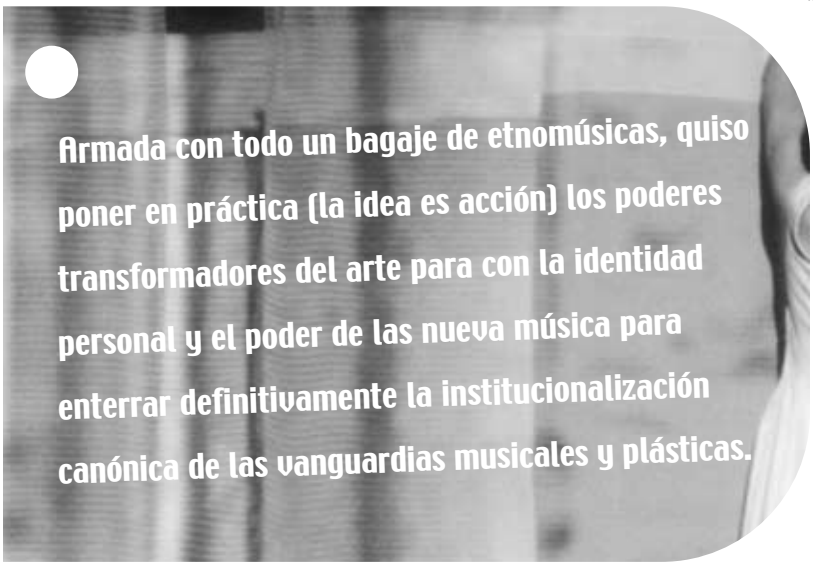


Poema visual

Lo sorprendente fue no sólo descubrir una intérprete, sino también una compositora. Fátima no es una intérprete sin sustancia, que preste su virtuosismo al servicio de los estereotipos folclóricos como en el pasado hicieron Yma Sumac, Oum Kaltsoum y Miriam Makeba, sino que su instrumento, su voz, sus recursos y resortes, están al servicio de un discurso propio, un universo de voces íntimas que necesitan contarse, decirse unas a otras y a los otros. Si el cetáceo sónar cierra su ciclo con *Epitafio a las Ballenas* (1991), con *percuVOZ* (1995) comienza las cabalgaduras polifónicas y la variedad corrosiva y tierna de la magia y el encanto que caracterizan sus *prEsencias* actuales: palabras, fonemas, sílabas, resoplidos, conjuros, cuasipalabras, glisandos, frases eructadas, mascullidos, melodías perezosas y melancólicas, finales contenidos en sí mismos.

Por su saber contar y su saber cantar, por su querer decir y decirlo en escena, sin tapujos, *a capella*, los conciertos de la Miranda son *performances* en toda regla: su cuerpo como caja de resonancia, el atrezzo, las luces, la atmósfera, todo contribuye a la creación de un evento memorable en el que el público llega a participar incluso vocalizando drones de apoyo. Para ella toda interpretación es una eje-

cución de la diferencia, estando demasiado ocupada en navegar hasta el corazón de las tinieblas de su propio universo para surcar las músicas de otros compositores, lo que no quita para que el compositor mexicano Julio Estrada le haya compuesto una ópera o haya cantado piezas de Yves Alain Blois. Con todo, conviene reseñar un par de consideraciones sobre el proceso canto-escucha, desde el punto de vista de la intérprete y desde el de la audiencia, porque durante sus conciertos, ambos se sumergen en un juego de especulares reflexiones auditivas y sonoras.



Armada con todo un bagaje de etnomúsicas, quiso poner en práctica (la idea es acción) los poderes transformadores del arte para con la identidad personal y el poder de las nueva música para enterrar definitivamente la institucionalización canónica de las vanguardias musicales y plásticas.

El magisterio técnico de los alaridos y microtonalidades de la Miranda está basado, según ella misma, en el trinomio oído (escucha)/cerebro (ordena)/garganta (ejecuta) y el consecuente ajuste continuo de la fuente de emisión sonora. Por eso, no se cansa de repetir que los cantos (también en su acepción de "piedras") le cantan, porque la resonancia y la acústica de los lugares en los que compone y actúa parecen reverberarle el pentimento de la historia del lugar sumado al aquí y ahora de ese instante. No en vano algunos de sus escenarios favoritos han sido el Altar de Pérgamo y las Puertas de Babilonia, custodiados en uno de los museos arqueológicos de Berlín, y el teatro romano de Cartago, en Túnez. Por lo que respecta a la audiencia, ésta siente anulada la distancia física con la intérprete, identificándose psicológicamente con ella en el cautivador seguimiento de coloraturas, quiebros y cadencias. Daniel Charles ha relacionado este arrobamiento arrebatado del público de la Miranda con la *interpenetración sin obstrucción* del Budismo Kegan para explicar la hipnótica rendición del que escucha su caleidoscópica irisación sonora[1].

La complejidad técnico-sonora de su voz y sus composiciones van a perfilar nuevos aspectos visuales de su trabajo de artista en la codificación de sus creaciones y descubrimientos sonoros en partituras –nada convencionales, siguiendo de nuevo a Cage y a las vanguardias poéticas– para representar sus arabescos en vuelo, paisajes a vista de pájaro con líneas de convección e itinerarios secretos, edificios racionalistas sustentados en la chimenea, cuñas rítmicas, repechos sonoros que conducen a lo indecible y a lo no dicho en lo dicho, como ocurre en la veta de sus poemas sincréticos (al igual que las partituras ampliamente ilustradas en su página web) deudores de ese otro gran poeta místico que es Eduardo Scala. *TUnEL* es uno de mis favoritos, no sólo por su carga erótica, sino por cuanto tiene de incluyente y transparente al revelar la alteridad en el interior de uno mismo y por cuanto semeja un *aleph* del sentido ético de la existencia. *ESpERA* es una esencia poética en la se conjugan el pasado, el presente y el futuro.

A pesar de que su trabajo camina hacia lo natural y su artificiosidad instrumental se había resumido a los palos de agua y los tubos silbadores, los armonios, los zapateados y las cajas chinas de grillos, se plantea la utilización de diferentes voces en registros vídeo que le permitan acumular polifonías pregrabadas para mezclarlas con la voz en directo, a la búsqueda de una mejor integración de las disciplinas musicales, visuales y escénicas. Es así como surge *ArteSonado* (2000) –cuyo estreno mundial se celebró en el Media Theater del ZKM de Karlsruhe, la catedral electrónica de la institución arte en Europa–, un concierto multimedia para el que toma prestado el concepto arquitectónico homófono, que se refiere a la decoración de casetones de madera en determinados entablamentos. Sin

Las voces de la voz Foto Manuel Domínguez

embargo, los videos de *ArteSonado* no tienen una función de decorado, sino que más bien actúan cual espacios virtuales en la tradición de las arquitecturas de la memoria de los neoplatónicos lulianos. Espacios que son voces articuladas en mosaicos polifónicos de inspiración cubista en los que la simultaneidad y el multiperspectivismo convierten en múltiple lo que no es más que una voz única.

La exploración de la fragmentación de la identidad mediante personalidades polifónicas múltiples convierte *ArteSonado* en una obra tardo postmodernista, pero lo que hace realmente grande el trabajo de Fátima Miranda es su preocupación subyacente por los grandes temas de la humanidad: el amor y la violencia, la vida y la muerte. Ni más, ni menos. "(N)o es inocuo…, que a su garganta lo único que le interesa sea la realidad, también el mal y la muerte, pero para cantarlos con la intensidad del insomne que agarra cada pliegue, cada superficie con las yemas sin piel de un cante que sube y baja por mercuriales alturas de horno y

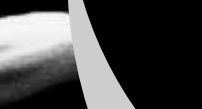
hielo", ha dicho su mejor y más cercano hermeneuta, Llorenç Barber.[2] Por lo que respecta a su entronque con la modernidad española, son la carnavalización frente a la severidad de La (aún existente) España Negra, la consideración sagrada del erotismo y el inconformismo político de los soñadores de utopías, lo que la sitúa en ese linaje de creadores excepcionales que va de Goya a Picasso; de Valle Inclán a Lorca; de Arrabal a Goytisolo; de Maruja Mallo a Pedro Almodóvar. El crítico de música portugués Fernando Magalhães la ha relacionado con Buñuel y con Pessoa[3].

El tiempo dirá si su cantar crea escuela. Por el momento es "vientre de vida" y esperanza, revalidación de la eterna escucha, crisol de la diversidad y del mestizaje.

En el universo sonoro de Fátima Miranda, en su voz, caben todas las voces del mundo, pues el ying y el yang orientales conviven con el yo, el ego y el superello del psicoanálisis freudiano, los lamentos de las plañideras islámicas con las nanas andaluzas, el aullido del lobo con el zureo de las palomas, el murmullo de las arenas marinas con el canto de un banco de ballenas, el grito de guerra cherokee con el silbido del viento en una oquedad freática, el griterío vecinal de una corrala de Lavapiés con fragmentos del discurso de dos amantes dicharacheros. Los gorjeos de los enanos de Disney con los gritos desgarradores de la Berberian llamando a su Luciano. Los ayes y los suspiros. Las risas y los lamentos. La locuacidad y el silencio muuuuuu…uuuu…do.
www.fatima-miranda.com

NOTAS
1 Daniel Charles, "Breve elogio de Fátima Miranda", *El Europeo* nº 42, verano 1992.
2 Llorenç Barber, "Matadores: Fátima Miranda. Su arma es su voz", *Revista Matador*, enero 2002.
3 Fernando Magalhães, "24 rostros para una voz", *Público*, 22 enero 1999.

Diapasión
Foto: Rudiger Lange



FÁTIMA MIRANDA

A WORLD OF VOICES VOICES OF THE WORLD

VICENTE CARRETÓN CANO

"...along the tree of life, driven by the enthusiasm of the idea."
Alain Limoges

Fátima Miranda is an authentic vocal lightning rod, a sonic vortex who has managed gradually to capture the attention of international audiences –many specialists already regard her work as being within the tradition of the great experimental divas of the avant-garde, ranging from Kathy Berberian to Joan LaBárbara, from Meredith Monk to Diamanda Galas. The new directions that Miranda's sometimes diamond-like and sometimes diabolic voice is regaling to the avant-garde and to popular vernacular musical traditions are of an unprecedented transcultural originality; they cut paths to the future, vanished in the past, in a reconsideration of what has been learned and a desire to re-learn what has been forgotten. A strategy that is not a bed of roses, but rather a real challenge. As her whole career has been.

None of her colleagues or professors at Madrid's Universidad Complutense suspected, in the mid-1970s, when to be modern was to be positioned radically and politically against the dictator and to have learned the lessons of the aesthetic revolution of the 1970s (pop art, minimalism, land art, the emergence of the new media, performance art, body art, fluxus with its art/life equation –these three last to be determining factors in her career) that that methodical and rigorous art history student with an interest in the Fascist architecture and urban design of Salamanca was to make with her throat and breath such a

significant contribution to the international sound panorama.

The encounter with the musician and composer Llorenç Barber would lead to her decision to forsake the Academe and to undertake her own personal doctoral studies in the spheres of the musical avant-garde, in a radical reorientation of her aesthetic concerns. Together they founded a laboratory of discovery and invention, the improvisational group Taller de Música Mundana

(TMM) [Workshop of Worldly Music], whose *Opera para Papel* ["Opera for Paper"] was the starring attraction at the second edition of Madrid's ARCO art fair in 1983, and not only for local audiences, but also for part of the international art *intelligentsia* that was then visiting Spain for the first time.

To the recreation of the universe in sound, through the minimalist essences of water sticks, animal horns, sea shells, and the rediscovery of a whole repertoire of organic instruments, that was conducted by the TMM, in the 1980s Fátima was to add new activities that would strengthen the foundations of her artistic pursuits. For one thing she would accept the appointment as director of the Audio Library at the Universidad Complutense (1982-1989), in a desperate bid by Academe to retrieve her; and for another she embarked on traditional musical training, learning to read music and studying the alto saxophone and percussion in order to educate that "whale voice" that had been conceived, born, and nourished in the TMM. Llorenç Barber's offspring in the TMM would become its portable bell tower, the seed of its future directions.

Nor is it at all preposterous to draw parallels between Barber/Miranda and Ulay/Abramović, notwithstanding the differences in their disciplines, though this is not the place to do so. Let it suffice to note that both duos were pioneers in promoting cultural ecumenism, with artistic practices that establish links instead of divisions and distances: between sexual genders, amongst artistic disciplines, amongst cultural traditions separated by oceans and continents. These were the kind of artists –educated in the conceptual rigour of the neo-avant-gardes and the discipline of Oriental spirituality, especially Buddhism– who brought questions of multiculturalism to the core of Western post-modern thinking, after decades of neglect of the ethnic and disparagement of the cultural ghettos transplanted from East to West and from South to North, whether for reasons of politics, economics, or gender.

The insatiable enthusiasm for crossing borders led her to study *bel canto* with Esperanza Abad and others (1983-1993); traditional Japanese vocal techniques with Yumi Nara (Paris, 1987-1988); Mogol diphonic chant, in which the melody and bass line go hand in hand, with Tran Huâng Haï (Paris, 1988); Dhrupad singing, whose microtones have been guarded for centuries by the eminent Dagar family (France, the Netherlands, and India, 1988-1994); as well as Tharir, the elaborate technique of classical Persian singing (Paris, 1995) without mentioning the sources of avant-garde phonetic poetry, exhaustively resonated by the Flatus Vocis Trio, in which she sang with Llorenç and Bartolomé Ferrando. All of this in a return journey

from the avant-garde to the arcane and back to the present, to life. Rummaging in the history of the voice, Fátima captured the sound of a utopian future very far from the "rotten" twelve-tone music that so constrained Western musical culture.

Armed with a wide range of ethnic music she wanted to put into practice (the idea is action) the powers of art to transform the personal identity and the power of the new music to bury forever the canonical institutionalisation of the musical and visual avant-gardes. Her voice sought to open up a loophole for uncertainty and thus to drag us irretrievably far from the safety of all knowledge. Beyond minimalism there was room only for radicalisation, but in its most generic sense, the return to origins, to the roots.

Fátima sang. She sang and sang and sang until the songs were singing her, and in their flow they unveiled –to the point of virtuosity, in a range of more than four octaves when two is normal for sopranos– the performer and the composer hidden within. With the 1990s came her first original productions: *Las Voces de la Voz* ["The Voices of the Voice"] (1991), *Concierto en Canto* ["Concert in Chant" or "with-a-Bit of Charm"] (1995) and her debut as soloist in the 1992 Autumn Festival of Madrid –within a timely tribute to John Cage before his death by all his European followers and American collaborators– demonstrating the capacity of her voice to be a flute and a drum at the same time, able to give sonic form to the ineffable, able to translate humanity's deep-seated murmurs and tremors.

Diapasión Foto: Rudiger Lange

Poema visual

What was surprising was not only to discover a performer, but also a composer. Fátima is not a performer without substance, who lends her virtuosity to the service of folkloric stereotypes as did Yma Sumac, Oum Kaltsoum and Miriam Makeba in the past; no, her instrument, her voice, her resources and her devices are at the service of her own discourse, a universe of intimate voices that need to contact each other, to tell each other and the others. If the whale song closed her cycle with *Epitafio a las Ballenas* ["Epitaph for the Whales"] (1991), then it was with *percuVOZ* ["percuVOICE"] (1995) when the polyphonic mounts and the caustic and tender variety of magic and enchantment that characterise her *prEsencias* today: words, phonemes, syllables, snorts, spells, quasi-words, glissandos, burped phrases, mumblings, lazy and melancholy melodies, and self-contained finales began.

Since she knows how to tell and how to sing, since there is a meaning and she conveys it on stage without beating around the bush, Miranda's concerts are fully-fledged performances: her body as sounding board, the props, the lights, the atmosphere, all contribute to creating a memorable event in which the audience ultimately takes part, vocalising back-up drones. For her, all performance is an execution of difference, but she is too busy journeying to the heart of the darkness of her own universe to plough the music of other composers, though it is true that the Mexican composer Julio Estrada wrote an opera for her, and she has sung pieces by Yves Alain Blois. Withal, it is worth noting a couple of considerations about the singing-listening process, from the viewpoints of the performer and audience, since during her concerts, the two are submerged in a play of mirrored auditory and sonic reflections.

Miranda's technical mastery of shrieks and microtones is based, she says, on the trinomial proposition ear (listens)-brain (commands)-throat (executes) and the consequent continuous adjustment of the source of sound emission. Accordingly, she gets tired of repeating that the chants (also in its meaning as "pebbles" [in Spanish -*Trans.*] sing to her, because the resonance and acoustics of the places where she composes and performs seem to resoound with the pentimento of the history of the site and she adds them to the here and now of that instant. This is why her favourite ones include the Pergamus Altar and the Gates of of Babylon, which are displayed at the Pergamon Museum in Berlin, and the Roman theatre of Carthage, in Tunisia. For their part, audiences feel that the physical distance separating them from the performer is annihilated, thanks to their psychological identification with her in following the coloraturas, breaks, and cadences. Daniel Charles has equated this rapture wrenched from Miranda's audiences with the *interpenetration without obstruction* of Kegan Buddhism, to explain the hypnotic surrender of listeners to her kaleidoscopic sonic iridescences[1].

The technical-sonic complexity of her voice and her compositions were to shape new visual aspects of her work as an artist in the codification in musical scores of her creations and discoveries in sound. These scores -by no means conventional, and again following Cage and the poetic avant-garde- represent her Arabesques in flight, bird's-eye landscapes with lines of convection and

secret itineraries, rationalist buildings standing on their chimneys, rhythmic wedges, slopes of sound that lead to the unspeakable and to the unspoken parts of the spoken, and as occurs in her syncretic poems (which, like her scores, are lavishly illustrated on her web page), owe a debt to that other great mystical poet, Eduardo Scala. "TUnEL" ["TUnnEL", but also "Thou/He" –*Trans.*] is one of my favourites, not only because of its erotic charge, but for its inclusiveness and transparency in showing the otherness within oneself and for resembling an *aleph* of the ethical sense of existence. "ESpERA" ["WAIT" or "HOPE" but also "IS/WAS" –*Trans.*] is a poetical essence in which past, present, and future are conjugated.

Despite the fact that her work moves towards the natural and her instrumental skills have been summarized in water sticks and whistling tubes, harmoniums, tap dances, and Chinese cricket boxes, she posed the use of different voices in video recordings which allowed her to collect pre-recorded polyphonies to mix with her live voice, for a better integration of musical, visual, and theatrical disciplines. Thus arose *ArteSonado* ["ArtSounded"/"Art Talked About"]](2000) –whose world debut took place at the ZKM Media Theatre in Karlsruhe– the electronic cathedral of the art institution in Europe. It was a multimedia concert for which she borrowed a homophonic architectural concept, referring to the decoration with wooden panels in certain entablatures. However, the function of the videos of *ArteSonado* is not decorative; rather, they operate like virtual spaces in the traditions of architecture of the memory as propounded by the Lulian neo-Platonists. Spaces that are voices joined in polyphonic mosaics of Cubist inspiration in which simultaneity and multi-perspectivism render multiple what is nothing more than a single voice.

The exploration of the fragmentation of the identity by means of multiple polyphonic personalities makes *ArteSonado* a later post-modern work, but what really makes Fátima Miranda's work great is her underlying concern with the great themes of humanity: love and violence, life and death. Neither more nor less. "It is not innocuous (…) that the only thing that interests her throat is reality, also evil and death, but to sing them with the intensity of the insomniac who clutches every fold, every surface with the skinless fingertips of a chant that rises and falls by mercurial heights of furnace and ice,", in the words of her best and closest interpreter, Llorenç Barber[2]. As regards her connection to Spanish modernity there is the carnival spirit in opposition to the severity of the (still extant) Black Spain; the consideration of eroticism as sacred and the political nonconformity of the dreams of utopias which place her in the lineage of exceptional creators ranging from Goya to Picasso; from Valle Inclán to Lorca; from Arrabal to Goytisolo; from Maruja Mallo to Pedro Almodóvar. The Portuguese music critic Fernando Magalhães has linked her with Buñuel and with Pessoa[3].

Time will tell whether her singing catches on. For the time being it is the "womb of life" and hope, a ratification of eternal listening, a crucible of diversity and crossbreeding.

In Fátima Miranda's sonorous universe, in her voice, all the voices in the world find their places, since the oriental *ying* and *yang* dwell together there with the "I", the *ego* and the super-IT of Freudian psychoanalysis; the laments of Islamic mourners with Andalusian lullabies; the howl of the wolf with the cooing of doves; the murmur of the sea sands with the song of a pod of whales: the Cherokee war cry with the whistle of the wind in a the hollow of an aquifer; the sound of neighbours shouting across a residential courtyard in a Madrid neighbourhood with fragments of the conversation between chattering lovers The gurgling of Disney's dwarves with the heart-rending screams of Berberian calling for her Luciano. The groans and the sighs. The laughs and the moans. Loquacity and mute siiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiilends. (www.fatima-miranda.com)

NOTES
1 Daniel Charles, "Breve elogio de Fátima Miranda" ["Brief Praise of F.M."], *El Europeo*, no. 42, summer, 1992.
2 Llorenç Barber, "Matadores: Fátima Miranda. Su arma es su voz" ["Killers: F.M.: Her Weapon is her Voice"], *Revista Matador*, January, 2002.
3 Fernando Magalhães, "24 rostros para una voz" ["24 Faces for a Voice"], *Público*, 22 January, 1999.

Músicos en la próxima Bienal de São Paulo

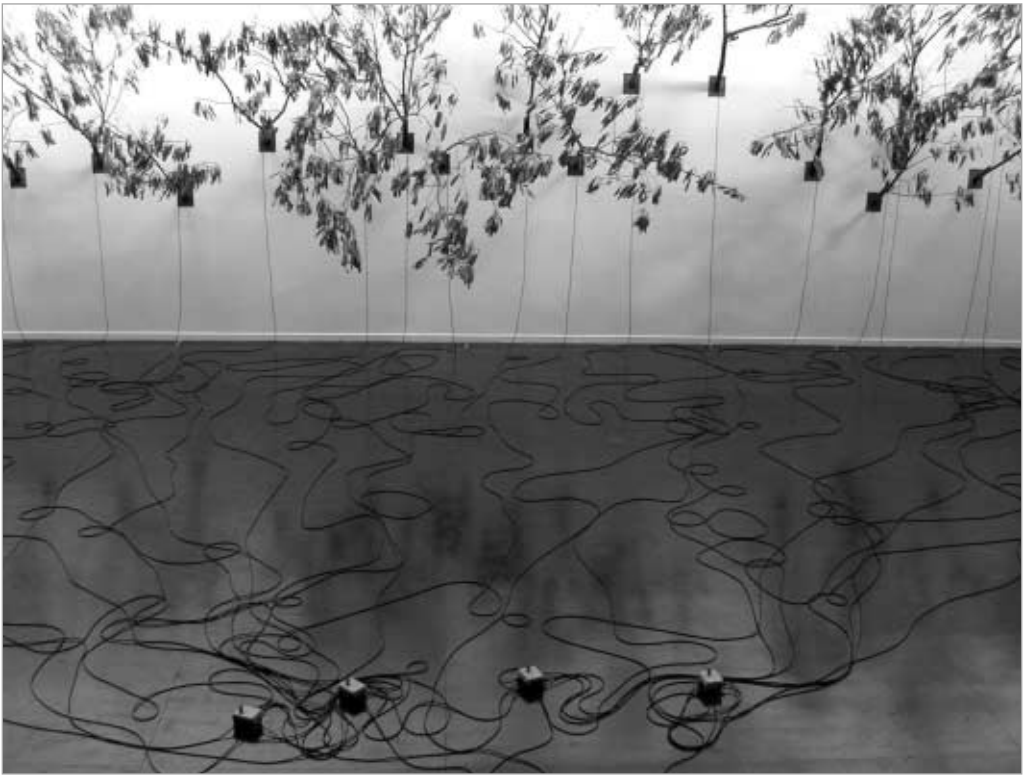
CHELPA FERRO

AL FIN Y AL CABO, EL SONIDO

AGNALDO FARIAS

En virtud de su propia definición, las artes visuales se dedicaron en plena era contemporánea a reflexionar casi exclusivamente sobre la presencia de las imágenes en los resquicios y el cuerpo de la vida urbana, dejando de lado no sólo el sonido, sino además la plasticidad enfática de los múltiples generadores de audio –desde las máquinas enceradoras y las batidoras domésticas hasta los trenes y los aviones– que en las últimas décadas se instalaron en la cotidianeidad hasta impregnarla por completo. En Brasil esa laguna alcanza un tamaño sorprendente. En primer lugar porque la ausencia de una política ambiental consecuentemente ligada a la dimensión de sus principales metrópolis –Río

Nadabrahma Cortesía: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



de Janeiro (12 millones de habitantes) y São Paulo (¡20 millones!)–, hizo que el problema adquiriera proporciones dramáticas. La segunda razón es la musicalidad de los brasileños que, aunque al lector le cueste creerlo, veneran más la batucada que el fútbol.

Y entonces hizo su aparición el rock y, con él, los adolescentes que, como los integrantes del cuarteto de Chelpa Ferro –Barrão, Luis Zerbini, Sergio Mekler y Chico Neves–, a finales de los años 60 y principios de los 70 pasaban la noche frente a las puertas de las tiendas a la espera de los discos de Cream, Zappa, The Who, Hendrix y Reed; los mismos que gozaban con las carátulas "poperas" de Crum, Warhol y Hamilton, y con la psicodelia de Dean e Hipgnosis mientras hacían estallar las cajas, los amplificadores y la paciencia de los vecinos en los sótanos y garajes de sus casas con sonidos potentes y distorsionados. Por otro lado, el rock, puerta de la industria cultural, desmintiendo la alienación y la burocratización previstas por Adorno, permitió la entrada de la música electroacústica y concreta de Stockhausen, Reich y Henry, por no hablar del golpe de dados de Cage y de su precursor Varése. En cuanto al panorama nacional propiamente dicho, aparte de la música de alta calidad y de los ruidos estridentes de las ciudades, tuvimos contacto con Walter Smetak, el luthier prodigioso, y con Hermeto Paschoal, "el brujo", instrumentista versátil en cuyas presentaciones sorprendía extrayendo música de todo lo que tuviera a mano –hasta de los gruñidos desesperados del

pequeño cerdo que en cierta ocasión subió al escenario llevándolo bajo el brazo–.

Invitado a participar en la Bienal de São Paulo, el cuarteto Chelpa Ferro ataca el sonido entendiéndolo como algo indisociable del cuerpo donde se origina. Golpean los objetos para que éstos revelen la peculiaridad de sus timbres y constatan que todo –desde las cosas de la naturaleza hasta los objetos industriales– vibra en respuesta a la vibración de nuestro propio cuerpo. Por si fuera poco, fabrican instalaciones y objetos sonoros, acústicos y electrónicos, siempre demostrando que a través de los sonidos las cosas colisionan intermitentemente.

Tal es el caso de *Maracanã*, una trampa circular de cajas apiladas con micrófonos sensibles dispuestos para capturar sonidos. Al penetrar en dicha trampa con sus pasos, susurros y conversaciones, el visitante se convierte inesperadamente en la fuente de los sonidos que, mientras permanece allí dentro, le serán devueltos tras un reprocesamiento, entreverados y amplificados.

Nadabrahma, instalación elegida para la Bienal, nos remite al dios de la música y a la noción de que, en última instancia, todo canta. Las pisadas de los visitantes sobre los pedales dispersos por todo el espacio –cada uno de los cuales está conectado a la rama de un arbusto seco pegado en la pared– accionan los pequeños motores que a su vez agitan las ramas, las hojas y las vainas secas, en cuyo interior las semillas dormidas despiertan con un sonido como de gotas de un aguacero lacónico y poderoso, un sonido que recorre el aire reverberando sobre las cosas, vibrando sobre el cuerpo del visitante hasta desaparecer en pequeñas ondas.

Nadabrahma Cortesía: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

CHELPA FERRO

IN THE END, THE SOUND

AGNALDO FARIAS

By virtue of its own definition, visual arts have been devoted, even in contemporary times, to reflect almost exclusively on the presence of images within the corpus and pores of urban life. As a result, not only has sound been disregarded, but also the definite plasticity of those countless audio generators –from domestic liquidizers and polishers to trains and planes– that in the last few decades eventually impregnated our everyday life. In Brazil, this gap is quite impressive. First of all, because of the absence of an environmental policy consequent with the magnitude of the major metropolises –Río de Janeiro (12 million people) and São Paulo (20 million!)– which constitutes a problem of dramatic proportions, and, on the other hand, because of the musical spirit of Brazilians, who, unbelievable as it seems, worship *batucada* even more than football.

It was then that rock music showed up along with all those teenagers, such as the members of Chelpa Ferro Quartet –Barrão, Luis Zerbini, Sergio Mekler and Chico Neves– who in the late 1960s and the early 1970s used to hold vigil the whole night in front of the record stores, waiting to get the most recent LP's by Cream, Zappa, The

Nadabrahma Courtesy: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Who, Hendrix and Reed; those teenagers who used to relish the pop covers by Crum, Warhol and Hamilton, and also with the psychedelic wailing of Dean and Hipgnosis, blowing up their amps, the record players and the neighbours` patience with distorted and high noises that used to emerge from cellars and garages. In addition, rock music –which, denying Adorno's prophecy of alienation and bureaucratization, turned itself into the way in for cultural industry– allowed also for the entrance of electro-acoustic and concrete music of Stockausen, Reich and Henry, as well as for Cage's *coup de dès* and his predecessor's, Varése.

As for the national scene, aside from the high quality music and the urban noises, we had Walter Smetak, the magnificent luthier, and Hermeto Paschoal, "the wizard," a multitalented musician who used to astonish the audiences by making music out of any element at hand –including the squealing pig that on one occasion he brought onto stage pinned under his arm.

Asked to participate in São Paulo's Biennial, the Chelpa Ferro Quartet regards sound as something indivisible from the source object. They rap on the objects in order to make them reveal the peculiarity of their timbres, and so they confirm that everything –both natural and industrial objects– is vibrating as a response to the vibrations of our own body. Moreover, Chelpa Ferro have created installations and sounding objects, both acoustic and electronics, in an attempt to demonstrate that everything incidentally collides under the influence of sound.

This happens to be the case with "Maracanã," a circular trap made of piled boxes and sensible microphones, intended for catching sounds. When the spectator gets inside the trap, thanks to his/her steps, whispers and conversations, he inmediatly turns into the source of a series of sounds that have been returned to him after being re-processed, mixed-up and amplified.

"Nadabrahma," the installation chosen for the Biennial, is an allusion to the god of music and the notion that, in the end, everything is singing. The visitors' steps on the pedals –that have been spread all over the room, each one connected to a single branch of a lifeless bush stuck on the wall– activate a number of little motors that, in time, shake the branches, the leafs and the dried pods –on whose interior the resting seeds awake from their sleep, rattling as the drops of a strong and laconic rainstorm, a noise that runs across the air, trembling and colliding above the visitors' body and the other earthbound things, until it finally desappears in tiny waves.

[CONVERSACIÓN CON DOMÉNICO, KASSIN Y MORENO]

DOMÉNICO + 2

DINÁMICA DE FLUIDOS

JUAN SEBASTIÁN CÁRDENAS

Es casi una regla ineludible que el arte que se suele considerar "de vanguardia" sea al cabo la fastuosa tumba de las expresiones populares que en determinado momento le sirven de sustento. En efecto, ese traslado a menudo provoca que una manifestación surgida en un contexto determinado –donde lo meramente funcional se ve superado por un dinamismo inagotable capaz de transformar una y otra vez sus fuentes, sus sentidos y sus influencias– acabe paralizada en el catálogo, la galería, la obra y demás cristalizaciones de la institución arte (léase, máquina cosificadora). Éste, precisamente, no parece ser el caso del Brasil, un país donde, a diferencia de lo que ocurrió con las vanguardias del resto del continente, se desarrollaron unas nociones creativas donde eran más importantes los verbos que los sustantivos. Nada de ontologías clausuradas y definitorias del ser de los pueblos o de sus rutas estéticas. La vanguardia brasileña fue siempre apertura incesante porque su punto de parti-

da es el mestizaje, un concepto que denota justamente indeterminación, pluralidad de formas.
El laboratorio ambulante formado por Doménico, Moreno y Kassin es una demostración palpable de que la deglución del arte popular no siempre acaba en un cadáver exótico y *kitsch*. Antes bien, la música de este trío carioca es, desde la publicación en 2001 de *Music Typewriter* (firmado como Moreno +2) y ahora con la aparición en Europa de *Sincerely Hot* (firmado como Doménico +2), una etapa más en ese proceso pujante y vivo que arrancara en los años 20 con los primeros manifiestos del modernismo brasileño.

Intoxica leer etiquetas que les impone la crítica especializada en publicaciones de todo el mundo y la verdad es que ninguna resulta satisfactoria. Ustedes han hablado de mentalidad colonialista para definir algunas de estas etiquetas, sobre todo la de world music. ¿Podrían ampliar esa idea?

KASSIN: Es simple. Eso de afirmar que la música que no se hace en EEUU o en Europa es la *música del mundo* responde al típico esquema mental del colonialismo. Yo hago música y punto.
MORENO: Es la visión exotizante de siempre.

Lo cierto es que más allá de la variedad de etiquetas ustedes son proclives a alimentarse de casi cualquier tipo de influencia, una actitud que los ligaría al talante de las vanguardias históricas del Brasil, y más específicamente, a la Antropofagia.

MORENO: Yo creo que sí. El Brasil es ante todo una mezcla impresionante en todos los niveles, en la comida, en la religión, en el arte, claro. Y eso acaba reflejándose. Comemos de aquí y de allá, y ese proceso, ya viejo, no se ha visto interrumpido. La Antropofagia fue muy importante porque ahí estaba esa cosa brasileña tan profunda que todavía no se había definido. A partir de entonces supimos que ésa era la forma en que funcionaban las cosas realmente. El asunto de las mezclas...
DOMÉNICO: Pero de todos modos, a pesar de que el Brasil fuera un país de mestizaje hasta la médula, hubo una época de la historia en que aparecieron otros diciendo que la música tenía que provenir de Europa y, si bien estaba el movimiento localista, por otro lado había gente diciendo que teníamos que comer sin parar de todos lados. Es un fenómeno complejo.

Nosotros preferiríamos sugerir una definición de su trabajo: relectura.

MORENO: De cierta forma, en Brasil es imposible tocar música realmente nueva. Hagas lo que hagas, simultáneamente ya estás haciendo una relectura.
DOMÉNICO: Es lo que nos queda, a nuestra generación, es sólo hacer relecturas. Rehacemos las influencias que recibimos.

Sería una manera borgiana de releer, es decir, que la relectura al final se convierte en una forma de invención.

DOMÉNICO: Es, en todo caso, una relectura activa. Al final es como un círculo vicioso sin escapatoria, porque si haces relecturas, inventas y viceversa. Las dos cosas son indivisibles.
MORENO: Yo diría, siguiendo la línea, que podemos distinguir entre las relecturas orgánicas y las inorgánicas.

¿Y ustedes estarían en medio de las dos?

DOMÉNICO: De ningún modo, nosotros estaríamos en la parte orgánica, la parte en la que la conceptualización artificial

no interviene en el proceso de creación. La parte donde no hay pensamiento.

MORENO: La cosa no tiene muchas vueltas. Toco lo que me gusta, no lo que creo, ni pienso en mensajes, ni códigos. Toco lo que me sale del corazón y punto, lo que se me antoja tocar en mi casa.

KASSIN: Esa sería la diferencia entre el *Mangue Beat* y el *Tropicalismo*.

DOMÉNICO: Efectivamente, el *Mangue Beat*, digámoslo así, no pasa por la cabeza, es un movimiento popular. Y eso me parece mucho mejor. El tropicalismo fue demasiado cerebral.

¿Podríamos decir entonces que la parte reflexiva sobre el propio trabajo no es crucial para ustedes?

DOMÉNICO: Al menos no a la hora de crear. Tal vez después tengamos que hacerlo, no sé. Ahora mismo es explosión, dinamismo. No me interesa pararme a pensarlo.

Es bien sabido que durante el proceso de composición empiezan con jam sessions muy largas.

KASSIN: Sí, para poner un ejemplo, yo ponía pistas de batería y las dejaba correr durante horas y horas. Luego nos asignábamos tareas. Tú compón esto y tú lo otro. Luego reuníamos el material y alguien, por ejemplo, se sacaba una letra. Esa especie de caos es muy diciente de lo que fue este último disco, donde pensamos las cosas más en términos de sonido que de canciones separadas.

A ese respecto podemos decir que mientras *Music Typewriter* era el resultado de un proceso, *Sincerely Hot* en cambio es el proceso mismo, expuesto. ¿Me equivoco?

KASSIN: No te equivocas. Antes de hacer el disco de Moreno ya habíamos hecho muchos conciertos juntos y por lo tanto sabíamos hasta cierto punto lo que sería el disco. Aun así,

algunas partes son registros libres, surgidos de modo espontáneo.

DOMÉNICO: En eso consiste la evolución de la banda.

¿En tender hacia lo que depara el azar, a toparse de repente con objet-trouvés sonoros?

DOMÉNICO: Sí, es el caso, por ejemplo, de un fragmento de la canción *Telepática* de *Sincerely Hot*, donde introducimos unas instrucciones de relajación yoga que encontramos en un disco viejo que compré por 3 *reais*.

KASSIN: Lo mejor es que yo llevaba semanas diciendo que

algo le faltaba a la canción. Pensamos en ponerle un piano, una sección de metales, pero nada nos dejaba contentos. El caso es que un día apareció Doménico con el disco de yoga y salvó la canción.

Cambiando de banda, nos gustaría que hablaran del clima de colaboración entre artistas y músicos en Brasil. ¿Es tan impresionante como se percibe desde fuera?

Moreno: Es real...

Kassin: Bueno, muy a propósito, desde hace un rato me quedé cavilando eso de la relectura que hablábamos antes y creo que, pensándolo mejor, yo descartaría esa palabra. Porque existe una relación muy directa entre nuestra generación y las generaciones anteriores de la música brasileña. Músicos más viejos que de vez en cuando tocan con nosotros, incluso tocan nuestros temas, como Nelson Jacobina o George Mautner.

Moreno: La relación es demasiado directa. La comunicación entre generaciones es tremenda. Nos contagiamos de alegría. Kassin se pone contento de colaborar con uno, Doménico se alegra de poder ayudarle al otro.

Kassin: Por eso digo que lo de la relectura hay que descartarlo, porque esa cultura no está muerta. No hacemos revivalismo.

Doménico: Eso está vivo. Ahí está la Embolada, una especie de rap del Sertón que se practica por parejas. El uno desafía al otro. Hay un estribillo que se repite cantando y lo demás es improvisación al son de un pandero.

Kassin: Pupillo, de Nação Zumbi, grabó un disco con varios tipos del Sertón. Un disco doble. El primero es de grabaciones tradicionales de Embolada y el segundo son los remixes. En este último hay incluso una remezcla hecha a base de sonidos de una Game Boy. Muy radical. Cuando Pupillo les envió el disco al Sertón, los músicos tradicionales quedaron encantados y muy dispuestos a volver a trabajar con él.

Moreno: Hay otros ejemplos. David Morães, que es un músico de nuestra generación, hizo un concierto con Junior, del dúo Sandy e Junior, que es un artista de la escena country brasileña.

¿De los que salen en los programas ultrapopulares de la televisión brasileña como Domingão do Faustão?

Moreno: Exacto. Imagínate los dos extremos: el country sertanero con un tipo como David Moraes, criado en el rock. Hicieron ese concierto juntos y les salió genial. Luego los padres de Junior, músicos también, cantaron una canción de Moraes.

Kassin: En realidad eso es el Brasil, me refiero a esa escena del interior...

Doménico: La cantidad de discos que esa gente vende es apabullante. Ni siquiera se podría comparar con lo que vende Caetano o gente así.

Moreno: ¡*Porra*! ¡Hablamos de gente que vende más discos que Roberto Carlos!

Kassin: Sin ir más lejos, yo tuve una *parçeria*[1] con João Donato en el primer disco que grabé con una banda que se llamaba Acabou la Tequila. La cuestión es que él fue al estudio, oyó, le gustó y me dijo: "Eh, que vengo a tocar". Y hablamos de un tipo de la generación de Tom Jobim, un músico, por demás, muy completo.

Un fenómeno ciertamente inusual, quiero decir, que la música de las generaciones anteriores esté allí como algo completamente vivo.

Kassin: Por eso insisto en que no usemos más la palabra

relectura. Dejémoslo en continuación natural, en dinámica de fluidos. Hoy en día tengo una *parçeria* con João Donato, un tipo tremendo que ya estaba grabando discos en los años 50. La *parçeria* es una cosa viva, no una relectura.

Un crítico definió el *Music Typewriter* de Moreno + 2 como la banda sonora del Foro Social-Mundial.

MORENO: ¡Qué locura!
KASSIN: Seguro que el tipo que escribió eso conoció a una hippie de Portoalegre, de esas de falda larga, tipo Greenpeace, y acabaron la faena en un camping oyendo el disco de Moreno.

¿Cómo trabajan a la hora de incorporar influencias externas al ámbito brasileño?

MORENO: Dentro de la propia banda hay músicos de muchos sitios. Andrés Levin es venezolano, el pianista es cubano...
KASSIN: El batería que toca ahora con nosotros es francés y vivió y trabajó en África con músicos de allí.
MORENO: No se trata de oír algo en un disco y querer imitarlo, sino que nos gusta que las personas de nuestro entorno enriquezcan e introduzcan esas influencias.

¿A qué se referían cuando afirmaron que lo que ustedes hacen se parece a un experimento de física?

MORENO: Lo que ocurre es que yo estudié física en la universidad y estuve trabajando como "científico invitado" en una investigación sobre átomos de cromo...

¿No estarían fabricando armas de destrucción masiva?

MORENO: Definitivamente, no.
KASSIN: Van a invadir el Brasil por tu culpa, Moreno...
MORENO: Bueno, no, estábamos intentado extraer una línea espectral finísima de un átomo de cromo, ¿Con eso les basta? El cromo es lo más, no es radioactivo, no contamina, no es nocivo, una belleza. El caso es que después de ese trabajo puedo decir que lo más parecido que hay a un laboratorio de física, por la atención, el esmero y la precisión que requiere todo, es un estudio de grabación. Aunque tengas hipótesis, nunca sabes adónde vas a ir a parar. Se sondea y se pesquisa interminablemente. En realidad tardas mucho tiempo en saber si lo que tienes en las manos es algo sostenible o no. Lo mismo pasa en el estudio de grabación.

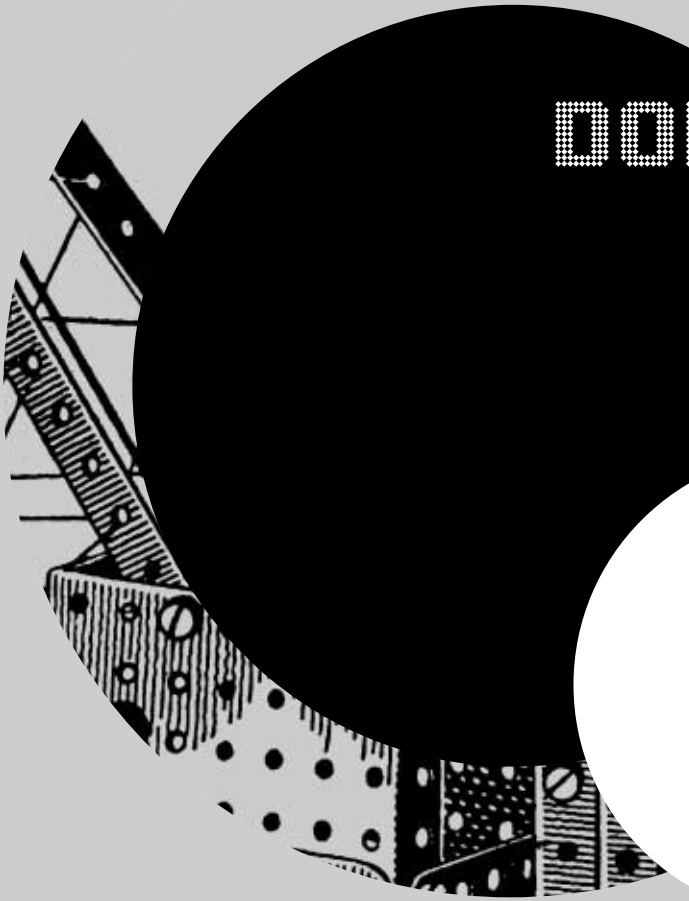
NOTAS
1 Parçeria: Colaboración entre músicos

[An Interview with Doménico, Kassin and Moreno]

DOMÉNICO + 2

FLUID DYNAMICS

JUAN SEBASTIÁN CÁRDENAS



It is almost an obligatory rule that so-considered avant-gardist art eventually turns itself into a fashionable grave for those popular phenomena that, at a certain point, have served as its grounding. Indeed, this process often causes a particular expression raised within a particular context –where the merely functional aspects are overcome by means of an inexhaustible dynamic process, capable of transforming its sources, meanings and influences again and again– to find itself in time paralysed under the façade/ notion of catalogues, galleries, works of art, and all the rest of crystallizations belonging to the Art Institution –which one might well describe as an "objectifying machine." This seems not to be the case with Brazil, a country where –in contrast with the effects resulting from

the avant-gardist movements organized in the rest of the continent- new creative notions were developed aimed to focus on verbs rather than nouns. No enclosing ontologies were intended to characterize the national spirit or to define its aesthetics paths. Brazilian Avant-garde was always a name for an unrelentingly open attitude, given that its starting point is no other than crossbreeding, a concept which precisely denotes a lack of any established pattern, a plurality of forms. Doménico, Moreno and Kassin have created a mobile lab which has factually demostrated that the swallowing of popular arts by the avant-garde does not always result in an exotic or kitsch corpse. On the contrary, the music created by this Carioca trio -as heard on 2001's *Music Typewriter* (by Moreno + 2) and on *Sincerely Hot* (by Doménico + 2), released just recently in Europe- constitutes one more phase in that energetic process that began long ago in the 20's, with the earliest pamphlets of Brazilian Modernism.

> One tends to feel saturated with all those labels that specialized reviews around the world have been using to define your work and, honestly, it is hard to agree with any of them. You have used the term "colonial mentality" to refer to some of these labels, especially that of world music. Can you explain this idea?

KASSIN: It's simple. Asserting that all the music which is not produced in Europe or the USA is "world music" corresponds with the typical mental frame of colonialism. I make music and that's it.
MORENO: It's just the old exotic vision…

> Apart from labels, you certainly have a drive to feed yourselves upon any kind of influence, an attitude that might implicate your work with the ideas proclaimed by historical Brazilian avant-gardes and, more specifically, with Antropofagia.

MORENO: Yes, I think so. Brazil is an outstanding mixture in every aspect, food, religion, and, of course, art, and this mixture eventually emerges on the surface. We get our nourishment from here and there, and that old process hasn't been interrupted. *Antropofagia* was very important while there was this really deep Brazilian thing and whose definition was still an unsettled subject. From that moment on we learnt how things were really working: mixture…
DOMÉNICO: Nontheless, in spite of the fact that Brazil is a crossbred country to the marrow, there was a time of history when other groups appeared saying that our musical influences had to come from Europe. So, while there was that localist movement, we had as well some other people saying that we had to fed ourselves unceasingly from everywhere. It was a complex phenomena.

> We'd rather to suggest a designation for your work: rereading.

MORENO: I'd say that, somehow, in Brazil it's impossible to play really new music. It doesn't matter what you're making, simultaneously you're doing a rereading.
DOMÉNICO: That's all what's left for our generation to do, I mean, rereading. We certainly re-make all the influences we receive.

> It would be a Borgesian manner of rereading, explicitly, that this rereading turns in the end into a new form of invention.

DOMÉNICO: In any case, that rereading might be an active one. At length, it's like a vicious circle, because if you do a rereading you're concurrently inventing, and vice versa. Both things are indivisible.

MORENO: I'd say, a propos, that we can distinguish between organic and non-organic rereadings.

And your work is situated in between?

DOMÉNICO: Not at all, we are on the organic side, that part where the artificial concepts do not intervene in the process of creation, that part where there is not any kind of calculation.
MORENO: It's actually a very simple thing. I play what I want to play and not what I *think* I should play, and I care neither about messages nor codes. I play what comes out of my heart. I play what I'd like to play alone at home.
KASSIN: That's precisely the difference between Mangue Beat and Tropicalismo.
DOMÉNICO: Right. Mangue Beat, so to speak, doesn't go through the mind, it's a popular movement. And that's much better. Tropicalismo was excessively cerebral.

We could say, then, that reflecting about your own work is not crucial for you?

DOMÉNICO: At least it's not crucial when we're creating. We might have to do it later, I don't know, but right now it's just dynamics, an outburst, and I'm not very interested in brooding over it.

It is well known that during the composition process you begin by performing long jam sessions.

KASSIN: Yes, for instance, I would begin with a percussion sequence and then let it run for hours. Then we would decide what each one's assignment would be and finally we would gather the whole material and someone would write the lyrics. This sort of chaos is very revealing of what the last record was, as we conceived this album in terms of an integral sound rather than separated songs.

Then, we could say that while *Music Typewriter* was the result of a process, *Sincerely Hot* is, in turn, the process itself, exposed. Am I wrong?

KASSIN: No, you're not. Before doing Moreno's record we had already done a lot of concerts together; therefore, to a certain degree, we knew what this record would be -even though some of its parts are free samplings that we have introduced spontaneously.
DOMÉNICO: I think that's how our band is evolving right now.

In that sense, that evolution would consist of waiting for what chance brings about, bumping into sound-objet-trouvés?

DOMÉNICO: Yes. That's the case, for example, with a fragment of the song "*Telepática*" from *Sincerely Hot*, where we introduced some yoga relaxation instructions that we found in an old record that I had bought for 3 *reais*.
KASSIN: What's funny about this song is that I had been saying for weeks that there was something missing on it. We first considered including a piano, then a brass section, but nothing would satisfy us. Finally, Doménico came with this yoga record and he saved the song.

Let's talk about the fruitful cooperation among Brazilian artists and musicians. Is it as impressive as one might observe from outside?

MORENO: It's real.
KASSIN: Well, by the way, I kept reflecting on the subject of rereading and I'd say, on second thought, that I'd rather disregard that term, because there is a very strong relationship between our generation and the previous ones in Brazilian music. Now and then, older musicians play with us, or they even play our songs, as is the case with Nelson Jacobina o George Mautner.
MORENO: The relationship is really tight. The communication between generations is quite remarkable.

We share our enjoyment with them, and they do so as well. Kassin feels happy to cooperate with some older musicians and the same thing happens to Doménico.
KASSIN: That's why I'd say that it is neccesary to disregard the term "rereading," because the old culture is not dead. We definitely aren't doing any revivalism.
DOMÉNICO: The old stuff is alive. For instance, we have "*Embolada*," a sort of rap from Sertão, which is sung by a duo of singers. One of them challenges the other into an *embolada* contest. There is a melodic refrain which is the sole constant element, and the rest is all pure improvisation to the sound of a tambourine.
KASSIN: Pupillo, a member of the band Nação Zumbi, made a double LP record with some guys from Sertão. The first part includes traditional registers of embolada and the second one includes the remixes. In the latter, there is a remix made up of sounds lifted from a Game Boy. Very radical. When Pupillo sent the record to the people in Sertão, the traditional musicians loved it and told Pupillo that they were all willing to work with him again.
MORENO: There's some other examples. David Moraes, who's an artist from our generation, did a show with Júnior, from the duo Sandy e Júnior, two artists belonging to the country scene in Brazil.

Is it the kind of artists that appear on those very popular TV shows such as Domingão do Faustão?

MORENO: Exactly. Try to imagine such a contrast: Brazilian country with a guy like David Moraes, who's basically a rock musician. They did a great show. Later on, Júnior's parents, musicians themselves, played a Moraes' song.
KASSIN: Being honest, that's what Brazil really is, I mean, that whole musical scene from the interior states…
DOMÉNICO: The amount of records that those people are used to selling is amazing, something impossible to compare with the records sold by musicians such as Caetano Veloso.
MORENO: They even sell more records than Roberto Carlos!.

KASSIN: I also had a *parçeria*[1] myself with João Donato on my first record with Acabou la Tequila, my old band. He just came into the studio, liked what he heard and finally said to me: "Listen, I want to play." And we are talking of a man from Tom Jobim's generation, who besides is a great musician.

Certainly a very rare phenomenon, that is, that the music from old generations is still alive and kicking.

KASSIN: That's why I want to insist on not using the word "rereading" anymore. Let's say it's just a natural flux, fluid dynamics. Currently I have a parçeria with João Donato, and this guy was already making in records in the 50's. The *parçeria* is something alive, it's not a rereading.

A reviewer said that Music Typewriter sounded like the original sound track

of Portoalegre's Worldwide-Social Forum.

MORENO: That's crazy.
KASSIN: Possibly the guy who wrote such a thing met a hippie girl from Portoalegre, one of those long-skirt Greenpeace-like girls, and he did it with her in a tent while they were listening to Moreno's record.

How do you incorporate those non-Brazilian influences liable to be observed in your work?

MORENO: The musicians of our band were born in different countries. Andrés Levin is Venezuelan, the pianist is Cuban…
Kassin: The drummer is French and he lived and worked in Africa with African musicians.
MORENO: It's not about hearing something and trying to imitate it, but we like that those people around us feed the band with new influences.

Why have you stated that your music is very similar to a physics experiment?

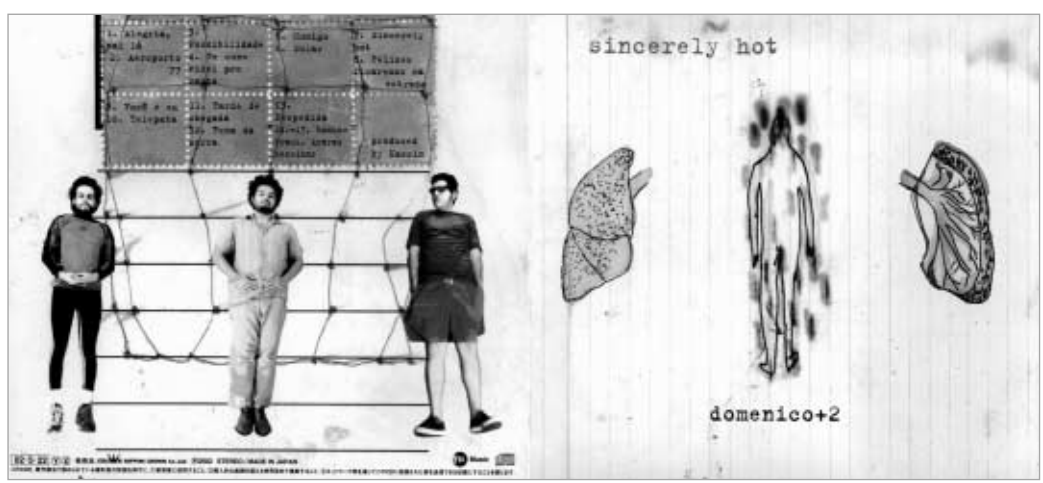
MORENO: Well, I studied physics in college and I was working as a "featured scientist" in an investigation about chromium atoms…

We assume it had nothing to do with weapons of mass destruction…

MORENO: Definitely not.
KASSIN: They will invade Brazil because of you, Moreno.
MORENO: What we were trying to do is extract a very slight spectral stripe from an atom of chromium, how do you like that? Chromium is awesome, it's not radioactive, it's clean, it's simply beautiful. Now, after doing that job, I can say that nothing is as similar to a physic lab as a recording studio -because of the alertness, the painstaking care and the accuracy needed in both places. Even if you have a hypothesis, you never know where is it going to take you. You probe and research unceasingly and it really takes a lot to know if what you have obtained is sustainable or not. The same thing happens in a recording studio.

NOTE

1 Parçeria: creative cooperation between Brazilian musicians.



[*Ping* y *Oxygen Flute*, una colaboración entre Chris Chafe y Greg Niemeyer]

FRICCIÓN ENTRE LOS MEDIOS:

Reflexiones sobre lo Sonoro y lo Visual

JUAN REYES

Cada día son más los artistas que intervienen en el mundo sonoro, un territorio donde hasta hace unos años se daba prioridad a objetivos exclusivamente musicales. Igualmente el universo visual ofrece ahora a los compositores e intérpretes otra dimensión creativa con oportunidades que difícilmente se pueden dejar pasar. La siguiente reflexión aborda los obstáculos que pueden presentarse al trabajar con ambos medios. Como punto de partida se describen las instalaciones *Ping* y *Oxygen Flute*, creaciones colectivas entre un artista y un compositor, que representan obras de carácter integral bajo la tesis de la percepción multisensorial.

El objeto en función del tiempo

Este punto de fricción o umbral entre distintos dominios ha sido capitalizado por diferentes artistas y compositores al enmarcar o adjetivar el sonido grabado, acto permitido por el fonógrafo y los nuevos medios de soporte y transmisión. Un sonido enmarcado puede ser cualquier sonido, inclusive muerto o distante. Así, el sonido se des-contextualiza de la voz, de la música o de un instrumento musical. Estos sonidos pueden ser perceptuales o preconcebidos, empíricos, semánticos o tecnológicos y tienen la capacidad, o la cualidad, de ser vistos, leídos, escritos y manipulados directamente.

El espacio en lo sonoro es importante porque con la longitud entre puntos se varían tamaños de recintos a partir de los ecos y también es posible escuchar cómo las cosas se alejan o regresan, a consecuencia de la combinación entre tiempo y distancia. Una obra puede ser concebida para transmitir al aire, en forma de señal de televisión, radio e, incluso, a través de teléfonos móviles. El *Streaming*[1] en Internet permite escuchar una composición de piano a tres manos, cada una de las cuales toca la pieza desde tres ciudades en continentes diferentes.

La promesa del fonógrafo expresada en el hecho de que cualquier sonido puede ser creado sin la necesidad de ser emitido por la voz proporciona una nueva paleta para los artistas y suscita nuevos problemas de orquestación para los compositores. Esto significa que el sonido, sintético en su producción, es aislado de un fenómeno natural al transformarse en un elemento de extensión de posibilidades que, al ser mezcladas con el objeto plástico, contribuyen al efecto de artificialidad.

La idea de cinética en un objeto visual puede resumirse en varios factores. Podemos hacer girar un objeto sobre un eje, podemos hacerlo vibrar o ponerlo a bailar. Un cuerpo puede desplazarse a través de una ruta bajo coordenadas de azimut, pero también puede ser mutante, transformando así sus cualidades físicas de forma, tamaño, color e, incluso, a un nivel químico y material. La noción de un objeto sonoro, tal como ocurre con un objeto iluminado, trata de referenciar y resaltar muy inocentemente el fenómeno acústico con cualidades de perfil, forma y geometría. Con el sonido, tomado como objeto, aparecen otro tipo de retos y de cualidades adicionales diferentes a las del objeto físico y táctil. El sonido se disipa, es modulado, traspasa y se infiltra en otros sonidos; es absorbido o reflejado y se difracta al colisionar con otros elementos. Además, llena cualquier espacio por donde penetre, ocasionando interferencias, ecos y resonancias.

Hablar de obras cuya identidad no esté dominada bien por lo visual o por lo musical es una labor de apertura y sensibilidad. Algunos ejemplos que cumplen este objetivo toman prestadas del arte conceptual algunas de sus características para ofrecer una experiencia integral. De particular interés son las obras *Ping* y *Oxygen Flute*, dos instalaciones que ofrecen una experiencia singular en lo táctil, lo visual y lo sonoro. En contra de cualquier categorización, no se trata de una composición ni de un objeto escultórico definido. En su diseño, *Ping* se basa en un comando Unix de computadora, que se dispara al sujetar un timón creado para buscar una dirección de Internet en cualquier lugar del mundo donde pueda encontrarse otra máquina disponible y en línea. En su funcionamiento interno, *Ping* sólo pregunta y escucha y, al obtener una respuesta, activa su organismo, que consiste en una variedad de sonidos de origen instrumental. Por otro lado, la vida de *Oxygen Flute* depende de la cantidad de oxígeno que exista en su interior.

Visitante de *Oxygen Flute*

Ping y *Oxygen Flute* son creaciones realizadas conjuntamente entre el compositor e intérprete norteamericano Chris Chafe y el artista de medios digitales Greg Niemeyer. Ambos residen en Silicon Valley, donde además participan en numerosos proyectos de investigación relacionados con las artes, la música y la tecnología. Además de ser violonchelista, Chris Chafe también ha diseñado sus propios instrumentos, basados, en su mayoría, en el arco de los instrumentos de cuerda. Fundamentalmente hay que mencionar el "Cheletto", que es un instrumento con interfaz de violonchelo pero con un dispositivo electrónico que reemplaza la caja de resonancia. Entre sus experimentos, este instrumento ha sido conectado a sensores infrarrojos que

detectan los movimientos y gestos con el arco, activando un mecanismo que traduce el sonido y la manipulación del arco a datos de información para ordenador.

Por su parte, *Ping* es una instalación del género "site-specific", elaborada para una muestra de arte y tecnología del Museo de Arte Moderno de San Francisco (SF MOMA) durante 2001. El lugar asignado por el museo se situaba en una terraza de los pisos altos del edificio. Los visitantes de la instalación se hallaban visualmente rodeados por el horizonte de la ciudad, bajo el cielo delineado por los edificios del centro de San Francisco. La instalación constaba de un timón, en su parte central, que podía ser rotado en cualquier dirección y en cualquier ángulo. Una serie de pequeños altavoces, no tan visibles para el visitante, estaban dispuestos de forma circular y envolvente.

El mecanismo de *Ping* funciona como un sensor del tipo "sónar'', esto es, detectando los ecos producidos en el trayecto recorrido por un sonido (comando "ping'') dentro de la varias rutas disponibles en diferentes redes de computador conectadas a Internet. Dado el lugar, las tonalidades que se escuchan están producidas en los diferentes puntos donde se ha activado una ruta y una conexión. Puede haber varios sitios de Internet activados en paralelo. El sonido sale desde *Ping* y rebota después de un lapso de tiempo que no es predecible y que depende del camino que aquél haya encontrado para llegar hasta la otra computadora. Con varios sonidos rebotando al tiempo se controla la percepción musical, susceptible de ser ajustada (antes de ser enviada) mediante la manipulación de los diferentes tipos de sonidos producidos y la elección de diferentes proyecciones de instrumentos o escalas musicales, sin olvidar la posibilidad de configurar los altavoces.

Las conexiones de *Ping* permiten navegar por una variedad de redes de informática que rodean el mundo y forman un concepto de paisaje de red que comienza con los edificios alrededor del museo y continúa con los mismos cables de donde brotan las raíces de una zona de información digital que suena pero no se ve.

Sus creadores consideran que esta obra es una exploración entre arte, ciencia y tecnología, particularmente relacionada con la síntesis de audio, lo digital, las interfaces y la nueva ingeniería de Internet. Como la información transmitida a la red puede ser percibida en varios contextos, la obra presenta una amalgama sensorial en donde se combinan campos como la ingeniería de sistemas, la teoría de la información, el arte, la arquitectura, el diseño y la música.

Gases y nubosidad en *Oxygen Flute*

Oxygen Flute, la otra colaboración entre Chafe y Niemeyer, reemplaza el instrumento musical utilizando un modelo matemático del instrumento real, que adopta la forma de un algoritmo o programa controlado por un grupo de sensores estratégicamente ubicados para medir el nivel de CO_2 y calibrados de tal manera que a mayor cantidad de dióxido de carbono mayor será la intensidad de sonido en cuanto a volumen y duración. Las flautas y su soplado artificial pasan de soprano a tenor dependiendo de un arreglo geométrico (vectorial) en las combinaciones de los sensores. También hay sonidos más cortos y percutivos, con timbre de flauta, cuyo origen (impulso), no obstante, proviene de fuentes de sonidos de animales marinos.

Visualmente la instalación es una especie de cápsula en cuyo interior se encuentra una cámara donde se aísla el oxígeno en estado gaseoso. Su esqueleto está compuesto por palos de bambú conectados en sus extremos. En la cámara interior también hay plantas de bambú vivas que transpiran y que requieren de humedad y luz para un proceso normal de fotosíntesis y producción de oxígeno. Los sensores y los altavoces están mimetizados, como insectos, en los vértices de la estructura que sostiene las paredes de plástico en la instalación.

Al entrar, los visitantes activan los sonidos con su propia respiración. El incremento de dióxido de carbono sería

como un soplido imaginario que hace sonar las flautas virtuales. Una semana en la vida de *Oxygen Flute* bien puede incluir *allegros*, *andantes* o *adagios* que incluso pueden ser ocasionados por la respiración de las propias plantas. También hay *pianissimos* y *fortes* dependiendo de la hora del día y de la cantidad de gente que visite la instalación. Alguien comentaba que *Oxygen Flute* es una cámara con bambúes, analizadores de CO_2, en donde los curiosos visitantes intercambian aire con los otros moradores del reino vegetal. Originalmente esta obra fue instalada en el Museo de Arte Moderno, en San José, California, y en el corazón de Silicon Valley, siempre al aire libre para aprovechar los cambios de temperatura, la intensidad y la duración de la luz solar. Esta obra es un contraste con el mundo antagónico que la rodea, dominado por lo corporativo, la tierra y las semillas de la tecnología, los circuitos y los semiconductores. Paradójicamente, *Oxygen Flute* alude a la necesidad de contar con aire para respirar y al hecho de que no exista una tecnología al servicio del hombre –una tecnología que le permita respirar–, pero también es un ejemplo del uso del paradigma de instrumento musical en un contexto plástico.

Artistas o músicos no necesitan de mucha curiosidad para indagar en mundos desconocidos. El desarrollo de nuevos soportes y mecanismos de grabación y edición de material potencialmente expresivo permite una manipulación precisa tanto en los terrenos de lo visual y lo sonoro como en la intersección entre ambos. Ya no se habla de mundos paralelos sino de mundos perpendiculares. Este ambiente permite la relación entre las artes, conformando un limbo y un punto de fricción o de engranaje, que produce una variada experiencia de percepción multisensorial. Al trabajar con diversos medios es importante buscar un sistema integral y equilibrado sin dar lugar a la preponderancia de alguno de los sentidos sobre los demás. Un objeto que emita sonido, o el sonido de un objeto, es el resultado de una excitación y, por consiguiente, una vibración. Los objetos se mueven describiendo una trayectoria, giran alrededor de un eje o se transforman de acuerdo a la reactividad de sus componentes. El nuevo artista es un hacker que interviene los medios para encontrar una solución frente a la docilidad de las máquinas y lo *gaseoso* de la materia.

Al fondo *Oxygen Flute* al aire libre en el San Jose Museum of Modern Art.

Quizá sea posible hallar una relación entre la música y el arte en la metáfora del carrusel, un mecanismo que ofrece una variedad de sensaciones que se sintetizan en una experiencia sensorial integral. En general, las dos obras reseñadas tienden singulares redes entre lo visual y lo sonoro, de modo que el interés del espectador no se centra exclusivamente en uno de ellos por separado y, mucho menos, en lo puramente tecnológico o en la curiosidad del diseño de su mecanismo, sino en la obra como totalidad.

NOTAS

1 El *Streaming* (del inglés *stream*, que significa corriente, flujo) es una tecnología que permite la recepción instantánea, sin esperas, de una información determinada que fluye desde un servidor.

[*Ping* and *Oxygen Flute*, a collaboration between Chris Chafe and Greg Niemeyer]

FRICTION BETWEEN THE MEDIA:

Reflections on the Audible and the Visual

JUAN REYES

Every day more artists take part in the realm of sound, a territory where, until a few years ago, only exclusively musical objectives were given priority. Likewise, the visual universe now offers composers and performers another creative dimension with opportunities which it would be hard to pass up. The following reflection deals with the obstacles that can arise when working in both media. As a starting point there is a description of the installations *Ping* and *Oxygen Flute*, the collective creations of an artist and a composer, that represent works of a comprehensive nature using the theory of multi-sensory perception.

The object in function of time

This point of friction or threshold between different territories has been used to advantage by a number of artists and composers when framing or modifying the recorded sound, something which can be done using the gramophone and new support and transmission media. A framed sound can be any sound, even dead or distant. Thus, the sound decontextualised from the voice, from music, or from a musical instrument. These sounds can be perceptual or preconceived, empirical, semantic

or technological, and have the capacity for or the quality of being seen, read, written and directly manipulated.

Space in the world of sound is important because with the longitude between points the sizes of the chambers vary from the echoes, and it is also possible to hear how things move away or come back, as a result of the combination between time and distance. A work can be conceived to be broadcast on the air, as a television or radio signal, or even by mobile phones. "Streaming"[1] on the Internet allows a piano composition for three hands to be heard, with each hand playing the piece from different cities on different continents.

The promise of the gramophone, based on the fact that any sound can be created without the need to be expressed by the voice, provides a new palette for artists and brings new orchestration problems for composers. It means that sound, synthetic in its production, is isolated from a natural phenomenon by transforming it into an element of the extension of possibilities which, when mixed with the visual object, contributes to the effect of artificiality.

Bambooes and visual sensations in *Oxygen Flute*.

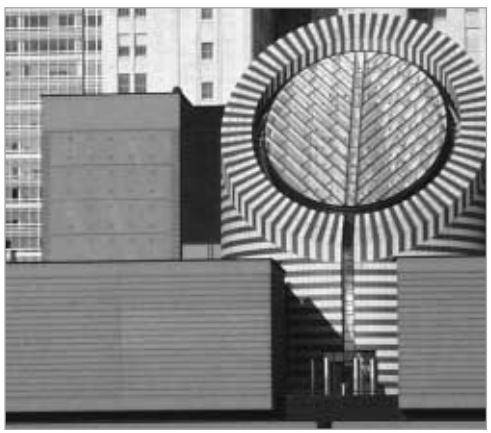
The idea of kinetics in a visual object can be summed up in various elements. We can make an object spin on an axis, we can make it vibrate or dance. A body can move along a path under azimuth coordinates, but it can also be mutant, thus able to transform its physical qualities, shape, size, color and even its chemistry and makeup. The notion of a sound object, as with an illuminated object, is, very innocently, to index and highlight the acoustic phenomenon with profile, shape and geometry. With sound, taken as object, other challenges appear with additional qualities which differ from those of physical tactile objects. Sound fades away, it is modulated, it pierces and infiltrates other sounds; it is absorbed or reflected and it diffracts when it collides with other elements. In addition, it fills every space it penetrates, causing interference, echoes and reverberation.

To speak of works whose identity is not dominated by either the visual or the musical is a task of openness and sensitivity. Some examples which fulfill this objective borrow some of the characteristics of conceptual art to present a comprehensive experience. Of special interest are the works *Ping* and *Oxygen Flute*, two installations which present an outstanding tactile, visual and sound experience. Unclassifiable, it is neither a composition nor a definite sculptural object. In its design, *Ping* is based on a Unix computer command, which is triggered by taking hold of a rudder created to search for an Internet address in any part of the world where there is a computer on line. The function of Ping is simply to ask a question and listen, and, when it receives a reply, to activate its organism which consists of a variety of fairly instrumental sounds. On the other hand, the life of *Oxygen Flute* depends on the amount of oxygen within it.

Ping and *Oxygen Flute* are the joint creations of the USA composer and media performer Chris Chafe and the digital media artist Greg Niemeyer. Both live in Silicon Valley, where they also take part in numerous research projects related to the arts, music and technology. In addition to being a cellist, Chris Chafe, has also designed his own instruments based mainly on the range of string instruments. Basically, the "Cheletto" must be mentioned, which is an instrument with the interface of

a cello but with an electronic device which takes the place of the sound box. In experiments, this instrument has been connected to infrared sensors which detect movements and gestures with the bow, activating a mechanism which translates the sound and bow movements into computer information data.

Ping, for its part, is a "site-specific" genre installation, produced for the exhibition of art and technology of the San Francisco Museum of Modern Art (SF MOMA) in 2001. The area assigned by the museum was the flat roof of the building. Visitors to the installation found themselves visually surrounded by the city horizon, beneath a sky outlined by the buildings of San Francisco's centre. The installation had a rudder, in its centre which could be rotated in any direction and at any angle. A series of small loudspeakers, almost invisible to the public, were arranged in a circular and enveloping fashion.



Ping on SF MOMA's terrace.

The *Ping* mechanism functions as a "sonar" type sensor, which is to say, detecting the echoes produced in the path travelled by a sound (command "ping'') along the various routes available on computer networks connected to the Internet. In this venue, the tones which are heard are produced at the different points where a route and a connection have been activated. There can be more than one internet site activated in parallel. The sound emanates from *Ping* and bounces back in an interval of time that is not predictable and which depends on the path taken to reach the other computer. With various sounds bouncing at the same time musical perception is controlled, able to be adjusted (before being sent) by means of the manipulation of the different types of sounds produced and the choice of different projections of instruments or musical scales, and without forgetting the possibility of configuring the loudspeakers.

The *Ping* connections allow navigation through a variety of computer networks that encircle the world and form a concept of network landscape which begins with the buildings around the museum and continues with the wires themselves from which sprout the roots of a digital information zone that makes a noise but is not seen.

Its creators consider this work to be an exploration between art, science and technology, particularly that related to audio synthesis, the digital, interfaces and the new Internet engineering. As the information transmitted on the network can be perceived in various contexts, the work presents a sensorial amalgam where fields like systems engineering, the theory of information, art, architecture, design and music are combined.

Oxygen Flute, the other collaboration between Chafe and Neimeyer, replace the musical instrument using a mathematical model of the real instrument, which adopts the form of an algorithm or program controlled by a group of sensors strategically placed to measure the level of CO_2 and calibrated in such a way that the greater the amount of carbon dioxide the greater the volume and duration of the sound. The flutes and their artificial blowing go from soprano to tenor depending on a geometric arrangement (vectorial) of the combinations of sensors. There are also shorter more tapping sounds, with the timbre of a flute, whose origin (impulse), however, is from marine animal sound sources.

Visually the installation is a kind of capsule within whose interior is a chamber where oxygen is isolated in a gaseous state. Its framework is made up of bamboo poles connected at their ends. In the inner chamber there are also live bamboo plants that transpire and which need moisture and light for a normal photosynthesis process and the production of oxygen. The sensors and the loudspeakers are camouflaged, like insects, at the vortexes of the structure that holds the installation's plastic walls.

On entering, the visitor activates the sounds with his own respiration. The increase in carbon dioxide would be like an imaginary strong puff which activates the virtual flutes. A week in the life of *Oxygen Flute* could well include *allegros*, *andantes* or *adagios* that can even be caused by the plants' own respiration. There are also *pianissimos* and *fortes* depending on the time of day and the amount of people visiting the installation. Someone commented that *Oxygen Flute* is a chamber with bamboos, CO2 analysts, where the curious visitors exchange air with the other inhabitants of the vegetable kingdom.

This work was originally installed in the Museum of Modern Art, in San José, California, in the heart of Silicon Valley, always outdoors to take advantage of temperature changes, the intensity and the duration of sunlight. This work is a contrast to the antagonistic world that surrounds it, dominated by the corporate, the earth and the seeds of technology, the circuits and the semiconductors. Paradoxically, *Oxygen Flute* refers to the need for air to breathe and the fact that there is no technology at the service of man –technology that will allow him to breathe– but it is also an example of the use of the paradigm of the musical instrument in a visual context.

Artists or musicians do not need to be over curious to investigate in unknown worlds. The development of new recording and editing supports and mechanisms of potentially expressive material permit precise manipulation in the world of the visual and of sound and in the junction between them both. Now, one does not speak of parallel worlds but of perpendicular worlds. This environment allows for the relationship between the arts, making a limbo and a point of friction or gearing, which produces a varied experience of multi-sensory perception. When working with various media it is important to look for an all-round balanced system which does not lead to the predominance of one of the senses over the others. An object which emits sound and the sound of an object, is the result of an excitation and, as a result, a vibration. Objects move, describing a path, they spin around an axis or they are transformed according to the reactivity of their components. The new artist is a hacker who takes over the media to find a solution in the face of docility of machines and the *gaseousness* of the material.

It would perhaps be possible to find a relation between music and art in the metaphor of the merry-go-round, a mechanism that offers a variety of sensations synthesized into a full sensorial experience. In general, the two under review lay out singular networks between the visual and the sonorous, so that the spectator's interest is not centred exclusively on one of them and even less on the purely technical or the mechanism's design, but on the work as totality.

NOTE

1 Streaming is a technology which permits instant reception of particular information which flows from a server.

Vista interior de Ping.

La distancia correcta, 2003
Vídeo para dos pantallas y dos estéreos, 8’ 30”

La distancia correcta
Centro de Arte Santa Mónica. 2004

Cosas que siempre (te) he dicho

[En torno a la obra de Mabel Palacín]

MANEL CLOT

La distancia correcta, 2003
Vídeo para dos pantallas y dos estéreos, 8’ 30”

GEORGES FRANJOU: *Por lo menos, monsieur Godard, admitirá que es necesario que sus películas tengan planteamiento, nudo y desenlace.*
JEAN-LUC GODARD: *Desde luego, pero no necesariamente en ese orden.*

Los registros específicos de la sintaxis fílmica son mecanismos del pensamiento transformados en dispositivos complejos de construcción de imagen. MABEL PALACÍN

La mayoría de los puntos de partida más sólidos y de las marcas y procesos que podemos considerar *realmente* fundacionales que caracterizan –y que sin duda alguna han ido *sintomatizando*– el trabajo de Mabel Palacín, a lo largo de los últimos años, propician que en él se pueda reconocer una y otra vez la reiterada e imborrable persistencia de mecanismos de análisis y reflexión acerca de la naturaleza y función de las imágenes (y las pesadillas, los sueños, su reverso, el imaginario, el reflejo, las sombras, el doble, los desencuentros, las infradistancias), así como los procesos de construcción de la mirada y de una incierta diégesis relacional en la secuencia personaje/espectador/memoria/instrumento/ tecnología, en las sociedades contemporáneas –lenguaje de la percepción, lugar de la mirada, tiempo del espectador, construcción de espacio, indicación de relato, pulsión escópica, inventario de tinieblas–, así como de una especie de encadenamientos de notable filiación *viral* –*¿metastásicos*?– que se propagan sin cesar y que definitivamente se expanden *en red*.

Aunque insistamos en que la *coherencia* de todo artista, plenamente consciente de su dedicación y responsabilidad –y de su consiguiente sentido de contemporaneidad–, se amplifica y redimensiona tanto al construir su propio tiempo como, también, al cartografiar sus lugares, de modo homólogo a como incorpora, articula, modifica y sintetiza los ejes,

directrices, tipologías e intenciones que configuran su obra, no por ello dejaremos de reiterar cómo algunos creadores van elaborando, en lo que se constituye como el trazo direccional de su trabajo, una suerte de arborescencia hipertextual, en perpetuo crecimiento, en la que todos los elementos y procesos remiten a la globalidad del conjunto, a la vez que se enlazan entre sí, topografiando las extensiones perimetrales de un sistema relacional, complejo, en el que resulta difícil desgajar o aislar uno solo de sus múltiples componentes, o de sus multiplicados agentes, como si cada obra incluyera a todas las anteriores, manifestando una suerte de *efecto paralaje* en virtud del cual todas ellas acaban reconociéndose y reencontrándose. Y reformulándose.

Todos los instantes del trabajo de MP (inmerso en un *continuum* procesual de fusión, encadenamiento, fundido, contracampo, duplicación, fuera de campo, desplazamiento, campo vacío, inversión, sonorización) mutan y se transforman, a su vez, en lugares procesuales desde los que la obra sigue reclamando y requiriendo *actos de lectura* mucho más territoriales que focales, más conceptuales que visuales, más poliédricos que lineales, y más activos que estáticos, alimentando de este modo las posibilidades de visibilización de lo que podríamos denominar la *señalética*, los rastros de sus propiedades y sus expectativas *genealógicas*, y fomentando también el seguimiento y la insoslayable proyección de la presencia; efectos y consecuencias fundamentales de lo que ya consideramos una particular *doble hélice*, distintiva, evolutiva, enroscada sin remisión alrededor de un discurso de las imágenes siempre bellamente dispuesto y siempre asumible como una forma –*otra* forma, tal vez una forma más, aunque, desde luego, capital– con la que vehicular nuevamente algunas de las estribaciones de un pensamiento reflexivo cuyos extremos limitan con la capacidad de fijación, sujeción y ampliación que de/muestran los objetos –y que se constituyen en lugares de memoria narrativa y cinematográfica– tanto como con la posible licuefacción de las situaciones creadas.

Rebosante de interferencias, exhumaciones, reenvíos, encuentros y resonancias, el trabajo de MP se ha ido conformando y articulando como un engranaje, un mecanismo, un complejo dispositivo operativo en el que se nos hace definitivamente impracticable –por esa apabullante obviedad de su carencia de sentido alguno– cualquier aplicación formalista o tentación en exceso *tecnologizada* (tan frecuente y tan socorridamente en boga en la diversidad de tratamientos de la *imagen* contemporánea, de por sí visiblemente *evolucionaria*), como un dispositivo/marco en el que la recurrencia a una *red* contextual se hace no sólo lógica e interesante sino también importante y, casi, imprescindible. La persistencia y la vigilancia de esos dispositivos de actualización serán también instrumentos con los que poder reenfocar tanto la resistencia al acechante peligro de un declive de la conciencia crítica y la implicación experiencial, como el intento por frenar la propensión a un abandonarse en los brazos de esa excesiva y tan narcotizante espectacularización *tecnologizada* de cuya poderosa implantación y visibilización se están nutriendo sin recato alguno numerosos fuegos de artificio y aparatosos efectismos, escasamente efectivos, que inundan aún zonas de la escena artística reciente.

Es por todo ello que ese claro y *continuado* discurrir de la obra de MP admite, prácticamente en su totalidad, los mismos tipos de reconsideraciones estructurales, repertorios analíticos y formulaciones intencionales (incluyendo en ello las reflexiones previas y posteriores que la artista establece y proyecta sobre cada uno de sus propios trabajos) que con tan extrema precisión *han puntuado* la progresión secuencial de proyectos tan importantes y significativos en su evolución de estos últimos diez años –proyectos fotográficos o videográficos, proyectos aún inacabados o ya totalmente finalizados– como *Name no one man*, *Para M*, *The troublemaker*, *Sur l'autoroute*, *C'era una volta (Rojo)*, *Attaché* y, evidentemente, lo que ya en su momento fueron las primeras configuraciones de su última *La distancia correcta*.

Refirámonos también a lo que constituye un poderoso centro neurálgico del territorio operativo y de los dispositivos de construcción y producción puestos en circulación por MP: una idea esencial y fundamental (siempre germinal) de duplicidad –desdoblamiento y dualidad, desdoblamiento y reverso, bifurcación y división, reflejo y espejismo, intercambio y sustitución, iluminación y des-

lumbramiento, instante ciego y momento cegado, sentido diegético y sentido connotado, punto de vista cercano y toma alejada, acción frontal y transcurrir lateral, fusión y fisión, el decir (acto) y lo dicho (hecho)– en la escenarización narrativa, formalizada (siempre *en proceso*) a partir de contados recursos visuales y cinemáticos estudiadamente reconfigurados para construir de manera muy concisa lo que podríamos considerar apuntes genéricos de un relato –que en realidad discurre sobre una situación construida sobre breves trazos de una historia previa– confeccionado a base de imágenes que se encadenan, avanzan y retroceden vinculándose entre sí por fuertes dependencias no sólo estructurales sino también dialógicas y, por momentos, organizadas ya explícitamente en virtud de su exterioridad, de su externalización, de su estar en un *afuera*. En realidad, de *ser* afuera.

En un trabajo reciente, y tan complejo, como *La distancia correcta*, por ejemplo, las personas –al igual que en muchas de sus obras precedentes, o en otras considerables como paralelas, o tal vez *periféricas*– son siempre personajes. Los movimientos y desplazamientos en los espacios, afilados instantes de precisión coreográfica, de rigor matemático, de cálculo pormenorizado y de accionismo performativo. Las expectativas y las ansiedades del espectador, apelaciones directas a su imprescindible capacidad lectora, a su ineludible responsabilidad ejecutora, y a su definitiva potencialidad desestructuradora. Y la remota idea de un plausible transcurso del tiempo, una frenética búsqueda de vínculos, reenvíos, llamadas y enlaces de todo tipo desplegándose a lo largo del pasado y del presente, sin sombras casi pero a menudo a oscuras. En el presente, pues: en *este* presente. Y decir *aquí* es decir *entonces*: ¿dónde, pues, se situaría –o debería situarse– el espectador –o la expectación–?: ¿distanciado en un *afuera* meramente contemplativo, o inmerso plenamente en el espacio narrativo de la proyección? Decir *aquí* es decir *entonces*: el eterno doble, la presencia fantasmática, la definición por ausencia, la descripción como negación, la pantalla como umbral, la sombra como puerta dimensional, el palíndromo, la ruta natural, la reverberación sin eco, la proyección como iluminación, el destello como artificio, la oscuridad sin sombra, la luz sin llama, la evocación para describir, el margen perceptual, la luz como fijación, el mecanismo como sendero, el desarrollo alusivo en hipertexto, el principio/collage, la agregación por adherencia, el añadido por contagio, la zarza ardiente.

De nuevo, *La distancia correcta*: podemos referirnos ahora a esta obra no como aquella ya mítica *historia de un hombre marcado por un recuerdo de infancia* sino como la historia de un hombre capturado en una parte en construcción de un tiempo (sólo) de imágenes, relatos y fragmentos, un hombre que debe sustraerse a la implacable presión icónica y figural desplegada a su alrededor, un hombre que debe protegerse de la excesiva espectacularización *tecnologizada* que deriva en una identificación o (con)fusión perversa entre *ser* o *estar* en un lugar y los *entornos* simulados de ese lugar, es decir, la impostura de una representación y su apariencia, un hombre que debe marcar(se) en tiempo real un encadenamiento provisional de los pasos y una configuración apriorística de los límites del proceso de asunción y habitabilidad del espacio logístico que le es otorgado para que opere en y desde él –y en el que se inscribirá de modo visiblemente *performativo*–, un hombre que en función de todo ello y en relación a la profusión de imágenes-mundo que configuran su entorno pasa a convertirse con inequívoca decisión en un poderoso y enorme mecanismo de producción de sentido(s), un mecanismo desde cuyos intrincados engranajes poder abordar la tarea de construcción de una historia –*una* posible– que nunca llega a ser definitiva, un mecanismo con el que articular ensayos de fijación de lo real, de organización de lo ficticio y de impresión de lo narrativo, y más concretamente por todo cuanto concierne a lo que, más temprano que tarde, habrá de constituirse como la irreemplazable actividad *lectora* del espectador, espacio inmenso para expectativas y vértigos.

El extenso repertorio de *anotaciones visuales* desplegado por MP a base de imágenes sigue constituyendo y reflejando, ya en una primera instancia, la amplitud y la singularidad de lo que es en esencia el grueso de sus ideas y sus concepciones, de sus posiciones sobre el mundo y sus

La distancia correcta
Centro de Arte Santa Mónica. 2004

construcciones y representaciones. Imagen sobre imagen, pues, en una particular fórmula que remite a una figura trópica ciertamente (justo es reconocerlo) inusual: una *aliteración de lo imagínico*, una suerte de *transferencia*, una aliteración visual que enlaza imágenes no solamente en el seno de cada uno de los trabajos sino que desempeña también unos cometidos similares en ese otro espacio relacional que vincula y que articula la totalidad de sus obras.

Vínculos, reenvíos, llamadas, enlaces, nodos, cruces de todo tipo desplegados, igualmente –ya sea como poderosa metodología operativa, ya como recurrencia formal dotada de una expresa voluntad significante–, desde algu-

nos de sus episodios centrales, verdaderamente fundacionales, en el marco de lo que podría constituir la inscripción del trazo, el perfil del esqueleto, las bases del andamiaje para un posible ensayo de genealogía del trabajo de MP, a todas luces imprescindibles, por otra parte, para sobrevolar cabalmente el conjunto de su trabajo desde finales de los años 80.

Dos caras de una moneda o, mejor, dos rostros de una misma posibilidad, dos umbrales de una sola *construcción*: podríamos desdoblar los repertorios de sus imágenes entre *imágenes virtuales* e *imágenes actuales*; *virtuales*, las imágenes de sombras que aparecen en la pantalla (las aceptadas como *ficticias*), y *actuales*, las imágenes que producen las sombras y que aparecen después de cada escena (las deseadas como *verosímiles*). Las sombras están cercanas a la categoría de ficción y lo que vemos al atravesar la pantalla o en el efecto de *cohabitación narrativa* es un mecanismo de ficción (en una vertiginosa espiral sobre sí mismo, constituyendo un posible *making of*, un (otro) film paralelo al film y que inserta la noción de tiempo(s), que aporta la necesidad de ese tan querido *supplément* de sentido y que desmonta toda percepción en el momento de producirse, encadenada como está a otra consecutiva). Mientras la ficción cuenta una cosa, el mecanismo desvela otra, y se retroalimentan recíprocamente.

El cómo se construye una imagen –y la lógica del encadenamiento de una serie o una secuencia– encierra siempre historias reveladoras. Con esto podría parecer que, por ejemplo en *Sur l'autoroute*, lo que el mecanismo desvela resuelve la historia que plantea la ficción, y que las imágenes de pantalla se resuelven en las imágenes *actuales*, y que las de una pantalla prosiguen de alguna manera en las de la otra, pero no. Ambas se afectan mutuamente y ambas afectan a lo que se proyecta en lejanía, y esto se puede percibir en la estructura, en la que las imágenes forman bloques que se relacionan entre sí. Para conseguir grados de verosimilitud cambiantes, las imágenes se deslizan y desplazan entre los ámbitos perimetrales que delimitan las nociones de ficción y realidad, pero también al margen, en las turbulentas estribaciones de la *posibilidad*: son las modificaciones a las que una ardua equidistancia se ve sometida, aquello que las hace creíbles –*legibles*–, así como también el necesario reconocimiento previo de hallarnos en territorios de la imagen representacional –no en los de *realidad*–, dotada de códigos propios suficientemente flexibles para franquear la entrada de los miles de voces que acaban por sumergirse –sumergirnos– en el poderoso efecto narcotizante desplegado por todas las anfractuosidades procesuales del relato, en eterna *construcción*.

Una mirada y una acción están directamente relacionadas con el sujeto que las produce, y ya de entrada eso nos da pie a pensar en la existencia y en la percepción de una estructura. La relación de una mirada con ese cuerpo al que pertenece, y la relación entre las imágenes de ambas categorías, modificadas por el escenario visual que las cobija, originan una estructura cruzada que establece un complejo conjunto de relaciones en necesario crecimiento exponencial. El trabajo de la artista habla, y yo diría que desde siempre, de ficción y de artificios de ficción, presentando la evidencia de otra representación de la realidad en el plano de la representación, para así difuminar toda impresión de realidad y de (posible) registro neutro del espacio. Una rotunda postura en tanto que toma de conciencia, pues: visión y ceguera, iluminación y destello, luces y sombras, efecto *blackout* y efecto *whiteout*, mirada y saturación, perfil y deslumbramiento, implicación y comprensión, referencia y desorientación, negativa y aseveración, incertidumbre y constatación, percepción de la realidad y color de los sueños, actividad y sujeto, ver y mirar. También escuchar. Y, finalmente, por supuesto, leer. Leer.

Reconocemos hoy, nuevamente, una vez más, esa particular recurrencia de MP a mecanismos narrativos y (re)presentacionales situados –sin que queramos reiterar extremos de una terminología caduca, en exceso vulgarizada, banalizada, reduccionista en su facilidad– en los múltiples y no del todo bien explorados intersticios que pueden ser abiertos entre *la esfera de lo real* y *los ámbitos de la ficción*, el intervalo zonal, tan rico, oscilante alrededor de lo verosímil y de lo posible, en cuyo núcleo se nutren perpetuamente los deseos y se cartografían algunos de esos inacabables *mundos posibles* que excitan buena parte de nuestro imaginario: el tiempo, la actividad de compromiso del espectador, la imagen y los problemas de la representación, el relato como base y estructuración

La distancia correcta, 2003
Vídeo para dos pantallas y dos estereos, 8' 30''

del tiempo actual de las prácticas artísticas, y la convicción del sentido de la creación a partir de modificaciones y reformulaciones de los *estribos* del presente, acaban de confirmar cómo el territorio de especulación contemporánea con la imagen no es un mero reflejo (imposible) del mundo sino un (otro) método para (poder) mirarlo, y leerlo, un mundo entre otros (muchos) mundos posibles: el mundo como texto.

La distancia correcta, 2003

Things I've always told (you)

[Reflections on Mabel Palacín's work]

MANEL CLOT

Georges Franjou: *In any case, Mr. Goddard, you have to admit that your films necessarily must have a set up, a predicament and a dénouement.*
Jean-Luc Goddard: *Of course, but not necessarily in that order.*

The specific records of cinematic syntax are nothing but mental mechanisms transformed into a number of complex devices for the construction of images. Mabel Palacín.

Practically all of the solid starting points, marks and processes that we could consider as truly *foundational* and that characterize –and, without doubt, have gradually gone symptomizing– Mabel Palacín's work during the last few years make it possible to recognize the recurring and indelible employment of mechanisms of analysis and reflection about the nature and purpose of images (and nightmares, dreams, their reverse, the imaginary, reflections, shadows, the double, missed encounters, infra-distances), as well as those processes involved in the construction of the gaze and an uncertain relational diegesis resulting from the sequence character-spectator-memory-instrument-technology, which takes place in contemporary societies –language of perception, the site for the gaze, the spectator's time, space construction, a narrative mark, a scopic impulse, an inventory of shades –plus a series of linkages remarkably affiliated to a viral system –metastatic?– that are spreading unceasingly and definitely expanding through a network strategy.

In spite of our insistence that the coherence of all artists –that is, artists who are fully aware of their commitment, responsibility and ensuing sense of contemporariness– is usually amplified and re-dimensioned both when they construct their own time and when they map their places in an analogous manner to that applied when they incorporate, articulate and synthesize the axes, trends, typologies and intentions that eventually shape their work, we must insist on how some creators gradually carry out, simultaneously defining a guiding line for their work, a sort of hypertextual tree-like structure, perpetually growing, whose elements and processes express the global arrangement as they merge with each other, topographically scanning the perimetric sceneries of a complex linking system, where it is not easy to isolate or take apart just one of its various components or countless agents, as if every work would include all the preceding ones, evidencing a sort of *parallax effect* by means of which all of these works do eventually recognize and re-encounter each other, reformulating themselves as a corollary.

Every moment of Mabel Palacin's work (immersed in a procedural *continuum* of fusions, linkages, fade-outs, angle shifts, duplications, off-sounds, removals, empty sound fields, overturnings, sound arrangings) undergoes a mutation which, in turn, produces a procedural space from which the work may request and demand acts of reading more in keeping with a territorial rather than a focal appraisal, a reading more conceptual than visual, more polyhedric than linear, and more active than static, as a means to increase the possibility of visualization of something we could call *signetics*, that is, the tracks of its attributes and *genealogical* expectations, and, at the same time, encouraging the progress and the unavoidable projection of the presence; fundamental effects and consequences of something we certainly consider as a peculiar *double-helix*, distinctive, evolving, continuously twisted around an always superbly arranged discourse of images, liable to be regarded as a form –*another* form, perhaps just one more form, but definitely a crucial one– intended to serve as a vehicle for some of the new implications of a reflective thought whose perimetric wings have been outlined both by the objects' capacity for fixing and blowing-up the images –that, accordingly, become places for narrative and cinematic memory– and by the potential liquefaction of those situations that have been generated.

Overflowing with interferences, exhumations, feedbacks, encounters and resonances, Mabel Palacín's work has been progressively consolidating and articulating itself as a gear, as a mechanism, as a complex operative device that –because of its shockingly manifest lack of meaning– turns any formalist

Sur l' autoroute. 1998-99. Vídeo proyección 11'

application or any excessively technological temptation into an impracticable task (these temptations being too common and conveniently in fashion among the assorted approachings to contemporary image which, by its own nature, is palpably *evolutionary*), and, finally, as a device/frame where it's not only logical and interesting but also important and almost indispensable to make use of a contextual network. The persistence and supervision of these upgrading devices will also be a necessary tool for refocusing both the struggle against the surreptitious risk of a declining both of critical conscience and perceptual engagement, and the attempt to delay a current tendency to indulge in the excessive and sedative *technologized spectacularization*, whose powerful implantation and exposure is insolently feeding several of those hardly effective fireworks and awkward effectisms that currently dwell in zones of the contemporary art scene.

As a consequence, that distinct and continuing course in Mabel Palacín's work might admit, virtually comprising every piece, the same kind of structural reconsiderations, analytical repertoires and intentional formulations (including the previous and subsequent reflections on every work that the artist herself often asserts and projects) which so accurately have outlined the sequential progression of projects as relevant and important regarding her evolution during the last ten years –photographic or video projects, unfinished or completed works such as *Name No One Man*, *For M.*, *The Troublemaker*, *Sur l`autoroute*, *C`era una volta (Rojo)*, *Attaché* and, of course, all the earliest configurations of her most recent work, *La distancia correcta,* (*The Proper Distance*).

We must also mention a topic that constitutes a powerful, neuralgic core both within the operative field and the construction and production devices set in motion by Mabel Palacín, namely, an essential notion (always germinal) of duplicity –splitting and duality, splitting and side reversing, bifurcation and division, reflection and mirage, exchange and sustitution, ilumination and dazzlement, a blind instant and a blinded moment, diegetic meaning and connoted meaning, a near point of view and a panoramic shot, a straightforward action and a sideways passing, fusion and fission, the (act of) saying and the (fact of) saying- during the narrative staging, formalized (always *in progress*) upon a limited number of visual and cinematic resources, which have been wisely reconfigured in order to gather, in a very concise manner, what we might consider as notes from a genre narrative –which, in fact, is made up with a situation that has been constructed upon brief sketches from an earlier story- concocted with a series of images that merge, go forwards and backwards, linking to each other through a strong reliance not only structural but also dialogical and, every so often, explicitly organized by virtue of its exteriority, its externalization, its being *in an outness*.

For instance, in one of her most recent and complex works, *The Proper Distance*, the persons –as it often occurs in many of her preceding projects or in other considered equivalent or perhaps peripheral ones- are always characters. The removals and movements within spaces can be regarded as sharpened moments of choreographic accuracy, mathematical rigour, meticulous calculation and performative *actionism*; the audience`s expectations and concerns, as straightforward appeals to her reading aptitude, unavoidably executing responsibility and ultimately de-constructing potential; and, finally, the remote notion of a plausible course of time, as a frenzied quest for links, feedbacks, callings and all kinds of connections which display themselves across the past and the future, almost shadelessly but more oftenly amid complete darkness; therefore, presently, that is, *in this* present. And by saying *here* we are meaning *then*: Where is it then that the spectator –or a corresponding act- will be –or should be- placed?: Is he/she set apart on a merely meditative *outness*? Or, on the contrary, is he/she fully engaged in the narrative space of the projection? By saying *here* we are meaning *then*: the eternal double, the phantomic presence, the definition by means of the absence, the description as a denial, the screen as a threshold, the shadow as a dimensional door, the palindrome, the natural path, the reverberation withouth echo, the

La distancia correcta (The Proper Distance), 2002-2003

projection as an enlightenment, the glitter as an artifice, the darkness without shades, the flameless light, the recalling intended to describe, the perceptual edge, the light as a fixation, the mechanism as a trail, the elusive development via hypertext, the principle/collage, the addition by contagion, the burning bramble bush.

Yet again, *The Proper Distance*: we can refer to this work, not as we would refer to the already mythical *Story of a Man Who's Been Marked by a Childhood Memory*, but as the story of a man who has been captured in the part of a time under construction made up (exclusively) with images, tales and fragments; a man who must overlook the ruthless iconic and form(al) pressure which has spread around him, a man who must protect himself from the excessive *technologized spectacularization* that results in an identification or depraved confusion between being and being in a place and the simulated surroundings of that place, that is to say, the pretence of a representation and its façade; a man who must set up (also for himself), *on real time*, a temporary chaining of steps and an aprioristic configuration of boundaries for the process of assumption and inhabitation in the logistic space which has been provided for him to operate in and from –a space where the alluded man will inscribe himself in a visibly performative manner; a man who, because of all the former reasons and in keeping with the variety of images-world that configure his environment, may turn himself distinctly into a powerful and huge mechanism of meaning(s) production, a mechanism that allows for the construction of a –potential– story which is never

told under a definitive version, a mechanism that allows for the articulation of fixings of reality, for an arrangement of the fictional material and the printing of the narrative, and, more concretely, for all the elements that eventually will make up the spectator's reading activity, a huge space for expectation and vertigo.

Mabel Palacín's large repertoire of visual notes keeps reflecting and constituing the magnitude and peculiarity of her fundamental notions and concepts, her attitude towards the world, her constructions and representations, superimposing images through a particular method that alludes to a certainly unusual tropic form: a sort of transference, a visual alliteration that links a series of images not only with every single of her works but also with the relational space wich has been articulated among those pieces.

Links, feedbacks, callings, connections and all kinds of crossings equally displayed –whether as a powerful operative methodology or as a formal recurrence provided with an eagerness for generating meanings– inside the frame of what we might call the inscription of the trace, the skeleton's profile, the scaffolding's base for an achievable genealogical attempt, all of which has become essential to obtain a proper general view of Mabel Palacín's work since the late 80's.

Two faces of a coin, or two faces of one single possibility, two thresholds of a single construction: we could split the repertoires of her images between *virtual images* and *current images*; the former being those images of shadows that emerge on the screen (those that are accepted as *ficticious* ones), and the latter being those images producing the shadows and appearing after the end of every scene (those that are wishfully regarded as *probable*). The shadows get closer to the fiction category and when we trespass into the screen or the *narrative cohabitation* effect, what we glimpse is a fictional mechanism (dazzlingly spinning around itself, a spiral that gives raise to a possible *making of*, a(nother), a parallel film, which is inserted in the notion of time(s) that provides the need to eagerly obtain a meaning *supplement* and deconstructs every perception when it is first taking place, chained as it is to a subsequent perception). While fiction tells one story, the mechanism exposes another one, and both stories create a reciprocal feedback.

The internal method used to construct an image –and the logic of sequencial chaining– always comprises loads of revealing stories. Thus, it may seem that, for instance, in *Sur l`autoroute*, what the mechanism exposes resolves the story set out in the fiction, and that those images on the screen will be equally undestood as *actual* images, while the images on one screen are still somehow on the other one; but such assumptions are not possible. They are mutually affected and they both affect what's projected far away, and this is something one can perceive in the structure, where the images build up interrelated blocks. In order to obtain the mutable levels of reliability, the images slide into the perimetric contexts that set the limits between fiction and reality, but they also move up to the edge, to the turbulent dwellings of chance: it is the adjustments undergone by the equidistance that which make them reliable –and readable– as well as the compulsory previous recognition in the sense that we find ourselves in a territory of representing –and not real– images, provided with its own codes flexible enough to trespass the gates of those thousands of voices that will finally sink (us) under the powerful narcotic effect shown by all the procedural fissures of a narrative which is perpetually under construction.

A gaze and an action are directly related to the subject who's producing them, and it allows us to presuppose the existence and perception of a structure. Both the relationship between a gaze and the body where it has emerged from, and the relationship between images belonging to both categories, altered by the visual scenary that contains them, provokes a crossing structure that establishes a complex joint of exponentially increasing relationships. The artist`s work is talking –and I'd say that the subject matter of the speech has been always the fiction and its artifices, exposing the evidence of another representation of

reality in the level of representation, as a means for blurring every single impression of reality and (possible) neutral record of space. It's a categorical attitude as it implies to be aware, therefore: vision and blindness, enlightenment and astonishment, implication and comprehension, reference and deceitfulness, negation and assertion, uncertainty and verification, perception of reality and the colour of dreams, activity and subject, gazing and seeing. But also listening and, finally, reading, of course.

Nowadays we can still notice how Mabel Palacín has used again those customary narrative and representing mechanisms, located –in spite that we would prefer not to insist on a dated terminology, excessively vulgarized, trivialized and reductionist– in those several and not sufficiently explored gaps liable to be opened among the context of real facts and the fiction framework, a fertile interval that is fluctuating about veridical and probable material, and is feeding up the yearnings and mapping those possible worlds that so often excite our imagination: Time, the spectator`s compromised activity, the image and the problems entailed by representation, the story as an structural base for current artistic practises, and the strong belief that the meaning of creation is based upon alterations and reformulations of the present's central points; all of this will eventually confirm that the territory for contemporary speculation with images is not a mere mirroring of the world, but a different method to regard and read that world, a world which is only one among many possible worlds: it's the world understood as a text.

La distancia correcta (The Proper Distance), 2002-2003

COLECTIVO CAMBALACHE

Museo de la Calle, 1999. Objetos intercambiados en la calle del Cartucho de Bogotá

carolina caycedo

COLECTIVO CAMBALACHE
Museo de la Calle, 1999. Objetos intercambiados

La experiencia como forma de arte

NATALIA MAYA SANTACRUZ

Nacida en Londres pero formada sentimental y profesionalmente en Colombia, Carolina Caycedo ha sabido trazar una trayectoria integral que, a pesar de la diversidad y cantidad de trabajos, conserva una coherencia notable. Los proyectos que aquí reseñamos son los más representativos de la totalidad de su obra. Además merecen ser tratados con detenimiento puesto que constituyen momentos en los que la artista va recogiendo órganos y elementos para sus ideas futuras, así como las bases que les darán solidez.

En 1999 Carolina Caycedo forma parte del colectivo Cambalache, con quienes lleva a cabo el *Museo de la Calle*, trabajo de carácter rodante y portátil a bordo de El Veloz, un "carrito de balineras" comúnmente utilizado por los recicladores y cartoneros que viven y recorren las calles de Bogotá. Con este artefacto el colectivo intentaba dinamizar el flujo de los objetos y la comunicación, realizando trueques o intercambios. El Veloz contenía objetos propios de la calle y pretendía cambalachear esos objetos en diferentes lugares del mundo. La estación de partida fue la desaparecida calle del Cartucho, situada en pleno centro de Bogotá, dentro de una zona que recientemente padeció el desalojo forzoso, antiguo epicentro del comercio informal donde convergían los seres del último escalón social en Colombia. Desde ahí, y a través del intercambio, los miembros del colectivo recogieron todo tipo de materiales: armas blancas, rulos para el pelo, espejos, drogas, libros, cabezas de muñecos, ollas y un largo y diverso etcétera. Los trueques, tal como había sido previsto, continuaron tanto en otras zonas de Bogotá como en distintas ciudades del mundo: San Juan de Puerto Rico, Ljubljana, Sevilla y Barcelona.

A través de ese flujo de objetos que se universalizaron con el intercambio –una cabeza de muñeca recogida en Bogotá podía terminar en Ljubljana–, Cambalache planteó una forma de museo en constante movimiento. Al cabo de una serie de viajes El Veloz culmina su primera etapa en una sala de exposiciones donde no sólo se exhiben los artículos recaudados sino que además se los dispone para el intercambio, ofreciendo al visitante la posibilidad de integrarse al proyecto en calidad de participante activo y no como un mero receptor. Cuando Cambalache elimina el dinero lo que hace es replantear las relaciones humanas, históricamente atravesadas por las transacciones monetarias, rebatiendo además el valor de la mercancía y haciendo que el objeto cobre importancia en tanto que es el sujeto quien asigna el valor, sin que el criterio del mismo esté sometido necesariamente a los poderes económicos.

Los trabajos que Carolina Caycedo ha desarrollado a título individual continúan de alguna manera la experiencia recogida en los intercambios del *Museo de la Calle*.

Day to day es un proyecto que presentó en el año 2002 en el marco de las actividades programadas anualmente por Secession, la asociación de artistas visuales de Viena.

Adhiriéndose nuevamente a la idea de eliminar la moneda como única mediadora en las relaciones humanas y con el ánimo de demostrar cómo pueden solucionarse algunas necesidades prácticas de la vida cotidiana sin recurrir al dinero y de manera alternativa, Caycedo se propuso vivir tres semanas en Viena sin gastar un euro, disponiendo tan sólo de una furgoneta y bonos para gasolina. Desde esa furgoneta-casa en la que a duras penas instaló un colchón, Carolina ofrecía "servicios" tales como dar clases de salsa, cortar el pelo, contar sus secretos, hacer diligencias bancarias, besar, dar clases de inglés, leer un libro en voz alta, etc., a cambio de un lavado de ropa, acceso a Internet, una comida, un lugar donde cocinar; en fin, la

artista combinaba sus necesidades con las de la gente, algo que quedó bien expresado en la frase que Caycedo había pintado en los laterales de la furgoneta: "yo doy, yo necesito; usted da, usted necesita".

En este proyecto ella puso a prueba sus propios límites y sus herramientas de comunicación y sucedió que encontró más aceptación de la esperada, la gente participó verdaderamente: "nunca tuve que forzar una cerradura, siempre me abrieron la puerta".

Basada en la lectura de Hakim Bey –pseudónimo de un teórico[1] anarquista que divulga gratuitamente sus teorías y estudios en la red y autor del modelo TAZ, desarrollado como una alternativa de trabajo que pudiera gozar de plena libertad ante la presión de las infraestructuras que habitualmente acaban adueñándose de las formas de resistencia– Carolina Caycedo propone la noción de *invisibilidad* como estrategia para evitar el asedio de los mecanismos del poder. TAZ, iniciales del término "Temporary Autonomous Zone" (zona temporalmente autónoma), es un área que puede denotar tanto una fracción determinada de tiempo como un lugar real o ficticio; dicha área tiende a autodisolverse antes de ser detectada por una fuerza de poder de carácter regulador. La fortaleza del TAZ radica en la invisibilidad y en su capacidad de suscitar la entropía al interior de los sistemas de control, ya que en la teoría de Bey se entiende al Estado como un ente de "simulación" donde cada elemento que lo compone desempeña un papel determinado e inamovible, de forma que cuando uno de estos elementos interpreta un papel no contemplado se convierte en un factor perturbador.

De esta manera y para eludir otra imposición, esto es, la de la imagen entendida como forma coercitiva de poder, Carolina Caycedo se desvía hacia el uso de otros recursos técnicos, pero conservando los recursos ideológicos. Carlos Basualdo, uno de los curadores que acudió a la cita de la 50 Bienal de Venecia y que tuvo a su cargo la exposición "The Structure of Survival", invitó a Carolina Caycedo para que hablara del problema de la desigualdad social global desde su perspectiva artística.

Cansada de las manidas imágenes del tercer mundo, saturadas de chabolas y niños que buscan una mirada compasiva, unas imágenes que han terminado por causar

Sistema de Perifoneo. Barrios de Soacha, Bogotá

indiferencia a raíz de su abuso exhibicionista y comercial, Caycedo rehusó trabajar con la iconografía del hambre y la miseria y presentó *Shanty Sounds*, dos CDs que a primera vista parecieran ofrecer nada más que un registro sonoro de la marginalidad.

Pero sin duda existe un trasfondo: Carolina se trasladó a los barrios de la periferia bogotana, ahí se instaló durante cuatro meses y grabó los sonidos de la ciudad en su onda más intensa. Como afirmara en cierta ocasión la propia artista, "Si pudiésemos dibujar, definir, comparar, percibir y/o describir una ciudad latina con una onda de sonido, creo que los barrios marginales darían el tono más alto y el más bajo a la vez, sería donde la onda vibraría con más intensidad. Debido a la falta de rutinas, a las situacio-

nes imprevistas, a la informalidad, a la precariedad, a la falta de seguridad y estabilidad. Las invasiones[2] son bombas de tiempo."

Estos discos contienen grabaciones que intercalan las canciones de *Makube* y *Perpetuo* –dos grupos de hip-hop de los barrios marginales de la ciudad– con los sonidos cotidianos y las conversaciones que la artista mantuvo con la gente del lugar. El rap es una de las formas más simples de hacer música por que no exige tecnología de sonido, por eso y porque además para los raperos constituye un auténtico mecanismo de resistencia ante la inestabilidad a la que se enfrentan a diario, esta forma de hacer música es una práctica tan común en estos círculos. Las líricas raperas son desgarradoras, cargadas de poesía callejera y de cruda realidad, nos hablan del amigo desaparecido, de las familias de desplazados o de la engañosa cara de la sociedad. En un solo *track* oímos un fondo de música y sobre ella, los sonidos de los perros, el ruido de la calle, las voces a veces enérgicas, a veces susurrantes, que cuentan las dificultades de vivir en un medio radicalmente adverso. El disco fue trabajado de principio a fin y hombro a hombro por Carolina y los raperos. Ella desglosó algunas piezas del conflicto colombiano que se hallan sintetizadas en los relatos cotidianos de los barrios, me refiero a las narraciones donde las carencias de quienes hablan se hacen aún más visibles porque han salido del mapa estrictamente periférico y porque con cada historia narrada comprendemos con claridad la dimensión del problema, a la vez que seguimos percibiendo el bache social como algo patente y, paradójicamente, inaprensible**.** Uno de los sonidos más llamativos y que de alguna manera coinciden con las ideas del afianzamiento de la comunicación que trata Caycedo es el "sistema de perifoneo", un método de comunicación barrial basado en la instalación de varios megáfonos en los postes de electricidad o en un automóvil, a través de los cuales se transmiten los servicios, las necesidades y urgencias de los habitantes del barrio. Se trata, además, de un servicio autogestionado por la comunidad y en esta idea Caycedo encuentra más sentido: " El eco que se genera gracias a los cerros que rodean los barrios hace que sea más efectivo, a veces demasiado, irrumpiendo y entrelazándose con el sonido del perifoneo de los barrios adyacentes, creando cacofonías callejeras bellísimas"

Gracias a DJ Bala –uno de los pseudónimos de Carolina Caycedo–, los muchachos de *Makube* y *Perpetuo* tuvieron la oportunidad de aprender el proceso de producción musical. De alguna manera, ella obró como mecenas, desvió los recursos que le fueron delegados por la infraestructura del arte, concretamente los de la Bienal, ampliando las posibilidades de su producción artística al extender, compartir y colectivizar con otros grupos sociales los medios que se le habían entregado.

Una vez recogidas y activadas las fórmulas del trabajo colectivo, el aprovechamiento del espacio público y la extensión de los recursos, los planteamientos de Caycedo encuentran cabida en *Process Oberts* (*Procesos Abiertos*), una plataforma creada por Hangar, centro de producción artística de Barcelona, que en enero de este año inició estas actividades y eligió la ciudad de Terrassa como un espacio para contextualizar el trabajo de doce artistas invitados, en el que la relación con la comunidad era el eje y el punto de partida de cada propuesta.

El contenido del disco que ARTECONTEXTO distribuye gratuitamente con este número, participando y respaldando esta iniciativa creativa, es el trabajo que Carolina ha llamado *BANDA LA TERRAZA*, formando un juego de palabras que alude a la coincidencia entre el nombre de la ciudad y el de una conocida banda de sicarios de Medellín. Se trata de un proyecto que obedece a una convocatoria abierta para realizar una producción musical independiente. Durante el mes de febrero de este año Carolina convocó a todas las personas, profesionales o amateurs de Terrassa, que estuvieran interesadas en grabar su propia música y que hasta ahora no hubieran tenido la oportunidad de hacerlo. El resultado es una combinación de estilos y géneros variados entre los que se puede escuchar flamenco, reague, pop, jazz, hard core, tecno, rap-hip hop, bolero, balada romantica, rock , etc…

Si bien *BANDA LA TERRAZA* es un espacio donde se plasma la música como herramienta de comunicación social –gracias al concepto público con el que se concibió, a la respuesta de la gente y a que permite acercarse a las

tendencias de la cultura popular actual de este lugar específico–, es preciso anotar la reflexión que suscita en torno a las estrategias elaboradas a pequeña escala, en contra de la producción industrial homogenizante, como formas factibles de utopía.

Podría decirse que la obra de Carolina Caycedo está atravesada por dos nociones fundamentales: *realidad* y *vida cotidiana*. Ambas constituyen su contexto prioritario, ya que nunca piensa ni diseña sus ideas para que se apliquen a espacios y sociedades basadas en la simulación. Es por ello que los resultados derivan en reflexiones y cuestionamientos sobre nuestros propios comportamientos de consumo, de comunicación y de percepción.

A Caycedo no le interesa que sus "obras" permanezcan cerradas, presas de la quietud y la cosificación, antes bien, prefiere que esas obras (acciones) recojan, se integren y mueran en la propia dinámica callejera.

Pese al formato de CD, ni siquiera los discos de *Shanty Sounds* ni el del proyecto *BANDA LA TERRAZA* alcanzan el estatus galerístico de piezas inertes, porque en última instancia éstos no constituirían el objeto artístico en sí mismo. En este caso cabría hablar más bien de la experiencia como forma de arte. Esto quiere decir que la obra queda diseminada en el tiempo y en el espacio y quizá lo que el espectador puede apreciar es la huella. Así, los discos son el documento que narra/evoca esa experiencia. Esta desmaterialización es justamente la que hace impensable cualquier acercamiento populista o demagógico hacia la gente con la que trabaja. Desde luego no hace un uso de las personas ni de las situaciones marginales, porque no toma el estandarte de la denuncia política radical y aislada que termina cayendo en otro tópico sin consecuencias sobre la realidad. Ella no elabora discursos en los que intente derrocar al *establisment*, como sucedía en los 60, sino que retoma algunos conceptos del arte de acción elaborado en esa época y prefiere acercase a la cotidianidad y gestar desde ahí los cambios sin esperar grandes y masivas revoluciones. Tampoco se presenta como sujeto redentor que ofrece soluciones y huye de la idea de un acercamiento que se limite a recoger material sociológico. Su acercamiento obedece a impulsos vitales. Cabe anotar que la calle es un espacio donde su personalidad fluye con toda naturalidad. Cuando en *Shanty Sounds* la gente le contaba su situación de precariedad, sus maneras de autogestionar un sistema de comunicación para todo el barrio, se estaban narrando a sí mismos. Con esto queda claro que las personas no sólo participan en la obra sino que además la configuran, es más, ésta siempre depende de la recepción y la disposición que ofrezca la gente a la hora de trabajar. Caycedo suele apelar a los acercamientos naturales, nunca ha tenido la intención de cambiar los hábitos de la gente. Sutilmente, la artista se acopla a la realidad de las personas, entre las cuales pasa a desempeñar un papel más ligado a la mediación que a la autoría, más catalizador de las propias fuerzas internas de los grupos que intérprete de las mismas.

NOTAS

1 No sabemos con certeza si bajo el pseudónimo de Hakim Bey se oculta un individuo en particular o si se trata en realidad de un grupo de acción social anarquista.

2 Las invasiones o barrios de invasión son términos comúnmente utilizados para denominar los poblados asentados en la periferia. Son barrios que han empezado siendo producto de los desplazamientos forzosos del campo a la ciudad y de la toma de tierras que con el paso de los años y la acción popular pasan de ser asentamientos piratas a barrios legalmente reconocidos.

COLECTIVO CAMBALACHE
Museo de la Calle, 1999.

carolina caycedo

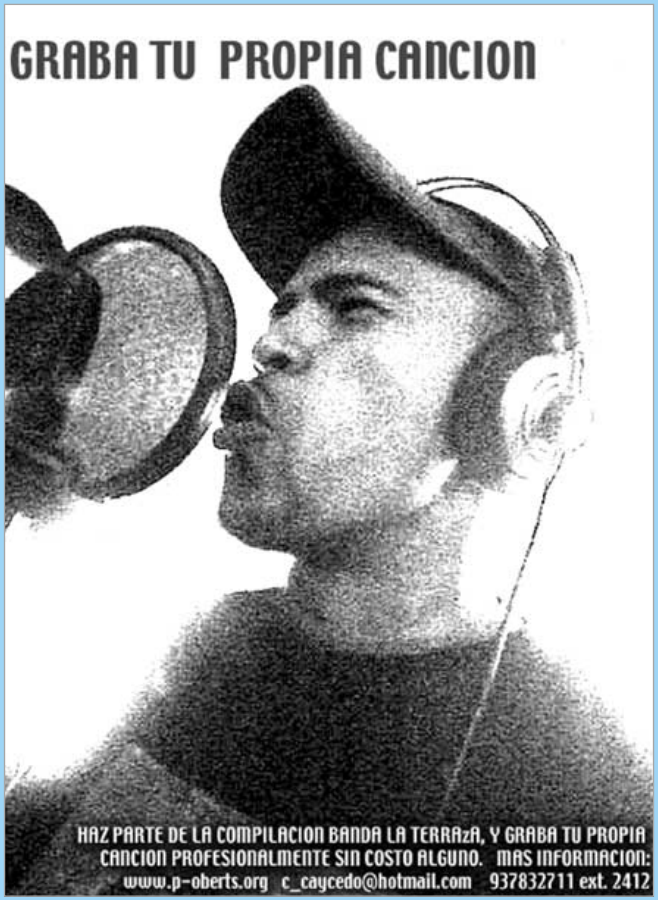
Experiencie as an Art Form

NATALIA MAYA SANTACRUZ

Born in London and both professionally and sentimentally educated in Colombia, Carolina Caycedo has managed to consolidate an integral career which, in spite of the great quantity and variety of projects, is thus far a remarkably coherent one. The projects reviewed in this essay are the most significant among Caycedo`s works, and they deserve to be lingered over, since they constitute moments in which the artist is defining the ideas that will undergird her future projects.

In 1999, Carolina Caycedo joined the *Colectivo Cambalache* in order to carry out a project called *Museo de la calle* (*Street's Museum*), an itinerant and portable work whose means of transport was a little wooden cart named *El Veloz* (*Speedy*), a kind of vehicle commonly used by garbage collectors and recyclers who dwell in and ambulate all around the city of Bogotá. According to the collective, such an artefact was intended to promote a flowing of objects and communication by means of exchanging and bartering practises. All those objects gathered in the streets and loaded on board *El Veloz* were supposed to be bartered at different places around the world. The starting point was El Cartucho, a street formerly located downtown, in a zone that has recently undergone a forced evacuation because it served as a hub for informal trading among those who comprised the lowest rank of Colombian society. Bartering in this place, the members of *Colectivo Cambalache* did in fact gather all kinds of material: knifes, hair curlers, mirrors, drugs, books, doll heads, pots, among many other things. The bartering, as it had been planned, kept going both in different sectors of Bogotá and at many cities around the world, such as San Juan, Ljubljiana, Seville and Barcelona.

As a result of this "trading" of objects, which are consequently transformed into a universal subject matter –a doll head from Bogotá, for instance, could be bartered in Ljubljiana– *Cambalache* proposed the notion of a constantly travelling museum. After a series of travels, El Veloz`s first phase ended in an exhibition room where the collected items were not only exhibited but also available for bartering, giving the visitor a chance to get involved in the project as an active contributor rather than a passive onlooker. By



CAROLINA CAYCEDO
Banda la Terraza, 2004
Flyer for Banda la Terraza CD.

disregarding money, the members of *Cambalache* shift the terms of human relationships –aware as they are that the latter have been strongly conditioned by money transactions– and abolish the market value of the merchandise, in the sense that it is the subject who assigns the object its value, one unrestrained by the standards imposed by economical powers.

The projects individually carried out by Caycedo are in some measure an extension of the experience of bartering performed in *Museo de la calle*. Caycedo presented the project *Day to Day* during the annual activities organized by Secession, the visual artists

association of Vienna. Taking up again the idea of disregarding money as the only mediator in human relationships and aiming to demonstrate how daily life needs can be fulfilled without using money and through an alternative way, Caycedo decided to live for three weeks in Vienna without spending a single euro; a van and gasoline coupons were the only requisites she asked for. In that house-van, where she barely had a small mattress, Caycedo did provide a series of "services" such as teaching how to dance salsa, hairdressing, telling her secrets, running errands, kissing, teaching English and reading books aloud, among others, in exchange for other favours such as clothes washing, Internet access, a meal or a place for cooking; to be brief, the artist was meeting her needs with those of the locals, an attitude properly expressed in a motto written by Caycedo on both sides of her van: "I give, I need. You give, you need".

The artist tried her own limits and communication skills in this project, and, as it finally happened, she found more receptiveness than she had expected; people truly did participate: "I never had to pry any locks, people always opened the door for me."

Encouraged by her reading of Hakim Bey[1] –nom de plume of a contemporary anarchist thinker who divulgates his work on the Internet for free and is the creator of a model called TAZ, developed as a means of alternative work intended to facilitate a total freedom from the pressuring infrastructures which so often grab hold of any form of resistance– Carolina Caycedo has proposed *invisibility* as a strategy for dodging the siege by the machinery of power. TAZ, initials for "Temporary Autonomous Zone," is depicted as an area that can denote as much a determined fraction of time as a real or fictitious place. This area tends to self-dissolve before being detected by a regulating force. TAZ`s strength resides in its invisibility and capacity to incite entropy within controlling systems: in Bey`s theory the State is regarded as a simulating entity whose elements play a determined and fixed role, hence whenever any of these elements play an atypical role they become disturbing factors.

In this sense –and in order to circumvent another imposition, namely, that of image as a coercive power– we could say that Caycedo has deviated toward new technical resources while still maintaining an ideological line. Carlos Basualdo, one of the curators partaking in the 50th Biennial of Venice with a collective exhibition called "The Structure of Survival," asked Caycedo to talk about the problem of social disparity in the world from her artistic point of view.

Downplaying the worn-out images from the Third World, saturated with shantytowns and children in search of a compassionate glimpse –images that in the long run have encouraged apathy because of their exhibitionistic and commercial exploitation– Caycedo refused to work with the imagery of hunger and misery and decided to release *Shanty Sounds*, a double-CD that seems to merely offer a sound testimony of social segregation.

Nevertheless, there is a background: Caycedo moved to the outskirts of Bogotá, and she spent four months there recording the most intense sounds of the city. As Caycedo said in one occasion, "if we could use a sound wave for drawing, defining, comparing, sensing and/or depicting a Latin-American city, I think the slums would provide both the highest and the lowest tone; the wave would vibrate more intensely at those places, given their lack of routines, unexpected situations, informality, precariousness, lack of security and unsteadiness. The shantytowns are time-bombs."

This double-CD includes records where the songs by *Makube* and *Perpetuo* –two hip-hop groups from Bogotá`s shantytowns- appear intermingled with daily life sounds and conversations that the artist had with the inhabitants of these neighbourhoods. Provided that rap is one of the simplest forms of making music since it doesn`t require any technology, and in view of the fact that rap constitutes a real form of resistance against the unsteadiness shantytown residents have to confront on a daily basis, it's no wonder that this musical form is a very common practise among these circles. Their lyrics are indeed despairing and loaded with urban poetry and harsh reality, they talk about

their missing friends, the uprooted families or the deceitful face of society. In a single track we can hear background music, dog barks and voices sometimes brazen and other times whispering telling us how hard it is to live in a radically unfavourable environment. The record is a completely joint effort by Caycedo and the rappers. She also disclosed a series of pieces of Colombian conflict synthesized in prosaic shantytown narrations; I`m referring to testimonies that make the necessities of those who speak even more evident, since these narratives have came out of a strictly marginalized environment and also because every single story makes us aware of the magnitude of the problem, while we keep noticing a social fissure, as obvious as it is paradoxically unutterable. Somehow coinciding with Caycedo`s ideas on the strengthening of communication are the sounds produced through "*perifoneo*," a communal communication system consisting of megaphones strung up on electric poles or a car in order to broadcast the inhabitants` needs, services and urgencies. It is also a self-financed communal service and Caycedo regards this as a meaningful element: "The echo, produced in the mountains that surround these zones, makes the sound more effective, sometimes excessively effective, bursting into and merging with the "perifoneo" from adjoining neighbourhoods, generating beautiful urban cacophonies."

COLECTIVO CAMBALACHE
Museo de la Calle, 1999.
El Veloz, Museo de la Calle's vehicle.

Thanks to DJ Bala –one of the pseudonyms used by Carolina Caycedo– the boys of *Makube* and *Perpetuo* had the chance to become skilled in music production processes. In some measure, she acted as a patron for them, diverting funds from artistic infrastructure –in short, those of the Biennial– in an attempt to extend, share and collectivise those means within a different kind of social group, and at the same time, expand the artistic production range.

Once the collective work formulas, the public space handling and the diversion of resources had been experienced and set in motion, Caycedo`s proposals were welcomed in *Process Oberts* (*Open Processes*), a platform created by the artistic production centre of Barcelona, Hangar. The activities of *Process Oberts* have been taking place since the beginning of 2004 in the city of Terrassa (Catalonia),

where 12 invited artists must contextualize their works, using their relationship with this community as the starting point and core of their projects.

The CD included free of charge in the current issue of ARTECONTEXTO as a means to support this creative work includes Caycedo`s project named *Banda La Terraza*, a pun alluding both to the name of the Catalonian city and a renowned gang from Medellín. This CD was recorded after the artist summoned all those inhabitants of Terrassa who wanted to participate in an independent musical production and never had the chance to record their own music, regardless if they were professional or amateurs. The outcome is a mixture of styles and assorted genres such as flamenco, reggae, pop, jazz, hard-core, techno, hip-hop, bolero, romantic ballads, among others.

While *Banda La Terraza* is intended to serve as a social communication tool –thanks to the public concept that originated it, the reaction of the people and given that it allows for an approach to the current trends in popular culture from an specific point of view– we must also mention that this project encourages a reflection on small-scale strategies developed as feasible utopias and against the homogenizing industrial production.

It might be said that Caycedo`s work has been affected essentially by two notions: *reality* and *daily life*. Both notions constitute her primary context as she never schemes or designs her projects in order to apply them in simulation-based societies. And that`s why the results become reflections and questionings about our behavior regarding consumerism, communication and perception.

Instead of keeping her works enclosed, permanently paralyzed and objectified, Caycedo prefers gathering, integrating and dissolving those works (actions) within the very street dynamics.

In spite of their CD format, neither *Shanty Sounds* nor *Banda La Terraza* records can arrive at the gallery status of stand-still pieces, since these records don`t ultimately constitute the artistic object itself. In that sense, it would be preferable to talk of experience as an art form, which means that the work undergoes dissemination both across time and space, and all that's left for the spectator to see are the subsequent tracks. As a consequence, these records are just a document recounting/evoking a former experience. Such a dematerialization impedes any populistic or demagogical approach to the people whom she works with. She doesn`t exploit people or their extreme situations because she never brandishes the banner of the radical and isolated political denunciation that winds up becoming trite and having no consequences on reality; nor does she craft discourses to bring down the establishment, as used to be the case with artists back in the 60`s, but rather she re-introduces a number of political art concepts from the aforementioned decade, as she approaches daily life aiming to generate changes without hoping for grand nor massive revolutions. She hasn't presented herself as a redeeming subject who offers solutions, and she has shirked the idea of an approach that restricts itself to gathering sociological material. Hers is an approach under the influence of vital rhythms. We must mention that her personality goes along with the flow of the streets she works in. When people told her about their precarious situation and self-financed communication system for the neighborhood in *Shanty Sounds*, they were narrating themselves, which makes clear that people not only contributed but also configured the entire work; moreover, the project always depended on their receptiveness and disposition during the process. Caycedo is used to employing a natural approach and has never had the intention to change people`s customs. In a very subtle way, the artist gets involved in the daily reality of these persons, among whom she goes on to play a role more in keeping with mediation than authorship, catalyzing more than interpreting the internal forces that move these groups.

NOTE

1. We don`t know for sure if the pseudonym Hakim Bey is a cover for a particular individual or the actual name of a social anarchist group.

PERPETUO Banda de hip-hop. Barrios de Soacha, Bogotá.

MAKUBE Banda de hip-hop. Soacha, Bogotá.

De las artes heredadas es probable que sea la música la que más drásticas transformaciones ha experimentado a lo largo del pasado siglo por la rápida asimilación llevada a cabo con los nuevos media (desde el fonógrafo a la red) y por la indagación de nuevas exploraciones orgánicas (la voz, el cuerpo, la naturaleza), maquínicas (sintetizadores, ordenadores y nuevos interfaces instrumentales) y de formato (instalaciones y paisajes sonoros, performances multimedia, conciertos para campanarios y naumaquias). Maquinaciones todas, que han llegado a generar un nuevo campo de prácticas creativas y de reflexión en torno al arte de los sonidos, en torno al acontecimiento sonoro, dando lugar a un linaje artístico trazado, entre otros, por Eric Satie, las vanguardias dadaístas y futuristas con Duchamp y Russolo a la cabeza, John Cage, Brian Eno, Laurie Anderson, Wendy Carlos, Paul de Marinis, Christian Möller y Paul D. Miller, alias DJ Spooky, That Subliminal Kid. Prestemos oídos, ojos y entendimiento a algunos de sus actuales protagonistas en línea.

Vicente Carretón Cano

UN LABORATORIO

STEIM www.steim.org

Pionero durante cuatro décadas en la investigación de nuevos interfaces musicales, esta fundación se ha convertido, bajo la dirección de Michel Waisvisz, en la meca europea de los inventores de instrumentos y controladores electrónicos para uso artístico o escénico, los auténticos *stradivarius* de nuestro siglo, que están dando lugar al *cyborg* musical. Por sus talleres, residencias y conciertos han pasado Dick Raaijmakers, Karlheinz Stockhausen, Steina Vasulka, Alvin Lucier, David Tudor, William Forsyth y la inefable Netochka Nezvanova. Siempre lo mejor de cada momento. The Hands, el Office Organ, el MIDI-conductor, la Bibop Table, el Sensorlab, LiSa e Image/ine son algunos de sus hitos basados en una peculiar filosofía táctil y gestual. El inventario completo de invenciones puede seguirse en la sección *Electro Squeek Club*, y conviene no perderse los enlaces, muy útiles y bien organizados en: tecnología musical y otros institutos relacionados, *software*, *hardware*, gente, publicaciones, recursos de investigación y festivales.

EL NODO FÍSICO Y VIRTUAL

V2 www.v2.nl

El Instituto para los Medios Inestables es una organización con sede en Rotterdam desde 1994, de origen *okupa*, pero devenida uno de los *think tanks* electrónicos mundiales gracias al espíritu visionario de su director Alex Adriaansens que, desde sus tiempos en s'Hertogenbosch, siempre mostró una especial debilidad por el sonido. La oportuna colaboración con Gustav Metzger, los conciertos industriales de Matt Heckert, las siempre memorables performances de Stelarc, Erick Hobijn y Arthur Elseenar; las sustanciosas instalaciones de Woody Vasulka, Knowbotic Research y Granular Synthesis; los ruidosos robots humanoides de Ken Rinaldo y Chico McMurtrie; las contribuciones teóricas de Eric Davis, Kodwo Eshun y DJ Spooky, han salpimentado de intensidad sonora su Festival bianual, *DEAF*, sus simposios y talleres, sus famosos *Wiretap*, sus exposiciones y su Media Lab. Por esto y por mucho más su Web es el verdadero cuaderno de bitácora del arte electrónico europeo. Sus enlaces, sólidos y solventes. La librería y la tienda, exhaustivamente catalogadas en línea, están surtidas de la música más rara y difícil y de los mejores textos. Todas las publicaciones impresas o multimedia con su sello (V2) son historia: del arte, del pensamiento y del diseño.

ARCHIVOS HISTÓRICOS
UBU www.ubu.com

Sin duda todo un monumento cultural dedicado a la herencia estético-sonora del pasado siglo, esta base de datos descomunal, oferta generosamente espacio ilimitado gratis para editar dinámica y desinteresadamente colaboraciones sin fin, en una fuente de recursos que parece inagotable. De especial utilidad para estudiantes, profesores y artistas, aunque no exenta de interés para el lego, esta página enciclopédica mantiene diversos formatos de archivo con documentos sonoros desde Appollinaire hasta Vito Acconci; cubriendo el dadaísmo y futurismo, la música electrónica y concreta, los sonidos Beat, el minimalismo y los trabajos procesuales, el arte de la *performance* y el sampleo, entre otras categorías, lo que convierte a Ubu en la fuente de referencia definitiva para la poesía sonora, concreta y visual. En Ubuweb la poesía pertenece a la economía del regalo, siendo por lo tanto el perfecto espacio para la utopía política.

FESTIVAL ESTRELLA

SÓNAR www.sonar.es

Muchos lo intentaron a ambos lados del Atlántico, sin embargo ha sido Barcelona quien en verdad ha conseguido un festival dedicado al multimedia y las nuevas músicas de multitudinaria asistencia y con carisma mundial, eso sí, muy lejos del rigor intelectual y documental de los ejemplos anteriores. Cargado de buenas intenciones, su escoramiento hacia ciertos estereotipos comerciales desdibuja muchos de sus aciertos. Es insólito que un evento de tal calibre no mantenga un archivo histórico de pasadas ediciones o simplemente una selección de enlaces afines en línea. ¿Pereza o simple tacañería? Paralelamente todo lo que aquí se escatima se reúne en una exposición que ha podido verse recientemente en Madrid. Es innegable que los responsables de SÓNAR tienen bien montado su negocio pero, al menos, ese material también debería estar disponible en la red.

ARTESONORO

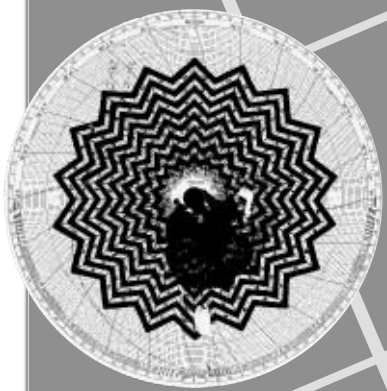
www.uclm.es/artesonoro

Es un dominio dirigido por el profesor José Antonio Sarmiento desde el campus de la Universidad de Castilla-La Mancha en Cuenca, que hospeda al Centro de Creación Experimental, editores de las revistas: *Sin Título* y *((Ras))* devotas de las vanguardias y las neovanguardias sonoras; así como *Radio (dinamo)* y la revista electrónica *Ólobo*. Los enlaces, bibliografías, discografías y el archivo son de primer orden, aunque sería de especial interés que este último completase las entradas referidas a los creadores españoles, ampliando la nómina de los ya documentados epígonos de John Cage: Zaj (Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer) y Llorenç Barber, con la de los anunciados Isidoro Valcárcel Medina, Carles Santos y Fátima Miranda, para mostrar que nuestros artistas no desmerecen, cuando son puestos en pie de igualdad con las elites internacionales.

COLECTIVOS CON LIDER

BMBcon + JUSTIN BENNETT

www.bmbcon.demon.nl



Este colectivo, compuesto por los holandeses Roelf Toxopeus, Wikke't Hooft y el británico Justin Bennett, dedicados a la performance, tiene una filosofía sonora que puede definirse como "epifanía de lo cotidiano", pues su repertorio de artilugios es ilimitado y se sienten a gusto, tanto en el museo como en la calle; en el parque o en un descampado; a bordo de un autobús o en el vano de una escalera. Seguir sus pasos a lo largo y ancho de Europa es seguir la pista de la sensibilidad sonora contemporánea. En la web Justin Bennett muestra su genio dibujístico en la concepción de instrumentos musicales utópicos, esculturas y paisajes sonoros urbanos con sampleos recolectados en sus viajes por el mundo. Interesante bibliografía con entradas surtidas por los usuarios y algunos enlaces a otros lugares teóricos.

SENSORBAND + ATAU TANAKA

www.sensorband.com

Es un ensamblaje de tres músicos solistas en la gran tradición de los tercetos de cámara, los tríos de jazz y los del *rock power*, que sin embargo han cambiado los instrumentos tradicionales por controladores electrónicos e interfaces gestuales e interactivos de ultrasonidos, infrarrojos y sensores bioeléctricos. Alumnos aventajados de STEIM, los integrantes son Edwin van der Heide, Zbigniew Karkowski y Atau Tanaka. Por su parte, Tanaka ha sido pionero en la creación de instalaciones multilocalizadas que usan las redes como mediador para conciertos de multiusuarios, tal como ocurre con su *Global String (cuerda global)* en la que sensores vibratorios traducen pulsos análogos en información digital, transmitiéndolos audiovisualmente entre los participantes que han de jugar físicamente con un enorme cable metálico de quince metros.

THE INSTITUTE FOR AFFORDABLE LUNACY + DICK VERDULT

www.dse.nl/~ibw/ y
www.periferico.org/dickeldemasiado

Uno de los artistas más divertidos, corrosivos y *low tech* de la escena holandesa. Nómada empedernido, utiliza múltiples disciplinas (cine, vídeo, *performances*, texto y gráficos, radio, Internet) entre las que el sonido es rey. Siempre estuvo fascinado por el poderío sonoro de los tambores de Calanda, a donde ha peregrinado en incontables ocasiones a fin de registrar sus redobles. Es el fundador y animador del *Instituto para el Lunatismo Abordable*, colectivo horizontal con el que ha producido innumerables *performances* indescriptibles en la línea absurda de Los Residents. Su más reciente pasión son las Cumbias Lunáticas y su nuevo alterego, Dickeldemasiao. Sus últimos pasos documentados se pierden en Argentina.

INSTALADORES

CRISTIAN MOELLER

www.christian-moeller.com

Antes de convertirse en Profesor de Diseño y Arte de los Media en la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA) en 2001, Moeller se construyó una flamante reputación de instalador sonoro durante los noventa desde su taller en Francfurt y su docencia en La Escuela de Diseño Estatal de Karlsruhe (Alemania). Su genio sonoro es inagotable y memorables son *Audio Park* (1995), una escultura sonora 3D interactiva de 80 x 80 m. en el Museumpark de Rótterdam y la colaboración con el pionero electrónico Oscar Sala, para trasmitir un concierto con su famoso *trautonium*, a través de la fachada completa de la Zeilgalerie de Frankfurt (1993), convertida en monitor gigantesco por encima del flujo urbano.

JANET CARDIFF

www.abbeymedia.com/Janweb/jan.htm

Originaria de Canadá, país al que representó en la Bienal de Venecia 2001 en colaboración con Georges Bures Muller, ha reinventado la poética cinematográfica y el arte de contar historias mediante dramáticas instalaciones de audio y vídeo y piezas para paseos con guías audio de auriculares estereofónicos, en los que los itinerarios del espectador despliegan la historia y el cuerpo parece sumergirse en el ámbito mismo de la ficción. La estrategia sonora de Cardiff es escultórica (3D) y para ello crea mundos sonoros y visuales que indagan la obsesión occidental por el ilusionismo de los mundos virtuales, en la tradición que va de las pinturas rupestres al vídeo.

PAUL DE MARINIS

www.well.com/~demarini/

Artista electrónico multimedia, que desde 1971 se ha concentrado en las *performances*, las instalaciones digitales sonoras y las invenciones electrónicas interactivas en pequeño formato y a gran escala. Muchos de sus trabajos involucran el procesamiento y la sintetización digital de la palabra; otros utilizan lentes y ordenadores para crear nuevos sonidos escaneando con láser viejos registros fonográficos; otros utilizan la interacción del cuerpo y la electricidad para crear música. En De Marinis la confluencia de lo dispar es el punto de partida de una sonoridad inédita.

UNA EXPOSICION

BITSTREAMS

www.whitney.org/bitstreams/

La inclusión de más de 25 artistas audio en este informe reciente sobre arte en la era digital demuestra la importancia del arte sonoro y la ascensión del ordenador al punto G de la composición, ejecución y escucha de la música de nuestro tiempo. Junto a lo más granado del arte electrónico norteamericano (Jordan Crandall, John F. Simon, Jr, Paul Pfeiffer y Diana Thater), se encuentran los clásicos creadores de bandas sonoras para vídeos como Jonathan Bepter, responsable audio del *Cremaster* de Matthew Barney o el siempre exquisito y ubicuo Stephen Vitiello; además de la institucionalización museística de las nuevas tendencias "illbient", el ruidoso sampleo urbano contrapuesto al *ambient* y los "glichtwerks", zumbidos aleatorios producidos por el deslizamiento del láser sobre los CD que han sido manipulados con cuchillas o químicamente.

CONCHA JEREZ/JOSÉ IGES

http://modisti.com

Son dos artistas intermedia que han trabajado y paseado conjuntamente sus *performances* e instalaciones visuales y sonoras por Europa y América durante los últimos quince años. Han realizado numerosos trabajos de arte para emisoras de Radio y conciertos intermedia, aproximándose al hecho tecnológico y a la sociedad de la vigilancia y el control de una manera crítica. *Terre di Nessuno*, último de sus grandes proyectos acerca de la fangosidad mediática del mundo contemporáneo, dio pie a la catalogación somera de toda su producción conjunta, servida en línea por la Fundación de Arte y Tecnología.

LLORENÇ BARBER

www.cult.gva.es/gcv/agua/agua.htm
http://campaners.com/gcv/barber.htm

Por último, el más importante de los artistas, compositores, teóricos, gestores y divulgadores de los sonares nuevos por los lares hispánicos. Alguien que se sabe pequeño, pero se busca alto. Desde sus tiempos en el Aula de Música de la Complutense nos ha traído toda la vanguardia sonora internacional. Fundó grupos inolvidables como El Taller de Música Mundana y el Flatus Vocis Trio. Barber y sus "barberidades" han evolucionado desde un personal minimalismo a una música "villana" de corte sagrado con conciertos plurifocales urbanos y rústicos de campanarios, además de naumaquias marinas, en una épica levantina paralela a la de su paisano Carles Santos.

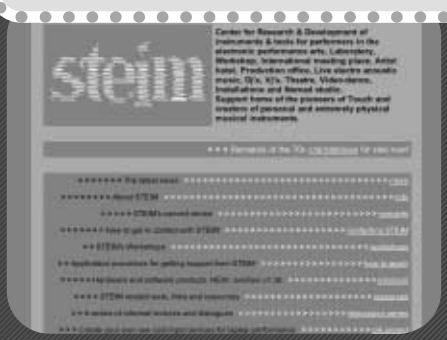
Of all the inherited arts it's likely that music has suffered the most drastic transformations throughout the past century. This is due to the rapid assimilation of new media (from the gramophone to the internet) and novel explorations that have been organic (the voice, the body, nature), mechanical (synthesizers, computers and new instrumental interfaces) and of formats (sound installations and landscapes, multimedia performances, concerts for bell towers and naumachiae). Mechanisms that have all come to generate a new field of creative and reflective practices centered on the art of sound, revolving around the sound event, giving rise to an artistic lineage traced, among others, by Eric Satie, the Dadist and Futurist vanguards headed by Duchamp and Russolo, John Cage, Brian Eno, Laurie Anderson, Wendy Carlos, Paul de Marinis, Christian Möller and Paul D. Miller, alias DJ Spooky, That Subliminal Kid. Let's lend ears, eyes, and understanding to some of the current protagonists online.

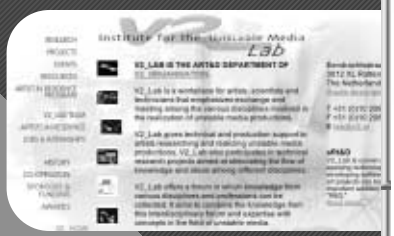
Vicente Carretón Cano

A LABORATORY

Steim www.steim.org

A pioneer during four decades in the investigation of new musical interfaces, this foundation has turned itself, under the direction of Michel Waisvisz, into the European Mecca of inventors of instruments and electronic controllers for artistic or scenic use, the authentic Stradivarius of our century that are giving rise to the musical cyborg. Dick Raaijmakers, Karlheinz Stockhausen, Steina Vasulka, Alvin Lucier, David Tudor, William Forsyth and the ineffable Netochka Nezvanova have all passed through its workshops, residences or internships. Always hot artists at the top of their game. The Hands, the Office Organ, the MIDI-conductor, the Bibop table, the Sensorlab, LiSa and Image/ine are some of Steim's milestones based on a peculiar tactile and gestural philosophy. The complete inventory of inventions can be found in the *Electric Squeek Club* section, and it's worth checking out the links, very useful and well-organized in: musical technology and other related institutes, software, hardware, people, publications, investigation resources and festivals.





THE PHYSICAL AND VIRTUAL NODE

V2 www.v2.nl

The Institute for the Unstable Media is an organization based in Rotterdam since 1994, originating in the *Okupa* movement, but developed in one of the electronic world's think tanks because of the visionary spirit of its director, Alex Adriaansens, who since his time in s'Hertogenbosch has shown a special weakness for sound. The opportune collaboration with Gustav Metzger, the industrial concerts of Matt Heckert, the always memorable performances of Stelarc, Erick Hobijn and Arthur Elseenar; the substantial installations of Woody Vasulka, Knowbotic Research and Granular Synthesis; the strepitous humanoid robots of Ken Rinaldo and Chico McMurtrie; and the theoretical contributions of Eric Davis, Kodwo Eshun and DJ Spooky have splattered the Institute's biannual festival, *DEAF*, its symposiums and workshops, its famous *Wiretap*, its expositions and its Media Lab with sonic intensity. For this and many other reasons its web site is the true compass log book of European electronic art. Its links are solid and reliable; the bookshop and the store, exhaustively catalogued online, are supplied with the rarest and most difficult of music and the best texts. All printed publications or multimedia with its imprint (V2) are history: of art, of thought and of design.

HISTORICAL ARCHIVES

UBU www.ubu.com

A real cultural monument dedicated to the aesthetic-sound inheritance of the past century, this enormous database generously offers unlimited free space to edit endless dynamic and unselfish collaborations, in a well of resources that seems bottomless. Especially handy for students, professors and artists, though not without interest for the layperson, this encyclopedic page maintains various archive formats with sound documents from Appollinaire to Vito Acconci; it covers Dadaism and Futurism, electronic and concrete music, Beat sounds, minimalism, procedural works, performance art and sampling, among other categories, which makes Ubu a definitive reference for sonorous, concrete and visual poetry. In Ubuweb, poetry belongs to the economy of the gift, and is thus the perfect space for the political utopia.

FESTIVAL ESTRELLA

SÓNAR ***www.sonar.es***

Many have tried on both sides of the Atlantic, but only Barcelona has truly succeeded in pulling off a festival dedicated to multimedia and the new types of music with mass followings and world appeal, which is to say music very far from the intellectual and documental rigor of the anterior examples. Heady with good intentions, the Festival's inclination toward certain commercial stereotypes sours many of its achievements. It's unusual that an event of such caliber doesn't have an historical archive of past editions or even a selection of related links online. Laziness or just plain stinginess?

As an aside, everything that is skipped over here has been put together in a show that has recently been on display in Madrid. It's undeniable that the people in charge of SÓNAR have put together a good business, but this material should at the very least be made available on the web.

BMBcon + JUSTIN BENNETT
www.bmbcon.demon.nl

This collective composed of Dutchmen Roelf Toxopeus and Wikke 't Hooft and Brit Justin Bennett, dedicated to performance art, have a philosophy of sound that could be defined as "the epiphany of the everyday" since their repertoire of gadgets is unlimited and they are just as pleased to be in a museum as in the street, in a park as in a barren field, aboard a bus or between the rungs of a ladder. To follow the collective's steps far and wide across Europe is to follow the trail of the sensibility of contemporary sound. Justin Bennett shows his drawing genius on the web with the conception of utopic musical instruments, sculptures and urban soundscapes with samples compiled in his journeys around the world. An interesting bibliography with admission tickets raffled among users and with some links to other theoretical sites.

SENSORBAND + ATAU TANAKA

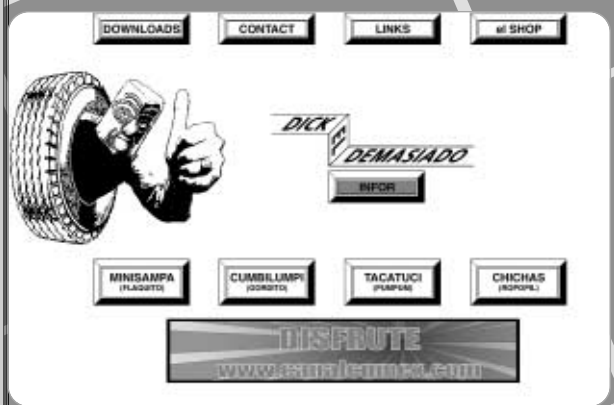
www.sensorband.com

This is an ensemble of three soloist musicians in the grand tradition of chamber trios, jazz trios, and rock power trios that nonetheless have switched traditional instruments for electronic controllers and gestural and interactive interfaces of ultrasound, infrared, and bioelectric sensors. Star pupils of STEIM, the members are Edwin van der Heide, Zbigniew Karkowski and Atau Tanaka. For his part Tanaka has been a pioneer in the creation of multilocalized installations that use the internet as a mediator for multiuser concerts, as occurs in his *Global String*, in which vibratory sensors translate analog pulses into digital information, transmitting them audiovisually among participants that have to physically play with an enormous metal cable of 15 meters.

THE INSTITUTE FOR AFFORDABLE LUNACY + DICK VERDULT

www.dse.nl/~ibw/ and
www.periferico.org/dickeldemasiado

One of the most fun, corrosive and *low tech* artists on the Dutch scene. An incorrigible nomad, she utilizes multiple disciplines (film, video, performances, text and graphics, radio, internet) among which sound is king. She has always been fascinated by the sonorous power of the drums of Calanda, where she has made a pilgrimage on countless occasions with the aim of capturing their repercussions. She is the founder and coordinator of *The Institute for Affordable Lunacy*, a horizontal collective that has produced innumerable indescribable performances along the lines of The Residents. Her most recent passions are the Lunatic Cumbias and her new alter-ego, Dick El Demasiado. Her last known whereabouts were in Argentina.



ARTESONORO

www.uclm.es/artesonoro

A domain run by professor José Antonio Sarmiento from the campus of the Universidad de Castilla-La Mancha in Cuenca, which houses the Centro de Creación Experimental and the editors of the magazines *Sin Título* and *((Ras))*, devoted to the avant-garde and neo-avant-gardes of sound like *Radio (dynamo)* and the electronic magazine *Ólobo*. The links, bibliographies, discographies and archive are all top notch, although it would be especially nice if the archive were to complete its entries about Spanish creators, amplifying the list of the already well-documented epigones of John Cage, Zaj (Juan Hidalgo, Walter Marchetti and Ester Ferrer) and Llorenç Barber, with the announced Isidoro Valcárcel Medina, Carles Santos and Fátima Miranda, to better show the world that our artists do not compare unfavorably when placed on equal footing with the international elite.

INSTALLERS

PAUL DE MARINIS

www.well.com/~demarini/

Electronic multimedia artist who since 1971 has concentrated on performances, digital sound installations and small –and large-scale interactive electronic inventions. Many of his works involve the processing and digital synthetization of words; others use lens and computers to create new sounds laser-scanning old gramophone recordings; others use the interaction of the body and electricity to create music. In De Marinis the confluence of the uneven is the starting point for a new sonority.

CHRISTIAN MOELLER

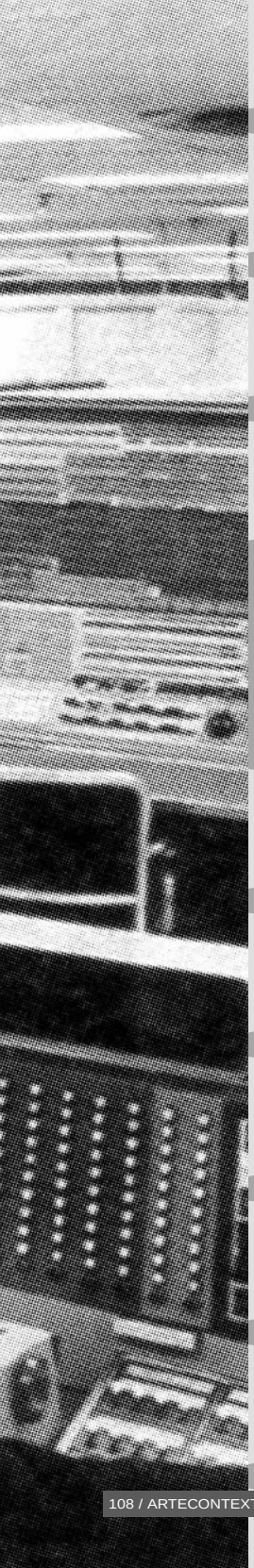
www.christian-moeller.com

Before becoming Professor of Media Art and Design in the University of California at Los Angeles (UCLA) in 2001, Moeller built a brilliant reputation as a sound installer during the 90's from his workshop in Frankfurt and his professorship at the State School of Design of Karlsruhe (Germany). His genius for sound is indefatigable and two memorable pieces are *Audio Park* (1995), a 3D interactive sound sculpture 80 x 80 meters in the Museum Park of Rotterdam, and the collaboration with electronic pioneer Oscar Sala to transmit a concert with his famous trautonium through the entire façade of the Zeilgalerie in Frankfurt (1993), turning it into a giant monitor above the flow of urban traffic.

JANET CARDIFF

www.abbeymedia.com/Janweb/jan.htm

Originally from Canada, the country that she represented at the 2001 Venice Biennial in collaboration with Georges Bures Muller, she has reinvented cinematographic poetics and the art of storytelling through dramatic installations of audio and video and walks audio-guided with stereophonic headphones in which the itineraries of the spectator unfold the story and the body seems to submerge itself in the very realm of the fiction. The sound strategy of Cardiff is sculptoric (3D), and to do so she creates sonorous and visual worlds that investigate the Western obsession with the illusionism of virtual worlds, in the tradition that goes from cave paintings to video.



AN EXPOSITION

BITSTREAMS
www.whitney.org/bitstreams/

The inclusion of more than 25 audio artists in this recent report on art in the digital era demonstrates the importance of sound art and the ascension of the computer to the G spot of the composition, execution, and listening of the music of our times. Alongside the cream of American electronic art (Jordan Crandall, John F. Simon, Jr., Paul Pfeiffer and Diana Thater), we find the classic creators of video soundtracks, like Jonathan Bepter, in charge of the audio of Matthew Barney's *Cremaster*, or the ubiquitous and always exquisite Stephen Vitiello; besides the institutionalization in museums of the new "illbient" tendencies, the noisy urban sample set in counter-point with ambient and the "glichtwerks," random buzzing produced by the sliding of the laser over CDs that have been manipulated chemically and with knives.

THE SPANISH ROUTE

CONCHA JEREZ/JOSÉ IGES

http://modisti.com

Two intermedia artists that have worked and exhibited their performances and installations together throughout Europe and the Americas during the last 15 years. They have done numerous works of art for radio stations and intermedia concerts, approaching the fact of technology and a society of surveillance and control in a critical manner. *Terre di Nessuno*, the last of their big projects about media mud-slinging in the contemporary world, gave cause to the summary cataloguing of all their combined productions, offered online by the Fundación de Arte y Tecnología.

LLORENÇ BARBER

www.cult.gva.es/gcv/agua/agua.htm
http://campaners.com/gcv/barber.htm

Lastly, the most important of the artists, composers, theoreticians, managers and criers of new sounds in Hispanic necks of the wood. Someone who has his feet on the ground but his head in the clouds. Since his days in the Lecture Room of Madrid's Universidad Complutense he has brought us all the international sound avant-garde. He founded unforgettable groups like The Workshop of Mundane Music and the Flatus Vocis Trio. Barber and his "barbarities" have evolved from a personal minimalism to a "peasant" music with sacred undertones and plurifocalized urban and rustic concerts with bell towers, in addition to marine naumachiae, in a Levantine epic parallel to that of his countryman Carles Santos.

NOTICIAS

AGENDA DE VERANO

ARTE + SONIDO

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ CASTRO

ARS ELECTRONICA

NUEVA YORK, HASTA EL 18 DE JULIO
LINZ, DEL 2 AL 7 DE SEPTIEMBRE

Fundado en 1979, el centro Ars Electronica es una referencia mundial en el campo de la creación multimedia de vanguardia, ofreciendo toda clase de conferencias, exposiciones y conciertos focalizados en torno a las relaciones establecidas entre arte, ciencia y sociedad. Con motivo de su XXV aniversario se realizará una serie de actos en Estados Unidos y Europa; en Nueva York se mostrarán algunos de los proyectos de mayor relevancia de los últimos veinticinco años así como los trabajos más recientes surgidos del programa de artistas residentes del Futurelab, aportando por tanto información de interés histórico al tiempo que una visión coherente y de conjunto de la situación del Arte Digital en la actualidad. Por su parte, el Festival de este año en Linz, titulado "Timeshift- The World in 25 years", comparte la misma intención: identificar las fuerzas motrices que impulsarán los desarrollos artístico-sociales del futuro próximo.

Más información: http://www.aec.at/

BLUE MOON

NUEVA YORK, HASTA EL 22 DE AGOSTO

Los artistas Bruce Odland y Sam Auinger (O+A) proponen una instalación que, literalmente, *hace resonar* el World Financial Center Plaza. Para ello se han servido de

tres tubos en forma de U, conectados con varios micrófonos y suspendidos sobre la bahía del Hudson, los cuales, mediante un ingenioso mecanismo de interruptores colocados a diferentes alturas y activados por las mareas crecientes, son capaces de reaccionar ante los sonidos del ambiente que les rodea –sirenas de barcos, las olas, el viento, acaso alguna gaviota despistada–, generando series de armónicos que a su vez son mezclados y proyectados en todas direcciones por cinco altavoces cúbicos. El título hace alusión a la relación entre las mareas y los ciclos lunares, específicamente a la "luna azul", esto es, dos lunas llenas en un mismo mes, como ocurrirá en Julio próximo. Así, Blue Moon pretende poner de relieve los ciclos inherentes a la naturaleza al tiempo que trae al primer plano de la atención del oyente toda una esfera de sonidos que, por cotidianos, pasan habitualmente inadvertidos.

Más información y un fragmento sonoro:
http://www.creativetime.org/programs/archive/2004/OA/index.html

Blue Moon se presenta conjuntamente con el festival New Sound, New York.
http://www.timeoutny.com/nsny

ISEA

ESTOCOLMO, TALLINN Y HELSINKI, DEL 14 AL 22 DE AGOSTO

El simposio ISEA agrupará a investigadores, diseñadores y artistas en un debate conjunto en torno a diversos conceptos de actualidad aplicados a medios digitales, mientras realizan un crucero por las principales ciudades del mar Báltico, eje de las actividades que se llevarán a cabo, y que incluyen conferencias, conciertos y exposiciones. Los temas a tratar incluyen referencias a la tecnología en red inalámbrica y "vestible" y las "historias de lo nuevo", reflexiones sobre la imbricación de las nuevas tecnologías en la historia reciente; temarios como "Geopolítica de los *media*", tratarán la distribución de las nuevas tecnologías; "Open source y el software como cultura", sobre el ámbito y repercusiones del *software* de código abierto; "Diseño crítico de la interacción", enfocando el problema de la valoración de los trabajos interactivos, por lo que ésta aporta mucho más que la etiqueta de "última moda"; y finalmente, "Interfacing sound", abordando las nuevas tendencias de la música electrónica contemporánea, haciendo hincapié en la música interactiva y el desarrollo tecnológico y de *software*: esto último incluye también acceso al festival "koneisto" de música electrónica en Helsinki.

Más información:
http://www.isea2004.net

TREBLE

NUEVA YORK, HASTA EL 1 DE AGOSTO

Presentada como "una exploración del sonido como material y sujeto del Arte Contemporáneo", Treble es una exposición conjunta de veintidós artistas y grupos de artistas de toda América y Europa, los cuales deliberadamente traspasan a su antojo las fronteras, metafóricas o no, que separan el arte sonoro del arte visual, léase escultura, dibujo o arquitectura, desarrollando nuevos lenguajes que van más allá de un medio determinado, en pro de una búsqueda de libertad de expresión interdisciplinar, en conexión con las tendencias de finales de los 60 y principios de los 70, léase Minimalismo, Fluxus, John Cage o Yoko Ono – la exposición presenta varios dibujos de Max Neuhaus, relevante por su labor pionera en el estudio de las relaciones entre sonido y espacio y por su llamada a la disolución de la expresión "arte sonoro"–. Las obras propuestas devienen pues meditaciones sobre el sonido a través del dibujo, la escultura como experiencia sonora efímera o los objetos como sonido en potencia.

Más información:
http://www.sculpture-center.org

LOS ANGELES

MADE IN MÉXICO

El análisis de la ciudad de México y su papel como gran metrópoli, catalizadora de múltiples posiciones en el arte actual, se analiza en esta exposición que presenta el UCLA Hammer Museum de Los Angeles. Bajo el título *Made in México* y organizada por The Institut of Contemporary Art de Boston, la muestra reúne una treintena de obras (instalaciones, pinturas, esculturas, fotografías y vídeos) de 19 artistas. Aproximadamente dos tercios de los participantes viven y trabajan en México DF; caso de Eduardo Abaroa, Claudia Fernández, Gabriel Orozco, Damián Ortega, Pedro Reyes, Sebastián Romo y Daniela Rossell. Entre los seleccionados se encuentran también una serie de artistas no mexicanos pero que han vivido largos períodos en el DF, como Francis Alÿs, Thomas Glassford, Terence Gower, Santiago Sierra o Melanie Smith. Otros de los artistas seleccionados mantienen diferentes vínculos con la metrópoli, como Andrea Fraser, Eric Gömgrich, Mona Hatoum, Sharon Lockhart, Yasumasa Morimura y Anton Vidokle. La exploración de esta ciudad y su influencia en los diferentes autores, así como las transformaciones en los puntos de vista que a través de su contacto han experimentado, trata de conformar una mirada plural sobre la misma. La exhibición permanecerá abierta hasta el 12 de septiembre.

NUEVA YORK

WHITNEY MUSEUM: ED RUSCHA Y ANA MENDIETA

El museo Whitney ha preparado una atractiva programación para los meses de verano. El artista americano que será homenajeado en esta oportunidad es Ed Ruscha, a través de dos exposiciones simultáneas en las que se abordará tanto su producción pictórica como la fotográfica. Casi doscientas obras sobre papel serán expuestas bajo el título *Cotton Puffs, Q-tips®, Smoke and Mirrors: The Drawings of Ed Ruscha*, mientras que *Ed Ruscha and Photography* ofrecerá unas cincuenta imágenes en buena medida recuperadas por la comisaria Sylvia Wolf de los archivos personales –no publicados– del artista. Por otra parte, el Whitney presentará la muestra *Ana Mendieta: Earth Body Sculpture and Performance 1972 – 1985*, una selección de trabajos de la reconocida artista cubana fallecida trágicamente a los treinta y seis años de edad. Pionera del arte de acción, Mendieta legó una serie de piezas tan urgentes como dramáticas, que han sido ligadas conceptualmente al campo de los estudios de género y a las luchas feministas. La exhibición es organizada por Olga Viso, del Hirshhorn Museum and Sculpture Garden (institución que

acogerá la exhibición en febrero), en colaboración con Chrissie Iles. Los visitantes del museo neoyorquino también tendrán la oportunidad de disfrutar de una parte de la colección permanente agrupada con el título *Pop/Concept: Highlights from the Permanent Collection*, y que incluye valiosas piezas de Johns, Lichtenstein, Warhol y Oldenburg, entre otros.

BUENOS AIRES

CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA

Si bien todos los centros culturales españoles en América Latina dependen en líneas generales de la AECI –Agencia Española de Cooperación Internacional– su mayor o menor grado de inserción en la esfera cultural de cada país deriva en buena medida de las energías que consiguen insuflarles los diferentes directores, designados desde España. En Buenos Aires, la llegada de Lidia Blanco como responsable del CCE resultó por varias razones una noticia a celebrar: por un lado, se trata de una profesional cualificada y de larga trayectoria en relación con las letras y las artes plásticas; por otro lado, su desembarco arranca con la promesa de recuperar el espíritu de actualidad que durante muchos años –en particular en los noventa– el CCE supo asumir y alentar. Entre sus primeras medidas, la nueva directora ha decidido aumentar los espacios expositivos del Centro, incorporando "microespacios" (como la vitrina o escaparate exterior e, incluso, los baños) para la realización de proyectos temporales de arte visual y sonoro; la programación de estos espacios estará a cargo de comisarios rotativos. Las actividades han comenzado con la escritora Belén

Gache, que presentó una atractiva exhibición titulada *El secreto*, con piezas de Ana Gallardo, Jorge Macchi, Marcello Mercado, Andrea Moccio y Margarita Paksa. Una nueva etapa ha comenzado, y las perspectivas son más que esperanzadoras.

GWANGJU

QUINTA EDICIÓN DE LA BIENAL DE GWANGJU

La agenda del arte asiático prepara este año una cita ineludible. Se trata de la Bienal de Gwangju, que incorpora lo mejor del arte coreano y de Asia en general.
En vista de las jerarquías establecidas por la institución del arte, este evento, que abrirá sus puertas desde septiembre hasta noviembre, se presenta como un foro cultural que trata las prácticas artísticas de manera experimental. Los curadores invitados, Sunghoon Lee, Sukwon Chang, Dongjo Chang y Chankuk Park, proponen una alternativa expositiva al desplazar la figura del espectador al campo de la producción, es decir, al territorio del participante activo, en un intento por despojarlo de su papel de consumidor pasivo. De esta manera 60 individuos de distintas partes del mundo, pertenecientes a diversos grupos sociales y que habitualmente se dedican a la agricultura, al trabajo doméstico, a la enseñanza u otros oficios, han sido invitados para que de la mano de artistas y curadores sean los productores principales de la muestra y gestores directos de su organización.
En enero de este mismo año, esas 60 personas fueron convocadas para asistir a un taller en el que dieron a conocer sus puntos de vista sobre sus gustos y necesidades respecto a la cultura, contribuyendo al proceso creativo de la muestra, y en la exposición representarán expectativas estéticas que hasta ahora habían sido vistas de forma tangencial. Asimismo, los artistas dejarán sus antiguos papeles de creadores autosuficientes de trabajos únicos, de modo que puedan integrar al ciudadano a este interesante trabajo colectivo.
La Bienal ha dispuesto cuatro grandes áreas que estarán distribuidas en el espacio urbano de Gwangju: *Amusing Footsteps* estará situada en el estacionamiento del edificio de la Bienal, *Korea Express* llenará de esculturas los alrededores del Parque de Joongoe y en el Liberty Park estará *Others*, mostrando algunas intervenciones urbanas. Pero quizá el escenario con más protagonismo será el Metro, por tratarse de uno de los espacios más concurridos. Aquí los trabajos centrarán su atención en el tema de la ecología y el medio ambiente urbano.
Se espera que este encuentro pueda abrir un debate para redefinir la relación convencional entre artistas y curadores como productores de arte y los espectadores como consumidores de cultura.

LISBOA

50 AÑOS DE ARTE PORTUGUÉS

Hacia el año 1994, el Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Lisboa, fundado en 1911 e instalado en el antiguo convento de San Francisco, en un esfuerzo por crear un espacio totalmente renovado y un nuevo proyecto, reabrió sus puertas convertido en lo que hoy conocemos como Museo del Chiado. Diez años después y tras un arduo trabajo, el Museo presenta la exposición *Medio siglo de arte portugués 1950-2004*, en la que se muestran las obras de los artistas más relevantes del país durante aquel periodo, que fueron incorporadas a la Colección del Museo a lo largo de los últimos diez años. Estas adquisiciones, donaciones y depósitos nos permiten apreciar la incidencia que han tenido sobre la producción artística reciente y su contribución para saldar las carencias en el conocimiento del arte portugués. Así, en esta muestra, que permanecerá abierta hasta el 3 de octubre de 2004, veremos un recorrido por el arte portugués de la segunda mitad del siglo XX compuesto por 75 obras, desde los representantes del Surrealismo luso de finales de los años 50 –con dibujos del escultor Jorge Viera y fotografías de Fernando Lemos–, pasando por los años 70, representados por Helena Almeida con sus fotografías/pinturas, hasta llegar a los 90 con artistas como Ângela Ferreira, João Tabarra y João Penalva –este último uno de los artistas portugueses actuales con mayor proyección internacional.

MADRID

CONCURSO DE FOTOGRAFÍA PURIFICACIÓN GARCÍA

Formar colecciones de arte a través del patrocinio de actividades o de la creación de concursos es una idea que va calando en una, todavía reducida, serie de firmas y empresas que al margen de la satisfacción personal que pueda generar en sus impulsores obtiene una rentabilidad inmediata a través del eco en los medios de comunicación. Y los empresarios lo

José Luis Santalla

tienen cada vez más claro. Por segundo año consecutivo la firma de moda Purificación García presentaba en el Círculo de Bellas Artes la exposición de los artistas seleccionados, así como los afortunados ganadores del primero, segundo y tercer premio y las dos menciones.

En José Luis Santalla (Madrid, 1965), que fuera finalista el pasado año, recayó el primer premio. Su obra pertenece a la serie *Fugas* y, como él mismo señalaba, se trata de "un territorio de formas vacías, poblado por volúmenes y cuerpos deshabitados", un paisaje de carretera y niebla, donde los volúmenes se diluyen bajo una apariencia melancólica.

Miguel Ángel Gaüeca (Bilbao, 1967), cuyo trabajo se ha visto en diferentes ocasiones en la galería Espacio Mínimo, fue segundo premio con una imagen donde reaparece su personal mirada teñida de ironía. Para el francés, afincado en España, Pierre Gonord (1963), fue el tercer premio, un retrato de corte clásico en la línea de sus producciones habituales. Las menciones del Jurado fueron para el veterano fotógrafo Salvador Rivera (Madrid, 1924) y para María Regueiro (Madrid, 1975). Un alto nivel en el conjunto de los finalistas –entre los que destacaban las obras de Concha Pérez, Yuri Pol, Íñigo Navarro, Adriá Julià, Diego Opazo, Amparo Garrido, Almalé & Bondía e Isabel Ibars– así como la cuantía de los premios (12.000, 10.000 y 8.000 euros respectivamente para los galardonados) colocan a este concurso, que este año se abría a la participación de Portugal, entre las más destacadas convocatorias españolas dedicadas en exclusiva a la imagen fotográfica.

BARCELONA

DOUG AITKEN EN CAIXA FORUM

Bajo el título *Estaremos seguros mientras todo se mueva*, el artista norteamericano Doug Aitken (Redondo Beach, California, 1968) despliega una exposición integrada por tres grandes videoinstalaciones: *I am in you*, *Blow debris* (una de sus piezas más relevantes, con nueve grandes pantallas) e *Interiores*, una serie de imágenes en cajas de luz, *Plateau*, y una instalación sonora, *Skayliner*, realizada este mismo año y que se presenta en el Pabellón Mies Van der Rohe. Aitken, que fuera premiado con el León de Oro en la Bienal de Venecia de 1999, es un artista que explora los límites de la percepción y la experiencia del tiempo, y cuyas narraciones no lineales abordan la fragmentación como el mejor modo de adentrarse en la experiencia del mundo; crea paisajes psicológicos y relatos en los que la delgada línea entre ficción y no ficción a menudo se quiebra. Para Aitken el sonido es un elemento esencial, con carácter escultórico, que modela el espacio y a la vez es moldeado por él. Otro aspecto relevante es su interés por modificar el lugar del espectador que, por ejemplo en su obra *Interiores*, se ve obligado a moverse alrededor de la

Doug Aitken

obra para seguir las diferentes historias que la conforman y donde asoman diferentes paisajes, personajes y ciudades, como Tokio o México D.F. La serie de imágenes que integra *Plateau* presenta paisajes, perspectivas y arquitecturas imposibles construidas a base de cartón que se convierten en metáfora de la fragilidad y vulnerabilidad del mundo en que vivimos.

LUCCA

REALIDAD Y RESISTENCIA: ARTE LATINOAMERICANO

En tiempos en los que la "aldea global" deja de ser una idea de solidaridad para convertirse en una amenaza para la equidad y la justicia social, nos encontramos con pequeños reductos que, si bien no terminan de explicar el problema social del planeta, sí contribuyen a una lectura mas crítica y visible del asunto. *Produciendo realidad, arte y resistencia en América Latina* es una amplia exposición que colabora con este enfoque. Organizada por la Asociación Prometeo, dedicada al impulso del arte contemporáneo, reúne en Lucca el trabajo de 30 artistas de Latinoamérica –desde Nicaragua hasta Argentina, pasando por Honduras, Colombia y Bolivia, entre otros–. Comisariada por Marco Scotini, esta

exposición se refiere explícitamente al estado económico de producción en el que se encuentra actualmente Latinoamérica, tras el fallido modelo del libre comercio implantado por el FMI y sus políticas de ajuste, a lo que habría que sumar las nuevas amenazas de golpes militares en muchos países del área.
Sin embargo, *Produciendo realidad* pretende centrarse en las estrategias de resistencia que utilizan millones de personas al estar sin empleo, sin vivienda, sin servicios, las mismas que usan cuando se organizan políticamente, como la red de intercambio y cambalaches de las asociaciones y la creación de redes alternativas económicas.
La calle se ha convertido en el sitio ideal de este retrato. Desde este punto de vista el arte que actualmente se produce en Latinoamérica contiene una genuina carga de realidad. La tonelada de libros volcados en una avenida como protesta, obra de A-153167, o los trueques del *Museo de la Calle* del colectivo Cambalache, son sólo algunos ejemplos.
Esta muestra, que concluirá el 12 de septiembre, se podrá ver en la iglesia de San Mateo y otros puntos de la ciudad de Lucca, donde los artistas participarán de varias maneras en plataformas públicas y temporales al aire libre, redes locales de comunicación, desde radio hasta periódicos y espacios equipados para proyecciones fílmicas y actos públicos. *Produciendo realidad* se distancia de todos los clichés de violencia, pobreza, asesinato y drogas, con el fin de resaltar las fuertes relaciones que han sido creadas entre el activismo artístico y los nuevos protagonistas de la resistencia.

MADRID

MNCARS : INAUGURACIÓN DE NUEVAS SALAS CON LICHTENSTEIN

Con cierta precipitación se acaba de inaugurar una parte de la ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía para acoger la gran retrospectiva de Roy Lichtenstein. Aunque el arquitecto Jean Nouvel hubiera preferido presentar al completo la ampliación para que su obra fuera juzgada con ecuanimidad (de hecho ha levantado algunas críticas negativas), finalmente accedió a que se inaugurase parcialmente dada la presión política a que ha sido sometido. La nueva Ministra de Cultura, Carmen Calvo, arropaba así a la también recién nombrada directora del MNCARS, Ana Martínez de Aguilar, en la doble inauguración de salas y la retrospectiva de uno de los padres del *pop*: Roy Lichtenstein.
La exposición, comisariada por Eric Tojner, ha viajado desde Dinamarca, donde fue concebida para el Louisiana Museum of Modern Art de Humblebaek. Integrada por 50 pinturas, otros tantos bocetos y dibujos y la gran escultura *Brushtroke* (de diez metros de altura, fechada un año antes de su muerte y que ha sido colocada en la plaza interior realizada por Nouvel), la muestra abarca el período comprendido entre 1961 a 1967, y en ella se resume la esencia de este artista trasgresor que, junto a Warhol, hizo de la cultura popular la materia prima de su producción; si sus reconocibles iconografías procedentes

del cómic le identifican fácilmente, su obra va mucho más allá en términos conceptuales, seguramente el irónico título de la exposición, *All about Art*, hubiera sido del agrado de este artista que replanteó la idea de modelo en el arte y la noción de originalidad, que estableció un diálogo con figuras del calado de Picasso o Mondrian, y que reflexionó con sagacidad sobre la naturaleza de la comunicación y la sociedad de consumo. Un exposición de visita obligada y que permanecerá abierta hasta el 27 de septiembre.

TOKIO

WATARI-UM MUSEUM: EMPTY GARDEN II

Hasta el 5 de septiembre el Watari-um Museum of Contemporary Art de Tokio realiza la segunda versión de *Empty Garden*, un proyecto expositivo que empezó el año pasado con la intención de adecuar la idea del jardín oriental a los espacios del Museo.
Para algunas personas el jardín es simplemente un espacio que debe ser embellecido con prados y flores; para los japoneses en cambio, se trata de espacios que inspiran la reflexión y la meditación, razón por la cual los jardines han sido exaltados durante milenios.
Empty Garden explora la meditación, un tema representado con poca frecuencia en el arte, asimismo hace referencia a la milenaria cultura de la sanación. En esta línea se destaca el trabajo de los suizos Gerda Steiner y Jorg de Lenzlinger, quienes construyen una instalación titulada *Whale Balance* basada en una pieza similar llamada *Falling Garden* con la que debutaron en la última Bienal de Venecia. Esta nueva versión es esencialmente un enorme móbil fabricado a partir de materiales orgánicos, como hojas y ramas, recogidas en el Monte Fuji. Por otro lado, Tomas Flechtner ha creado un jardín de especias con el que intenta obtener una respuesta emocional del espectador; se trata de dos proyectores de diapositivas que entrecruzan imágenes de Kerala –al sur de la India– donde crecen especias en la temporada del monzón. La vegetación densa y casi tropical se fotografió en un *close-up* llenándola con patrones y diseños borrosos, haciendo alusión a otras clase de jardín.
Empty Garden cuenta también con la participación de Ian Kiaer, Federico Herrero, Enku y Koo Jeong-a, que hablan de la fragilidad de la naturaleza.

BARCELONA

CENTRO DE ARTE SANTA MÓNICA

El CASM, en su programación de verano, presenta una serie de exposiciones individuales. Una de ellas, quizá la más sugestiva, es la dedicada a Pep Durán (Vilanova i la Geltrú, 1955) que ha desarrollado un trabajo en colaboración con otro artista, Vacca (Granollers, 1954). *Mudo (con drippings sonoros de Vacca)*, título de esta pieza, está integrada por varias esculturas y un vídeo que muestra un espacio al que acceden diversos personajes cuya entrada va amortiguando la música, mientras una *voz en off* narra detalladamente las acciones de cada uno de los personajes; las once esculturas incluyen imágenes de fragmentos de la arquitectura que, a su vez, se reconoce en el vídeo. Durán ha alternado, desde sus inicios, el trabajo en el campo del arte con la escenografía, lo que le ha llevado a desarrollar a lo largo del tiempo proyectos y propuestas centradas en una particular forma de entender la *construcción* y la *representación* enfocadas a desarrollar lo que podría denominarse como *puestas en escena*. Vacca, por su parte, ha desplegado su trayectoria en el ámbito del sonido, con frecuencia en piezas elaboradas en colaboración con diferentes artistas. La exposición ha sido comisariada por Ferran Barenblit, director del CASM, que también ha sido comisario de otra de las muestras que podrán visitarse a lo largo del verano, la de la artista alemana Maria Eichhorn (1962), que desarrolla su trabajo alrededor de las relaciones entre arte y economía analizando diferentes aspectos de la "institución arte". La tercera de las exposiciones *Borrowed Scenery* (*enriched seminaturalistic enclosure*), comisariada por David G. Torres, presenta el trabajo de Florian Göttke (Alemania, 1965) que gira en torno a los límites entre realidad y ficción. La cuarta muestra ofrece el proyecto de João Tabarra (Lisboa, 1966) *Apparent Phenomena (estudio 1)*, que ha sido comisariado por el crítico portugués Miguel von Hafe, quien señala cómo las imágenes de este artista camuflan una espiral de significados que apuntan a una visión ácida de la sociedad contemporánea. Las cuatro exposiciones permanecerán abiertas hasta el 26 de septiembre.

SUMMER'S AGENDA - ART + SOUND

José Luis González Castro

ARS ELECTRONICA

NEW YORK, UNTIL JULY 18
LINZ, SEPTEMBER 2-7

Founded in 1979, the Ars Electronica Center is a world reference in the field of avantgarde multimedia creation, offering all kinds of conferences, expositions and concerts focused on the relations established among art, science and society. With its 25th anniversary as a motive, the center will put on a series of acts in the United States and Europe; some of the most relevant projects of the last 25 years, as well as the latest works emerging from the artists-in-residence program at Futurelab, will be shown in New York, thus providing information of historical interest and at the same time a coherent and integral vision of the current digital art situation. This year's festival in Linz, in turn, entitled "Timeshift –The Word in 25 Years," shares the same intention: identify the forces that will drive the artistic-social developments of the near future.
More information: http://www.aec.at/

BLUE MOON

NEW YORK, UNTIL AUGUST 22

The artists Bruce Odland and Sam Auinger (O+A) have put together an installation that literally makes the World Financial Center Plaza ring. To do so they have made use of three U-shaped tubes, connected with a number of microphones and suspended over Hudson Bay, which, through an ingenious mechanism of interruptors placed at different heights and activated by the rising tides, are capable of reacting to the ambient sounds around them –boat sirens, the waves, the wind, perhaps a wayward seagull– generating series of harmonics that are in turn mixed and projected in all directions by five cubic loudspeakers. The title alludes to the relation between the tides and the lunar cycles, specifically to the "blue moon," that is, two full moons in the same month, as will occur next July. Blue Moon thus attempts to highlight nature's inherent cycles while at the same time bringing to the fore of the listener's attention a whole sphere of sounds that, for forming part of daily life, tend to go unnoticed.
More information and a sound fragment:
http://www.creativetime.org/programs/archive/2004/OA/index.html
Blue Moon is presented in conjunction with the New Sound, New York festival.
http://www.timeoutny.com/nsny

ISEA

STOCKHOLM, TALLINN
AND HELSINKI, AUGUST 14-22

The symposium ISEA will bring together researchers, designers and artists for a joint debate revolving around varied contemporary concepts applied to digital mediums, while participants go on a cruise by the major cities of the Baltic Sea, axis of the activities that will be carried out, and which include conferences, concerts and expositions. Topics that will be addressed include references to wi-fi technology and "wearable computers" and "tales of the new," reflections on the infusion of the new technologies in recent history; sets of topics like "Media Geopolitics" will be about the distribution of the new technologies; "Open Source and Software as Culture" about the field and repercussions of open code software; "Design Critical of the Interaction" focusing on the problem of the assesment of interactive works that contribute much more than the label of "the latest fad"; and finally, "Interfacing Sound," tackling the new tendencies in contemporary electronic music, emphasizing interactive music and the development of technology and software: this last one also includes access to the "Koneisto" electronic music festival in Helsinki.

More information:
http://www.isea2004.net

TREBLE

NEW YORK, UNTIL AUGUST 1.

Promoted as "an exploration of sound as a material and subject for contemporary art", Treble is a collective exhibition by twenty-two artists and groups from Europe and both north and south America, who have established a division between sonic and visual art (that is, sculpture, drawing or arquitecture), developing new languages intended to go beyond the boundaries of a determined media. As a means to look for interdisciplinary free expressions, in keeping with the trends that emerged in the 60`s and early 70's –namely Minimalism, Fluxus, John Cage or Yoko Ono–, this exhibition includes many drawings by Meuhaus, who's regarded as a relevant artist because of his pioneering investigation on the interaction between sound and space, as well as his attempt to eliminate the term "sound art". Thus, the works exhibited in Treble develop into meditations about the sound through the use of drawing, the sculpture as an ephemeral sonic experience or the objects as potential sources of sound.

NEW YORK

WHITNEY MUSEUM: ED RUSCHA AND ANA MENDIETA

The Whitney Museum has prepared an appealing program for the summer months. The American artist that will be honored this time around is Ed Ruscha, through two simultaneous expositions that will address as much his pictorial as his photographic production. Almost 200 works on paper will be exhibited under the title *Cotton Puffs, Q-tips®, Smoke and Mirrors: The Drawings of Ed Ruscha*, while *Ed Ruscha and Photography* will offer some 50 images in good part recovered by organizer Sylvia Wolf from the personal archives –unpublished– of the artist. On the other hand, the Whitney will present the exhibit *Ana Mendieta: Earth Body Sculpture and Performance 1972-1985*, a selection of works by the renowned Cuban artists who died tragically at age 36. A pioneer in action art, Mendieta bequeathed a series of pieces as urgent as they are dramatic, that have been conceptually linked to the field of gender studies and to feminist struggles. The exhibition is organized by Olga Viso, of the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden (the institution that will welcome the exhibition in February), in collaboration with Chrissie Ilies. Visitors of the New York museum will also have the opportunity to enjoy a part of the permanent collection grouped under the title of *Pop/Concept: Highlights from the Permanent Collection*, and which includes valuable pieces by Johns, Lichtenstein, Warhol and Oldenburg, among others.

LOS ANGELES

MADE IN MÉXICO

This exposition, presented by the UCLA Hammer Museum of Los Angeles, analyzes Mexico City and its role as a great metropolis and catalyst of numerous stances in contemporary art. Under the title of Made in México and organized by the Institute of Contemporary Art in Boston, the show brings together about thirty works (installations, paintings, sculptures, photographs and videos) by 19 artists. Approximately two-thirds of the participants live and work in Mexico City; the case of Eduardo Abaroa, Claudia Fernández, Tersa Margolles, Gabriel Orozco, Damián Ortega, Pedro Reyes, Sebastián Romo and Daniela Rossell. A number of non-Mexicans are also among the selected artists, but they have all lived for long stretches in the capital city, such as Francis Alÿs, Thomas Glassford, Terence Gower, Santiago Sierra and Melanie Smith. Other selected artists maintain different links with the metropolis, like Andrea Fraser, Eric Gömgrich, Mona Hatoum, Sharon Lockhart, Yasumasa Morimura and Anton Vidokle. The exploration of Mexico City and its influence on the different authors, as well as the transformations that their contact with it has wrought on their points of view, attempts to comprise a pluralistic view of the city. The exhibition will remain open through September 12.

BUENOS AIRES

CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA

Although every Spanish cultural center in Latin America generally depends on the AECI –the Agencia Española de Cooperación Internacional– their degree of insertion in the cultural sphere of each country is derived in good part by the life that the different directors, appointed from Spain, manage to blow into them. In Buenos Aires, the arrival of Lidia Blanco as the director of the CCE was news to celebrate for several reasons: on one hand, she's a qualified professional with a long career in letters and plastic arts; on the other hand, her disembarkment is the first step in fulfilling the promise to recover the contemporary spirit that the CCE during many years –particularly in the 90's– embodied and encouraged. Among her first measures, the new director has decided to amplify the center's exhibition spaces, incorporating "microspaces" (like the display cabinets, exterior show window and even the bathrooms) in which to install temporary visual and sound art projects; the programming of these spaces will be the duty of a rotation of organizers. Activities have commenced with the writer Belén Gache, who presented an attractive exhibition entitled *El secreto*, with pieces by Ana Gallardo, Jorge Macchi, Marcello Mercado, Andrea Moccio and Margarita Paksa. A new era has begun, and prospects are more than high.

MADRID

PURIFICACIÓN GARCÍA PHOTOGRAPHY CONTEST

Assembling art collections through the sponsorship of activities or the devising of contests is an idea that is catching on at a still-reduced number of firms and companies that, besides whatever personal satisfaction they might garner in promoting the arts, obtain an immediate profitability through the events' resonance in the media. And

more and more businessmen are figuring it out. For a second consecutive year the fashion firm Purificación García put on the exposition of the selected artists, along with the lucky winners of the first, second and third prizes, and two honorable mentions, in the Círculo de Bellas Artes.
First place went to José Luis Santalla (Madrid, 1965), who was a finalist last year. His work belongs to the series *Fugas* and, as he himself pointed out, is about "a territory of empty forms, populated by shapes and disinhabited bodies," a landscape of road and fog, where the shapes dissolve under a melancholy appearance.
Miguel Angel Gaüeca (Bilbao, 1967), whose work has been seen on different occasions in the gallery Espacio Mínimo, won second prize with an image where his personal gaze reappears tinged with irony. Pierre Gonord (1963), a Frenchman settled in Spain, got third place for a portrait in the classical style along the lines of his usual productions. The Jury's Mentions went to veteran photographer Salvador Rivera (Madrid, 1924) and María Regueiro (Madrid, 1975). A high level in the contingent of finalists –among whom stood out the works of Concha Pérez, Yuri Pol, Iñigo Navarro, Adriá Juliá, Diego Opazo, Amparo Garrido, Almalé & Bondía and Isabel Ibars– as well as the magnitude of the prizes (12,000, 10,000 and 8,000 euros, respectively, for the prize winners) place this contest, which this year will open participation to Portugal, among the most outstanding Spanish competitions dedicated exclusively to photography.

GWANGJU

FIFTH EDITION OF THE GWANGJU BIENNIAL

The Asian art agenda has prepared one of this year's can't-miss dates: the Gwangju Biennial, which incorporates the best of Korean art and Asian art in general.
In view of the hierarchies established by the art institution, this event, which will open its doors from September until November, will present its fifth edition as a cultural forum that will address artistic practices in an experimental manner. The invited curators Sunghoon Lee, Sukwon Chang, Dongjo Chang and Chankuk Park propose an expository alternative by displacing the figure of the spectator to the field of production, that is, to the territory of the active participant, in an attempt to strip the spectator from his or her role as a passive consumer. In this manner 60 individuals from different parts of the world, belonging to diverse social groups and who usually dedicate themselves to agriculture, domestic work, teaching or other trades, have been invited so that in hand with the artists and curators they be the principal producers of the exhibit and the hands-on managers of its organizations.
In January of this same year, these 60 persons were called together to attend a workshop in which they made known their tastes and necessities regarding culture, contributing to the creative process of the exhibit, and in the exposition they will represent aesthetic expectations that until now have been seen only tangentially. The artists will thus shed their old roles as self-sufficient creators of individual works in order to incorporate average citizens in this interesting collective project.
The Biennial will occupy four large areas distributed around the urban space of Gwangju: *Amusing Footsteps* will be situated in the parking lot of the Biennial's building, *Korea Express* will fill the surroundings of Joongoe Park with sculptures and in Liberty Park will be *Others*, showing off some urban interventions. But perhaps the most central stage, because it's one of the busiest spaces, will be the subway. Here the works will center their attention on the topic of ecology and the urban environment.
Hopes are that this meeting will be able to open a debate to redefine the conventional relationship between artists and curators as producers of art and the spectators as consumers of culture.

LISBON

50 YEARS OF PORTUGUESE ART

In 1994 the Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Lisboa, founded in 1911 and installed in the former convent of San Francisco, in an effort to create a totally renovated space and a new project, reopened its doors converted in what we know today as the Museo de Chiado. Ten years later and after much hard work, the Museo presents the exposition *Medio siglo de arte portugués 1950-2004*, in which works produced during that period by the country's most important artists will be shown, and which are all pieces that have been incorporated to the museum's collection during the last ten years. These acquisitions, donations and deposits allow us to appreciate the impact they have had on recent artistic production and their contribution toward making up for the deficiency of knowledge about Portuguese art. In this exhibit, which will be here until this October 3, we will thus take a trip through the

Portuguese art of the second half of the 20th century, 75 works in total, from the representatives of Portuguese Surrealism from the late 50's –with sketches by the sculptor Jorge Viera and photographs by Fernando Lemos– passing through the 70's, represented by Helena Almeida with her photographs/paintings, until we reach the 90's, with artists like Ângela Ferreira, João Tabarra and João Penalva –the last of whom is one of the contemporary Portuguese artists with most international renown.

BARCELONA

DOUG AITKEN AT CAIXA FORUM

Under the title *Estaremos seguros mientras todo se mueva*,["We'll Be Safe as Long as Everything Moves"] the American artist Doug Aitken (b. Redondo Beach, California, 1968) deploys an exhibition made up of three large video installations *I Am in You*, *Blow Debris* (a major work with nine screens) and *Interiors*, a series of images in light boxes called *Plateau*, and an audio installation work entitled *Skyliner*, this last completed this years and first exhibited at the Mies Van der Rohe Pavilion. Aitken, who won a Golden Lion at the Venice Biennale in 1999, is an artist that explores the limits of perception and the experience of times, and whose non-linear narrations choose fragmentation as the best way to address experience in the world. He creates psychological landscapes and stories in which the fine line between fiction and non-fiction is often broken. For Aitken, sound is an essential element, and has a sculptural nature, shaping and being shaped by space. Another feature of his work is his concern to modify the viewer's space, as for instance in *Interiors*, in which the spectator is obliged to move around in order to follow the different stories through different landscapes, characters, and cities, including Tokyo and Mexico City. The series of images making up *Plateau* include landscapes, perspectives and impossible cardboard architectures that act as metaphors for the fragility and vulnerability of the world we live in.

BARCELONA

CENTRO DE ARTE SANTA MÓNICA

The summer program of the CASM included a series of solo shows, of which perhaps the most interesting is dedicated to Pep Duran (b. Vilanova i la Gentrú, 1955), who has done a work in collaboration with another artist, Vacca (b. Granollers, 1954), entitled *Muto (with audio dripping by Vacca)*. It includes several sculptures and a video which shows a space in which a number of people appear, cushioned by music, while an off-screen voice supplies a detailed narration of the actions of each of the characters. The eleven sculptures include images of fragments of architecture which, in turn, can be recognized in the video. Since his beginnings Durán has alternated between art and stage design, which has led him over time to work on projects and proposals that center on a particular way of understanding *construction* and *representation* that is focused on developing what might be called *mises-en scène*. Vacca works in sound, and often collaborates with other artists. This exhibition is curated by the CASM director Ferran Barenblit, who also curates another show being staged this summer, that of the German artist Eichhorn (b. 1962), who addresses the relation between art and the economy, analyzing different aspects of "art as institution". The third exhibition is *Borrowed Scenery (enriched seminaturalistic enclosure)*, curated by David G. Torres, and showing the work of Florian Göttke (b. Germany, 1965) which explores the limits between reality and fiction. The fourth show is a project by João Tabarra (b. Lisbon, 1966), called *Apparent Phenomena (Studio 1)*, curated by the Portuguese critic Miguel von Hafe, who points out the way this artist's images camouflage a spiral of meanings pointing to an acid view of contemporary society. The four exhibitions will be open until September 26.

MADRID

REINA SOFIA
OPENING OF NEW ROOMS WITH LICHTENSTEIN

Part of the extension of the Reina Sofia museum was opened –somewhat hastily, it seems– with a Roy Lichtenstein retrospective. Although the architect Jean Nouvel would have preferred to present the show when the extension works were completed, so that the paintings could have been viewed with greater equanimity, he bowed to political pressure to open the show under somewhat precarious circumstances, which was to elicit some negative criticism. Spain's new Minister of Culture, Carmen Calvo, Had apparently been apparently anxious to give a boost to the new head of the Reina, with the Lichtenstein show and the early opening of the new spaces of the *Reina*.

Curated by Eric Tojner, this display of works by one of the founders of Pop art came to Spain from Denmark where it was initially conceived for and hung at the Louisiana Museum of Modern Art in Humblebaek. Comprising 50 paintings, roughly as many sketches and drawings, and the great sculpture *Brushstroke* (ten meters tall, and dated a year before the artist's

death, it was placed in the new courtyard designed by Nouvel), the show covers the 1961-1967, and it captures the essence of the transgressive artist who, with Warhol, made mass culture the raw material for his creations; if his recognizable iconographies from the worlds of comics identify him easily, his work ranges much further than that in conceptual terms. The ironical title of the show, "All about Art", would certainly have amused this artist who reconsidered the idea of the model in art and the notion of originality; who established a dialogue with artists with the stature of a Picasso or a Mondrian; and who reflected sagaciously upon the nature of communication and the consumer society. The show is a must, and it will be open until September 27.

LUCCA

REALITY AND RESISTANCE: LATIN AMERICAN ART IN ITALY

At a time when the "global village" has ceased being a concept of solidarity to become a threat to equality and social justice, we come across small strongholds that, although they do not end up explaining the planet's social problem, do contribute to a more critical and visible reading of the topic. *Produciendo realidad, arte y resistencia en América Latina* is a broad exposition that collaborates with this effort. Organized by the Asociación Prometeo, a group dedicated to the promotion of contemporary art, it brings together the work of 30 artists from Latin America –from Nicaragua to Argentina, passing through Honduras, Colombia and Bolivia, among others.
Organized by Marco Scotini, this exposition refers explicitly to the state of economic production in which Latin America currently finds itself, after the failed free trade model imposed by the FMI and in the grips of the lending institution's adjustment policies, to which must be added the new threats of military coup d'etats in many of the countries in the region.
Nonetheless, *Produciendo realidad* aims to center itself on resistance strategies that millions of people utilize finding themselves unemployed, homeless and without services, the same that they use when they organize politically, such as the exchange network and swap meets of associations and the creation of alternate economic networks.
The street has turned into the ideal site for this portrait. From this point of view the art currently produced in Latin America contains a genuine dose of reality. The ton of books dumped on an avenue as a protest, work of A-153167 or the swaps of the Museo De La Calle from the Cambalache collective are just some examples.
This exhibit, which will conclude September 12, will be on display in St. Matthew's church and other points in the city of Lucca where the artists will participate in several ways in public temporary outdoors platforms, local communication networks, from radio to newspapers and spaces equipped for film projections and public events.

TOKYO

WATARI-UM MUSEUM: EMPTY GARDEN II

The Watari-um Museum of Contemporary Art in Tokyo will be putting on until September 5 the second version of Empty Garden, an expository project that began last year with the intention of incorporating the idea of the Oriental garden in the spaces of the museum.
For some people the garden is simply a space that should be beautified with meadows and flowers, but for the Japanese, in turn, it is a space that inspires reflection and meditation, which is why gardens have been exalted in Japan during millenniums.
Empty Garden explores the practice of meditation, a topic rarely represented in art, just as it makes reference to the millenary culture of healing. In this line the work by Swiss artists Gerda Steiner and Jorg Lenzlinger stands out; they have built an installation entitled *Whale Balance* based on a similar piece called *Falling Garden* with which they debuted in the last biennial in Venice. This new version is essentially an enormous mobile fabricated with organic material, such as leaves and branches, gathered on Mount Fuji.
Looking elsewhere, Tomas Flechtner has created a spice garden with which he hopes to obtain an emotional response from the spectator. Two slide projectors interweave images from Kerala –in Southern India– where spices of the monsoon season grow. The dense and almost tropical vegetation was photographed in a close-up, filling it with patterns and blurry designs, making allusion to other kinds of gardens.
Empty Garden also counts on the participation of Ian Kiaer, Federico Herrero, Enku and Koo Jeong, who speak on the fragility of nature.

opinion@artecontexto.com

OPINIONS
The Reader's Page

In our few months of existence, we here at ARTECONTEXTO have received many letters about different topics. We are thrilled that this has happened because it implies that we have sparked interest in the magazine and its contents, which we sincerely appreciate. By the same token, the commentaries that spoke to us about the topics you found missing, or that you simply wished we would address, deserve mention. Regardless of whether they are physical letters or e-mails, we want to open a space where anyone who seeks to strike up a dialogue or an open debate on any topic has a visible place in the magazine to do so.
One of the intentions of ARTECONTEXTO is to become a useful tool, a loud speaker and a space for collaboration. So from now on these opinions, suggestions and debates, which nowadays are so scarce in artistic circles, will have a platform on this page from which to make themselves heard.

Last June, following the dismissal of Juan Antonio Álvarez Reyes as director of the Centro Párraga in Murcia, we received a text that has already been published in local newspapers and signed by people linked to the arts through different aspects and who do their work in that region. The topic strikes us as important because it highlights, once again, an evil endemic to Spain: the meddling of politicians in cultural matters, where they seek to give priority to their personal tastes and opinions, in detriment to the work of professionals. This has not been an isolated occurrence, given that just a few months ago, in the region of Valencia, the director of the Espacio de Arte Contemporáneo in Castellón, Manuel García, was also fired. He had been appointed in 2003.

FIRING AT THE CENTRO PÁRRAGA

The utilization of art and culture as arms for political propaganda by national and local administrations is unfortunately a fact that is more than evident in our country and our Autonomous Region. Inaugurations, and sometimes the mere announcement of museum or art center inaugurations, serve as a substitute for an authentic promotion of contemporary art. On this occasion, we must lament the sudden dismissal of Juan Antonio Álvarez Reyes, director and resuscitator of the Centro Párraga. Those of us who followed his work even before his arrival to Murcia cannot help but feel stupefied in the face of a firing for which no explanation has been given, and which leaves orphaned a public space that the Centro Párraga was in the process of creating.

The beginnings of Álvarez Reyes in the Centro Párraga were all about setting an agenda, immediately putting together two scholarships for young artists in the Autonomous Community that have meant economic support as well as representation for the selected artists. In the same way, he put in march various workshops and expositions from the start, overcoming the huge stumbling block of not having a physical headquarters for the Center. Álvarez Reyes found a way to turn this deficiency into a dialogue with different collectives in the Region, like La Fragua, from which resulted the use on various occasions of the Estación del Carmen and, with notable attendance figures, collaborations with the Auditorio y Centro de Congresos de la Región de Murcia and the Universidad de Murcia. These projects have had a sizeable repercussion in the national press, as occurred with expositions and catalogues like Postvérité or La conquista de la ubicuidad, and they counted on collaborations with other prestigious national institutions such as the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, the Centro Atlántico de Arte Moderno and the Koldo Mitxelena Kulturunea. Juan Antonio Álvarez Reyes has achieved, in sum, not only the image of a good director, supporting emergent art in Murcia and exporting an up-to-date image of the initiatives being carried out here, but also the approach of various proposals of the latest artistic tendencies to the Region, leaving clear proof of a comportment that was more than upstanding, open to dialogue and cooperative with all sectors of Murcian culture, a far cry from that which the authorities have had with him.

In short, a considerable injustice has been committed against the person of Juan Antonio Álvarez Reyes, while the survival of the Centro Párraga, as the president of the Autonomous Region himself announced among much hype, is in serious danger. The decision to nominate Álvarez Reyes, the result of a Public Competition, stood as an act of independence regarding partisan, provincial and sectarian considerations, and we consider that his firing represents a threat in this aspect, a demonstration of the lack of interest in the independent management of contemporary art and a loss for the cultural life of Murcia.

Signees:
Francisco Jarauta
Professor of Philosophy at the Universidad de Murcia.
Maria del Carmen Sánchez-Rojas
Professor of Art History at the Universidad de Murcia.
Francisca Pérez Carreño
Professor of Aesthetics at the Universidad de Murcia.
Pedro Medina
Doctor in Cultural Sciences and art critic
Carolina Parra
Director of the gallery T20.
Nacho Ruiz
F.P.U. scholarship holder in Art History. Universidad de Murcia.

OPINIONES

página de los lectores

opinion@artecontexto.com

En estos pocos meses de existencia han sido muchas las cartas que hemos recibido en ARTECONTEXTO sobre diferentes temas. Estamos verdaderamente felices de que esto haya sucedido porque implica que hemos despertado interés hacia la revista y sus contenidos, lo que agradecemos muy sinceramente. De la misma forma, merecen reconocimiento los comentarios que nos hablan de los temas que habéis echado en falta o que, simplemente, os gustaría que se abordasen desde aquí. Tanto si son cartas físicas como mensajes recibidos en nuestra web; queremos abrir un espacio para que todos aquellos que quieran entablar un diálogo, un debate abierto sobre cualquier tema, tengan un lugar visible en la revista. Una de las intenciones de ARTECONTEXTO es convertirse en una herramienta útil, un altavoz y un espacio de colaboración. Así que a partir de ahora esas opiniones, sugerencias y debates, de los que el medio artístico anda tan escaso, tendrán en esta página una plataforma desde la que hacerse oír.

El pasado mes de junio, a raíz del cese de Juan Antonio Álvarez Reyes como director del Centro Párraga de Murcia, nos llegaba un escrito que ha sido publicado en periódicos locales, firmado por personas vinculadas al arte en diferentes vertientes y que desarrollan su trabajo en aquella Comunidad. El tema nos parece importante porque pone de relieve, una vez más, un mal endémico en España: la injerencia de los políticos en las materias culturales, donde intentan dar prioridad a sus gustos y opiniones particulares, en detrimento de la labor de los profesionales. Este no ha sido un hecho aislado ya que hace pocos meses también se cesaba, en la Comunidad de Valencia, al director del Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón, Manuel García, nombrado en 2003.

CESE EN EL CENTRO PÁRRAGA

La utilización del arte y la cultura como armas de propaganda política por parte de las administraciones y gobiernos nacionales y locales es lamentablemente un hecho más que evidente en nuestro país y en nuestra Comunidad Autónoma. Las inauguraciones, y en ocasiones el mero anuncio de inauguraciones de museos o centros de arte, sirven como sucedáneo de una auténtica promoción del arte contemporáneo. En esta ocasión hemos de lamentar el cese fulminante de Juan Antonio Álvarez Reyes, director y revitalizador del Centro Párraga. Aquellos que hemos seguido su trabajo ya antes de su llegada a Murcia no podemos sino sentir estupor ante un cese para el que no se ha dado ninguna explicación, y que deja huérfano un espacio público que el Centro Párraga estaba creando.

Los inicios de Álvarez Reyes en el Centro Párraga fueron toda una declaración de intenciones, convocando de inmediato dos becas para artistas jóvenes de la Comunidad Autónoma, que han consistido en apoyo económico y también representacional de los artistas seleccionados. Asimismo, puso en marcha desde el principio varios talleres y exposiciones superando el grave impedimento de falta de una sede física del Centro. Álvarez Reyes supo convertir esta carencia en un diálogo con distintos colectivos de la Región, como La Fragua, del que resultó la utilización en diversas experiencias de la Estación del Carmen con notable éxito de público, la colaboración con el Auditorio y Centro de Congresos de la Región de Murcia o con la Universidad de Murcia. Estos proyectos han tenido una notable repercusión en la prensa nacional, como ocurrió con exposiciones y catálogos como los de *Postvérité* o *La conquista de la ubicuidad*, para los cuales contó con la colaboración de otras instituciones nacionales del prestigio del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Centro Atlántico de Arte Moderno o el Koldo Mitxelena Kulturunea. Juan Antonio Álvarez Reyes ha conseguido, en suma, no sólo una imagen de buen gestor, apoyando el arte emergente en Murcia y exportando una imagen actual de las iniciativas realizadas aquí, sino también el acercamiento a la Región de varias propuestas de las últimas tendencias artísticas, dejando patentes pruebas de un talante más que correcto, dialogante y participativo con todos los sectores de la cultura murciana, muy lejos del que las autoridades han tenido con él.

En definitiva, se ha cometido una considerable injusticia con la persona de Juan Antonio Álvarez Reyes, al tiempo que se pone muy seriamente en peligro la continuidad del Centro Párraga, anunciado a bombo y platillo por el mismo Presidente de la Comunidad Autónoma. La decisión de nombrar a Álvarez Reyes, como resultado de un Concurso Público, supuso un acto de independencia respecto a consideraciones de índole partidista, provinciana o sectaria, y consideramos que su cese representa una amenaza en ese sentido, una muestra de la falta de interés por la gestión independiente del arte contemporáneo y una pérdida para la vida cultural de Murcia.

Firman el escrito:
Francisco Jarauta
Catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia.
Maria del Carmen Sánchez-Rojas
Profesora Titular de Historia del Arte de la Universidad de Murcia.
Francisca Pérez Carreño
Catedrática de Estética de la Universidad de Murcia.
Pedro Medina
Doctor en Ciencias de la Cultura y crítico de arte.
Carolina Parra
Directora de la galería T20.
Nacho Ruiz
Becario F.P.U. en Historia del Arte. Universidad de Murcia.

HIROSHI SUGIMOTO

New York (USA)
Yoshii Gallery

JONATHAN GOODMAN

From the series *Dioramas*. Courtesy: Yoshii Gallery

Famous for his photographs depicting dioramas of natural history museums, the Japanese photographer Hiroshi Sugimoto revisits our past to present his commentary on evolutionary context. His images –artificial views of artificial environments– play with our sense of what preceded us, in a way that highlights the vulnerability of the human condition. In his eight-image photographic sequence, which, along with a color image inspired by Vermeer, is entitled *The Origins of Love,* Sugimoto quite literally offers windows into our earliest history, gradually moving forward in time from the Devonian Period to the existence of the Cro-Magnon man. He takes stock of different epochs of existence in order to present the very long journey of humanity as it has made its way through evolutionary change. The current show continued his penchant for the long view of our physical development: in the gallery exhibition viewers entered a darkened room, in which eight small windows shed light on black-and-white photos of dioramas in the natural history museums of Chicago and New York. For this viewer, brought up in New York City, the six images that belonged to American Museum of Natural History (located in New York) were comfortingly familiar, as they must have been to anyone who had seen the exhibits while a child.

Beginning with a diorama of the Devonian Period, which portrays the plant life of the time, Sugimoto climbed the steps of evolutionary progress. The next seven images, in succeeding order of progression, were as follows: a study, entitled *Permian Land*, of large lizards with a kind of fin running down their back; a polar bear looking down at dead prey; three gorillas depicted in a mountainous environment; a study entitled *Earliest Human Relatives*, of a male and female walking in the sand in an environment reminiscent of Africa; *Homo Ergaster*, a scene in which a man and a women protect their kill (an antelope-like animal) from an eagle wheeling above them; three Neanderthals, dressed in skins and eating meat; and, finally, a study of Cro-Magnon man, in which two figures, dressed in fur against the cold, stand and sit beside a rough shelter made of huge animal bones. The gradual transition toward higher states of cohesion and culture is more moving than at first it might seem; one has the sense that there is a movement forward, over great periods of time. While we know that a progressive reading of social development is an idealization, we still fall hard for the idea that such change is positive.

Why is it that a group of photographs depicting people and nature would be so moving, especially in a time hostile toward any humanist reading of our culture? It seems to me that these images suggest a kind of thinking, a 19th-century belief in human progress that almost no one supports anymore. Additionally, the portrayal of the animals, in particular the gorillas and the polar bear (both of whom are, evolutionarily speaking, up to date and completely recognizable as animals living in our time) in pristine environments only reinforces our awareness that their habitat is overwhelmingly fragile today. So it happens that we congratulate ourselves on our good fortune at being on the progressive end of evolution while, at the same time, judging our interference with nature, the results of which have been so spectacularly damaging to our ecology. Sugimoto allows us to make our own connections; he merely offers us the unmediated facts of our past, preferring that we make sense of it. One assumes that his reading is tragic; it is hard to see otherwise.

The Music Lesson, the only color image in the show, is an ink-jet print of a waxworks reproduction of a painting by Vermeer that calls into question the artifice of fine art. Two times removed from the original painting, *The Music Lesson* recalls the past by transforming it into something else: the slightly vulgar representation of the painting's figures as waxworks, afterwards changed into something made distant again –a translation of a translation. The saturated colors of the ink-jet print mock the hues of Vermeer's original, while there is a curious, slightly disturbing realism to the waxworks figures. Just as he has done in his sequence of natural museum photographs, so does Sugimoto attempt an entirely artificial interpretation of a previous existence, in this case that of a painting. The difference is of course that between biological and imaginative reality, both of which are transformed not so much by being styled differently as they are by being regarded and thought of differently. In this image of an image of an image, Sugimoto proves himself a master of the comprehended real, seeing in his artificial devices a truth to the consequences of biological and artistic events.

HIROSHI SUGIMOTO

Nueva York (USA)
Yoshii Gallery

JONATHAN GOODMAN

Famoso por sus fotografías que representan dioramas de museos de historia natural, el fotógrafo japonés Hiroshi Sugimoto revisita nuestro pasado para presentar su comentario sobre el contexto de la evolución. Sus imágenes –vistas artificiales de ambientes artificiales– juegan con el conocimiento de lo que nos precedió, de una manera que pone de relieve la vulnerabilidad de la condición humana. En su secuencia de ocho imágenes, junto con una imagen de color inspirada por Vermeer y titulada *The Origins of Love*, Sugimoto ofrece, de un modo bastante literal, ventanas abiertas a nuestra historia más temprana, avanzando gradualmente en el tiempo desde el Período Devoniano hasta la existencia del hombre Cro-Magnon. Asimismo, evalúa distintas épocas de nuestra existencia con el ánimo de representar el larguísimo viaje de la humanidad a través del cambio evolutivo. La exposición continúa con su predilección por las visiones panorámicas de nuestro desarrollo físico: los espectadores entran a una sala oscurecida, donde apenas ocho ventanas minúsculas arrojan luz sobre fotos en blanco y negro de dioramas pertenecientes a los museos de historia natural de Chicago y Nueva York. A este espectador, criado en la ciudad de Nueva York, las seis imágenes pertenecientes al American Museum of Natural History le resultaron familiares, como debieron de serlo para cualquiera que las hubiese visto en su infancia.

Empezando por un diorama del Período Devoniano, que retrata la vida botánica de la época, Sugimoto subió los escalones del progreso evolutivo. Las siete imágenes están dispuestas en un orden sucesivo: un estudio titulado *Permian Land*, que incluye lagartos grandes con una especie de aleta que recorre sus espaldas; un oso polar que mira una presa muerta a sus pies; tres gorilas en un entorno montañoso; un estudio titulado *Earliest Human Relatives*, de un varón y una hembra humanos que caminan por la arena en un ambiente que recuerda a África; *Homo Ergaster*, una escena en la cual un hombre y una mujer protegen su pieza (un animal parecido a un antílope) de un águila que revolotea sobre ellos; tres Neandertales, vestidos con pieles y comiendo carne; y, finalmente, un estudio del hombre de Cro-Magnon, en el que dos figuras vestidas con pelajes contra el frío, una de pie y la otra sentada, se encuentran junto a un refugio precario construido con gigantescos huesos de animales. La transición paulatina hacia estados más altos de cohesión y cultura resulta mucho más conmovedora de lo que en un primer momento podría parecer; se tiene la impresión de que existe un avance a través de grandes períodos de tiempo. Pese a que sabemos que una lectura progresiva del desarrollo social es una idealización, nos dejamos seducir fácilmente por la idea de que tal cambio es positivo.

The Music Lesson. Cortesía: Yoshii Gallery

¿Por qué será que un grupo de fotografías que representan a la gente y la naturaleza nos conmueven tanto, especialmente en un momento hostil a cualquier lectura humanista de nuestra cultura? Me parece que estas imágenes sugieren un tipo de pensamiento, una creencia en el progreso humano del siglo XIX que ya casi nadie defiende. Además, el retrato de los animales, particularmente el de los gorilas y el del oso polar (que, en términos evolutivos, son animales actualizados y completamente reconocibles que viven en nuestros tiempos) en ambientes de gran fidelidad, sólo refuerza nuestra conciencia sobre la tremenda fragilidad de sus hábitats. De tal manera ocurre que nos felicitamos por la buena fortuna de hallarnos en el extremo progresivo de la evolución, mientras, a la vez, juzgamos nuestra interferencia en la naturaleza, cuyos resultados han sido tan espectacularmente dañinos para nuestra ecología. Sugimoto nos permite hacer nuestras propias conexiones; sólo nos ofrece los datos no mediados de nuestro pasado, prefiriendo que nosotros les busquemos un sentido. Asumimos que su lectura es trágica; sería difícil verla de otro modo.

The Music Lesson, la única imagen en color de la exposición, es un estampado de *ink-jet* de una reproducción de cera de una pintura de Vermeer, que pone en duda el artificio del arte. Doble traslación a partir del cuadro original, *The Music Lesson* recuerda el pasado transformándolo en otra cosa: la representación levemente vulgar de las figuras de la pintura elaboradas en cera, después convertidas en algo distinto: una traducción de una traducción. Los colores saturados del estampado de *ink-jet* se burlan de los matices del original de Vermeer, mientras que el realismo de las figuras de cera resulta curioso y ligeramente perturbador. Tal como hizo en su serie de fotografías de museos naturales, Sugimoto intenta aquí una interpretación sumamente artificial de una existencia previa, en este caso la de un cuadro. La diferencia, desde luego, se da entre la realidad biológica y la imaginativa, transformadas no tanto por sus diferencias en cuanto al diseño como porque son contempladas y pensadas de modos diferentes. Con esta imagen de una imagen de una imagen, Sugimoto prueba que es un maestro de la comprensión de lo real, en tanto que apreciamos en sus estratagias artificiosas la verdad de las consecuencias de los acontecimientos biológicos y artísticos.

PR'04
A Different Format of Biennale

Rincón (Puerto Rico)
Puerto Rico'04

PABLO HELGUERA

In just three editions (PR 00, PR 02, PR 04), the bi-annual event organized by M&M proyectos, in Puerto Rico, has become a must. The inexhaustible director of this hybrid organization, Michy Marxuach, has made the event a great laboratory and forum for experimentation stressing the specificity of the circumstance and the space, as well as the dialogue of the artists with the public and among themselves, which is something very necessary but usually lacking at international biennales and exhibitions, and utterly vital in the cultural atmosphere of San Juan, where the great cultural institutions rarely show signs of life or of intellectual seriousness.

For this third edition, Marxuach and her team decided to take advantage of the Puerto Rican government's failed bid to host the Olympic Games (Greece was finally chosen), by staging a sort of "Art Olympics" in the city of Rincón, on the western tip of the island. Nearly sixty artists from around the world came to camp out near the beach in an area designated the "Olympic Village", and for two weeks dozens of public and private activities took place. The village, designed by the curator and artist Pablo León de la Barra, served both as exhibition space and dwelling for the artists and curators taking part.

In this period there were a number of collaborative projects, film and video shows by Jenny Perlin and the Peruvian collective La Culpable; the exact recreation of Smithson's Spiral Jetty using local material (and a swimming competition along its entire length by the artists Yane Calovski and Hristina Ivanoska at the Rincón beach; the floating pyramid built by the Mexican artist Pedro Reyes; a procession through the town with an Olympic torch, organized by the Slovenian Tadej Pogacar; the assigning of contestant numbers to local dogs and cats by the Argentines Tamara Stuby and Esteban Alvarez: and a dance contest organized by the Colombian Carolina Caycedo, among many others.

JESÚS "BUBU" NEGRÓN

The results were quire varied, given the experimental nature of the project, but there can be no doubt that PR04 was outstanding for several reasons, first for having created a powerful atmosphere for communication, discussion, and camaraderie among all of us artists and curators taking part. In their most ambitious dimensions, some projects had repercussions that not even the artists responsbile for them could have imagined, as occurred with the Puerto Rican artist Jesús "Bubu" Negrón, who carried out an action in the nearby town of Igualdad (Anasco). This town, built around a sugar mill that was shut down thirty years ago, is now in decline, and all that remains of the mill is a tall smokestack, Negron fired it up again as a symbolic commemoration of the vitality of that town. His action attracted the attention of the community and in a few days a local festival was organized next to the smokestack, with food stalls and musical groups.

This project exemplifies the experimental nature of PR 04, gregarious, somewhat utopian, and full of hope, all of this of enormous value in Latin America and a powerful example for any corner of the world where it is not clear how art may escape from its usual solipsism and become relevant beyond its traditional confines.

PR'04
Un Formato diferente de bienal

Rincón (Puerto Rico)
Puerto Rico
Diferentes sedes

PABLO HELGUERA

En solo tres ediciones (PR 00, PR 02, PR 04), el proyecto bianual elaborado por M&M proyectos, en Puerto Rico, se ha convertido ya en una cita ineludible. La inagotable directora de esta híbrida organización, Michy Marxuach, ha hecho de este evento un gran laboratorio y un foro de experimentación donde se ha enfatizado la especificidad de la circunstancia y el espacio, así como el diálogo de los artistas con el público y entre los artistas mismos, algo muy necesario y por demás ausente en la gran mayoría de las bienales y exposiciones internacionales, y absolutamente vital en el actual ambiente cultural de San Juan, donde las grandes instituciones culturales rara vez dan señales de vida o de seriedad intelectual.

Para esta tercera edición, Marxuach y su equipo decidieron aprovechar el malogrado proyecto del gobierno de Puerto Rico para convertir la isla en la sede de las próximas olimpiadas (Grecia fue finalmente la elegida) y de esta manera propuso una suerte de *olimpiada artística* en la ciudad de Rincón, localizada en la punta oeste de la isla. Cerca de sesenta artistas de diversas partes del mundo se citaron para acampar de forma *rústica* en una zona junto a la playa, designada como la "villa olímpica", donde durante dos semanas se realizaron decenas de actividades, públicas y privadas. La villa, diseñada por el curador y artista Pablo León de la Barra, sirvió a la vez de espacio de exposición y vivienda para artistas y organizadores.

Durante ese período se vieron proyectos colaborativos, muestras de cine y video, de Jenny Perlin y el colectivo La Culpable de Perú; la recreación de la *Spiral Jetty* de Smithson con materiales locales y dimensiones exactas, (incluida una competición de natación a lo largo de toda su longitud) a cargo de las artistas Yane Calovski y Cristina Ivanoska en la playa de Rincón; la creación de una pirámide flotante, llevada a cabo por el artista mexicano Pedro Reyes; un recorrido por el pueblo con la antorcha olímpica organizado por el esloveno Tadej Pogacar; la asignación de números de competición a perros y gatos callejeros, por los argentinos Tamara Stuby y Esteban Alvarez, y un concurso de baile organizado por la colombiana Carolina Caycedo, entre muchos otros.

YANE CALOVSKI Y CRISTINA IVANOSKA

Los resultados fueron por demás variados, dada la naturaleza experimental del proyecto; pero sin lugar a dudas PR04 sobresalió por varias razones, comenzando por haber creado un poderoso ambiente de comunicación, debate y camaradería entre todos los curadores y artistas que participamos. En sus dimensiones más ambiciosas, algunos proyectos llegaron a tener repercusiones que ni los mismos artistas podrían haber anticipado, como sucedió con el artista puertorriqueño Jesús "Bubu" Negrón, que realizó una acción en la población vecina de Igualdad (Anasco). Esta localidad, que se originó gracias a los trabajos generados por una fábrica azucarera, cayó en declive cuando la fábrica cerró hace tres décadas. Hoy casi completamente derruida, queda entre los vestigios una gran chimenea del complejo industrial, que Negrón volvió a encender como acto simbólico y recordatorio de la vitalidad de aquella población. Su acción atrajo el interés de la comunidad y causó tal conmoción que en unos días se generó todo un festival local alrededor de la testimonial chimenea, junto con kioscos de empanadas y bandas musicales.

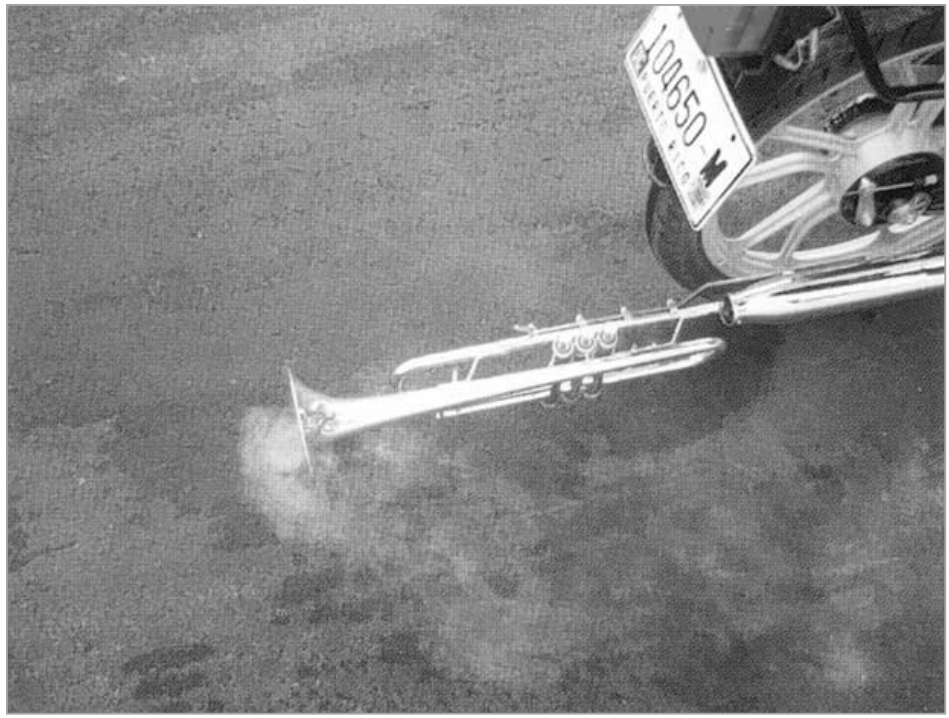
Este proyecto ejemplifica bien el carácter experimental de PR 04, gregario, un tanto utópico y, sin duda, lleno de esperanza, todo ello de enorme valor en Latinoamérica y poderoso ejemplo para cualquier rincón del mundo donde se dude de cómo el arte aún puede escapar de su acostumbrado solipsismo y adquirir relevancia fuera de sus fronteras tradicionales.

6th Dakar Biennale

Dakar (Senegal)
DAK'ART 04
Different Spaces

SANTIAGO B. OLMO

ALLORA & CALZADILLA *Returning a Sound*, 2004.Film.
Courtesy: Galerie Chantal Crousel. Paris



The artistic map of Africa shows a disperse and complex geography. To summarise the artistic creation of an entire continent using classificatory formulas is a difficult task, whose results are bound to be uncertain. A panorama of cultures and traditions that are very different among themselves, the result of different political and social histories, yields a highly fragmented landscape whose common features are, in essence, a weak articulation of structures, a small market oriented abroad, and a strong tendency towards exile and the diaspora of creative talent and theoreticians, who migrate naturally to Europe and North American art centers.

When approaching African art, the first thing one should question is the very idea of "African art". It is a generic concept built on the foundations of the Eurocentric viewpoint, distant and external, developed from the colonial period which has so profoundly shaped the continent as it is today. One of the attempts to systematize and cartograph this situation is the Dakar Biennale, celebrated this year for the sixth time.

In the area of West Africa, sponsored by French foreign aid, we have the Gamako Photography Encounters in Mali, the Ouagadougou Film Festival, in Burkina Faso, and the Theatre Arts Festival in Adbijan, Ivory Coast. The Dakar

SEXTA BIENAL DE DAKAR

Dakar (Senegal)
DAK'ART 04

SANTIAGO B. OLMO

YANG FUDONG *Strange Paradise*, 1997/2002. Film 35 mm. 76'.
Cortesía: Shanghart Gallery. Shanghai.

El mapa artístico de África presenta una geografía diversa y compleja. Resumir la creación artística de todo un continente en fórmulas de clasificación es tarea difícil cuyos resultados abocan a la dispersión. Un panorama de culturas y tradiciones muy diversas entre sí, fruto de historias políticas y sociales diferentes, ofrece un paisaje muy fragmentado y cuyos elementos comunes son esencialmente una débil articulación de estructuras, un mercado reducido y dirigido hacia el exterior, así como una fuerte tendencia al exilio y la diáspora de creadores y teóricos, cuya salida natural es el acceso a los centros europeos y norteamericanos.

Al abordar el arte africano, lo primero que debe ponerse en cuestión es la propia idea de "arte africano". Un concepto genérico construido sobre las bases de la mirada eurocéntrica, ajena y externa, gestada a partir del colonialismo que ha determinado profundamente la realidad actual de todo el continente. Uno de los intentos por sistematizar y cartografiar esta situación es la Bienal de Dakar que este año presenta su 6ª edición.

En el área de África Occidental, impulsados por la cooperación exterior francesa, se han desarrollado los Encuentros de Fotografía de Bamako, en Mali; el Festival de Cine de Ouagadougou, en Burkina Fasso; y el Festival de Artes Escénicas de Adbijan, en Costa de Marfil. Por su parte, la Bienal de Dakar en Senegal es impulsada desde la presidencia de la República y, aunque cuenta cada año con la colaboración de diversas agencias extranjeras, ha tenido un marcado carácter senegalés, tanto en la organización como en la gestión, lo que la dota de autonomía e independencia.

Biennale, promoted by the presidency of the republic, is organized and managed mainly by the Senegalese with considerable autonomy and independence, even though a number of foreign agencies also contribute.

As with all international biennales, this one is for Dakar a means of putting itself on the cultural map, and it is now beginning to recover and consolidate the prestige it enjoyed in the 1970s, just following independence, when it was known as the Festival of Black Arts, an initiative of the first president of the republic, the poet and "blackness" specialist Leopold Sédar Senghor. The 2004 Biennale presents itself as a transitional event and presumably one of growth and expansion. At the presentation, the current president of Senegal, Abdoulaye Wade, spoke of plans in the near future to incorporate music, dance, theatre, film and other arts into the festival, as a revitalization of Senghor's initial ideas.

It is no accident that these cultural initiatives come as the G-8 and the IMF are designing economic liberalization plans for the continent as a solution to the structural crisis, and Senegal is regarded as an ideal beachhead for the launch of U.S. free trade policy. In this edition the U.S. presence, a part of the Off program, conceived by Salah Hassan and with the participation of artists such as David Hammons, Magdalena Campos and Pamela Z., featured the idea of the diaspora as a kind of reencounter with Africa, although its results were uneven –Magdalena Campos' installation was the outstanding piece. The diaspora was also the viewpoint employed by Ivo Mesquita but on this occasion with powerful conceptual depth, in articulating an exhibition that included several pieces by the Cuban José Bedia dealing with specifically African themes, an extensive selection of photographs by the Brazilian Mario Cravo Neto, and an installation of painting by the Nigerian-born artist Odili Donald Odita. Unfortunately, owing to deficiencies in the organization of the biennale, the works by Bedia never arrived and those by Cravo Neto were held up at customs.

The international exhibition showed the problems systematically faced by the biennale: a selection made on the basis of dossiers, reflecting a great unevenness of the diverse artwork shown, and a rather careless, disorderly and hasty staging which frequently led to collisions between pieces instead of fostering dialogues. Even under these conditions, one had to be impressed by the vitality of the proposals of the North African and Arab artists (Asmae Lahkim Bennani and Younés Rahmoun from Morocco; Amal and Abd El Ghany El Kenawi, Hala Elkoussy, Khaled Hafez, Moatz Nasr, and Maha Maamoun from Egypt; Zoulikha Bouabdellah and Samta Benyahia from Algeria, and Fatma Charfi from Tunisia) and the important cinema and video work from black Africa (Mohamadou Ndoye Douts from Senegal, and Achillekà Komguem, from Ivory Coast).

Noteworthy within the general panorama of the Biennale was the presence of three exhibitions of Canary Islands artists sponsored by the islands' government and chamber of commerce. First was the exhibition *La ciudad que vino del tiempo* ["The City that Came from Time"], curated by Clara Muñoz, staged inside the official international exhibition space as a reflection on architecture and the city, and including works by Sergio Brito, Juan Espino and Kirsten Mosel, Magüi González and Hildegard Hahn. The other two exhibitions were held in other districts of the city. The colonial-style chamber of commerce building was the site of *Derroteros Insulares* ["Island Routes"] curated by Celestino Hernández, with works by Juan Carlos Batista, Elena Galarza, Gonzalo González, Pipo Hernández, Luis Palmero and José María Ruiz; while an office building housed the *Voces del noroeste* ["Voices from the Northwest"] show, curated by Orlando Britto Jinorio, with a number of works and installations by Teresa Arozena, Gregorio González, José Ruiz and Néstor Torrens. Canary Islands art has appeared in the Dakar event since the start, under several formulas, which indicated not only the islands' geographical position but above all their sensitivity towards Africa from the tri-continental (Europe, Africa, America) perspective that the Centro Atlántico de Arte Moderno [CAAM] of Las Palmas established upon its founding.

However, and against all expectations, the reflection upon what Africa is today and its possible solutions was not adequately dealt with in the theoretical cycles organized by a Biennale whose deficiencies were all too evident. What became obvious in the discussion was the incapacity of the international biennale model (organized around excessively hierarchical and bureaucratic formulas) to reflect the specific perspective of African artistic creation, including its contradictions, identity problems, and diversity.
We cannot fail to be surprised that such internationally-known Senegalese critics such as Eri Camara and N'Goné Fall were not given a larger role in the artistic direction of a Biennale in danger of being diluted into a 1960s-style art festival in the future.

Como ocurre en todas las Bienales internacionales, la bienal es para Dakar un medio para situarse en el mapa cultural, y tiende a recuperar y consolidar el prestigio que en los años sesenta, tras la independencia, cimentó el Festival de las Artes Negras impulsado por Leopold Sédar Senghor, poeta y teórico de la negritud, primer presidente de la Répública de Senegal. La Bienal de 2004 se presenta como un evento de transición y presumiblemente de crecimiento y expansión. En la presentación, tal como fue anunciado por el actual presidente de la República Abdoulaye Wade, se propuso –en un futuro cercano– enmarcar la Bienal dentro de un festival cultural en el que también la música, la danza, el teatro, el cine y otras manifestaciones culturales tuvieran cabida, como una revitalización de las propuestas de Senghor.

No es casual que estas iniciativas culturales se produzcan en un momento en el que desde el G8 y el FMI se esbozan proyectos de liberalización económica para el continente, como una solución para la crisis estructural, y se piense en Senegal como en una propicia cabeza de puente para el desembarco de la política estadounidense del libre comercio. En esta edición, la presencia norteamericana, inscrita en el programa Off, concebida por Salah Hassan y con la participación de artistas como David Hammons, Magdalena Campos y Pamela Z., estaba presidida por la idea de la diáspora al modo de un reencuentro con África, aunque sus resultados fueron muy frágiles como conjunto, destacando la instalación de Magdalena Campos. La diáspora fue también la perspectiva de Ivo Mesquita, pero en este caso con un poderoso calado conceptual, al articular una exposición que incluía diversas piezas del cubano José Bedia sobre temas específicamente africanos, una amplia selección de fotografías del brasileño Mario Cravo Neto y una instalación de pintura del artista de origen nigeriano Odili Donald Odita. Lamentablemente, a causa de los imprevistos y desórdenes de la Bienal, la muestra fue inaugurada sin las piezas de Bedia, que nunca llegaron, y con las obras de Cravo Neto retenidas en los trámites aduaneros.

La exposición internacional muestra los problemas a los que se enfrenta sistemáticamente la Bienal: una selección realizada a partir de dossiers, que refleja una gran irregularidad entre las diversas obras, y un montaje poco cuidado, desordenado y expeditivo que en numerosas ocasiones producía la colisión entre las piezas en lugar de favorecer un diálogo. Aun en estas condiciones hay que reseñar numerosas obras de fuste, que ponen de relieve por un lado la vitalidad de las propuestas de los artistas norteafricanos y árabes (Asmae Lahkim Bennani y Younés Rahmoun de Marruecos; Amal y Abd El Ghany El Kenawi, Hala Elkoussy, Khaled Hafez, Moatz Nasr y Maha Maamoun de Egipto; Zoulikha Bouabdellah y Samta Benyahia de Argelia y Fatma Charfi de Túnez) y por otro la importancia del cine y el vídeo en la creación realizada desde África (Mohamadou Ndoye Douts de Senegal y Achillekà Komguem de Costa de Marfil).

En el panorama general de la Bienal hay que destacar la presencia de tres exposiciones de artistas canarios apoyadas por las Cámaras de Comercio de Canarias y por el Gobierno de Canarias. Por una parte la exposición *La ciudad que vino del tiempo*, comisariada por Clara Muñoz, se integra en el espacio de la exposición internacional oficial como una reflexión sobre la arquitectura y la ciudad, con obras de Sergio Brito, Juan Espino y Kirsten Mosel, Hildegard Hahn y Magüi González. Las otras dos exposiciones se abren en espacios diseminados por la ciudad: en el edificio de tono colonial de la Cámara de Comercio la muestra *Derroteros Insulares*, comisariada por Celestino Hernández, reúne obras de Juan Carlos Batista, Elena Galarza, Gonzalo González, Pipo Hernández, Luis Palmero y José Mª Ruiz; mientras que en un apartamento de oficinas, la muestra *Voces del noroeste*, comisariada por Orlando Britto Jinorio, reúne diversas obras e instalaciones de Teresa Arozena, Gregorio González, José Ruiz y Néstor Torrens. La presencia canaria en Dakar ha sido una constante, a través de diversas fórmulas, que pone de relieve no sólo un posicionamiento geográfico sino, sobre todo, una sensibilidad hacia el continente africano desde la perspectiva de tricontinentalidad cultural (Europa, África, América) sobre la que el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas sentó sus bases programáticas desde su fundación.

Sin embargo, en contra de lo que podría esperarse, la reflexión sobre qué es hoy África, sus problemas y sus posibles soluciones, no ha sido suficientemente cubierta por los ciclos teóricos organizados por una Bienal cuyas deficiencias afloran por doquier. En las discusiones quedó muy patente la incapacidad del modelo de bienal internacional (dirigida desde fórmulas excesivamente jerárquicas y burocráticas) para reflejar la perspectiva específica de la creación artística africana, recogiendo sus contradicciones, los problemas de la identidad y de su diversidad. No deja de ser sorprendente que figuras teóricas de relieve internacional senegalesas como Eri Camara y N'Goné Fall no hayan tenido hasta ahora un papel más relevante en la dirección artística de una Bienal cuyo futuro amenaza con diluirla en un Festival nostalgico de los años 60.

Privatgrün

Colonia (Alemania)

UTA M. REINDL

First part: 18 in home gardens (May 2 to 30)
Second part: 19 in allotment gardens (June 6 to August 1)
Third part: 18 in roof gardens (September 5 to 26)

Site specifity of art in public spaces has been influencing the discourse since the 70`s. In 1977, "Skulpturenprojekte Münster" was one of the earliest comprehensive international group shows dedicated to art in public and urban spaces. In 1986 Jan Hoet had artists present in "Chambre d`Amis" , in private homes of Ghent. But gardens, allotment and roof gardens are part of the urban setting as well –at least in the northern part of Europe. Here mostly located in the urban periphery the gardens are a privilege of middle class homes and may represent the very private and controlled wilderness, may promise retreat, sanctuaries of recreation and leisure or even something like a Garden of Eden –or at least a substitute of the abundant mediterranean nature. Artistic interventions into private spaces make them public and are quite a challenge to their owners and to the artist alike. Labeled as "Privatgrün" –this pleasure to expose privacy or private property obviously shared by garden owners and artists respectively– has become a tradition in Cologne. Organized by Jochen Heufelder in 1994 for the first time artists intervened with gardens in the suburbia and the second edition of this particular site specific group show in 2004 presents art in a variety of gardens and focusses on both the periphery and the center of Cologne. 55 artists are involved in "Privatgrün" this year –many of them from the Netherlands where private and allotment gardening is an equally significant bourgeois institution as in Germany.

In May 18 artists participated in the first take of "Privatgrün" in the Cologne suburb of Sürth, sometimes involving the garden owners with their project, but mostly intervening optically and/or acoustically with the green privacy by means of installations. The Chinese Qin Yufen installed laundry frames in one garden to reflect the impossibility in her native country to hang up to dry undergarment in public. The German Harry Hauck mirrored the owners`relationship with their garden by two pillars engraving corresponding statements into them. Most of the site specific work in the first take of "Privatgrün" dealt with the idea of private home gardens affirmatively, sometimes on a decorative level –with the exception of the German Manuel Franke for example who bluntly placed a fragment of a public traffic sound barrier right in the middle of the idyllic privacy of a garden as an unambiguous ecological reference.

ATELIER VAN LIESHOUT 2004

Stronger in their statements are quite some of the 19 interventions in the second part of "Privatgrün" taking place in an allotment garden colony in Rodenkirchen, also in the southern outskirts of Cologne. With his huge polyester construction of a private or a public compost toilet which also functions as a bathroom the Dutch Atelier van Lieshout provokes notions of collectivism and self-institutionalisation. On the nice lawn of another allotment garden the photograph of two female knees in the grass seem to make a rather erotical reference to sunbathing or so. The German artist Oliver Held, however, has depicted and re-enacted the position in which a murdered woman had been found –quite a sinister allusion to the garden as a place of a lovers` tryst.

In the third take of "Privatgrün" –with artists like Rosemary Trockel, Beat Zoderer, Lois and Franziska Weinsberger– the visitor may sometimes intervene with the private sphere of homes in order to have access to the art work in the roof garden. But obviously the publicness of the private is not such problem in Cologne where most of the museums are named after private collectors and which still derives its fundamental energy in its art scene from private intitiatives. "Privatgrün" definitely is one of them.

Privatgrün

Colonia (Alemania)

UTA M. REINDL

TIM ULRICHS 2004

Primera parte: jardines domésticos (del 2 al 30 de mayo)
Segunda parte: jardines de parcela (del 6 de junio al 1 de agosto)
Tercera parte: jardines de techo (del 5 al 26 de septiembre)

La especificidad situacional del arte en los espacios públicos ha estado incidiendo en el discurso teórico desde los años 70. En 1977 "Skulpturenprojekte Münster" se presentó como una de las primeras exposiciones colectivas internacionales dedicadas al arte en espacios públicos y urbanos. En 1986 Jan Hoet hizo que algunos artistas exhibieran su trabajo en "Chabre d'Amis", en casas privadas de Ghent. Pero los jardines, los jardines de parcela y los de techo, también forman parte del espacio urbano, al menos en la región norte de Europa, donde, ubicados principalmente en la periferia, son un privilegio de las casas de clase media y además podrían representar la naturaleza de una forma muy privada y controlada, prometerse como refugios, santuarios de recreo y ocio, o incluso postularse como algo similar a un Jardín del Edén –o por lo menos como un sucedáneo de la abundante naturaleza mediterránea–. Gracias a las intervenciones artísticas, los espacios privados se convierten en públicos y constituyen un gran reto tanto para sus propietarios como para el artista. Este placer de poner al descubierto la privacidad o la propiedad privada –conocido como "Privatgrün" y claramente compartido por artistas y propietarios– ha llegado a ser una tradición en Colonia. En la exposición inaugural, organizada por Jochen Heufelder en 1994, los artistas intervinieron en jardines de los suburbios. Ahora en 2004, la segunda edición de esta particular muestra de *site-specific art* expone obras de arte en una variedad de jardines tanto de la periferia como del centro de Colonia. En total 55 artistas participarán este año en "Privatgrün"–muchos de ellos provenientes de Holanda, donde la jardinería privada y de parcela es una institución tan burguesa como en Alemania.

El 18 de mayo los artistas participaron en la primera sesión de "Privatgrün", en el suburbio de Sürth, involucrando en ocasiones a los propietarios en sus proyectos, pero casi siempre interviniendo óptica y/o acústicamente en la verde privacidad de los jardines a través de instalaciones. El chino Qin Yufen dispuso a lo largo y ancho de un jardín una serie de ganchos para colgar la ropa, con el ánimo de reflejar la imposibilidad que existe en su país natal de poner a secar en público la ropa interior. El alemán Harry Hauck reflejó la relación que existe entre los propietarios y sus jardines a través de dos pilares grabados con declaraciones alusivas al tema. La mayor parte de los trabajos de especificidad situacional llevados a cabo en la primera sesión de "Privatgrün" abordó la idea del jardín privado de una manera positiva. No obstante, hubo excepciones, como la del alemán Manuel Franke, quien dispuso un fragmento de barrera sonora del tráfico público en pleno centro de la privacidad idílica de un jardín, como una referencia ecológica no ambigua.

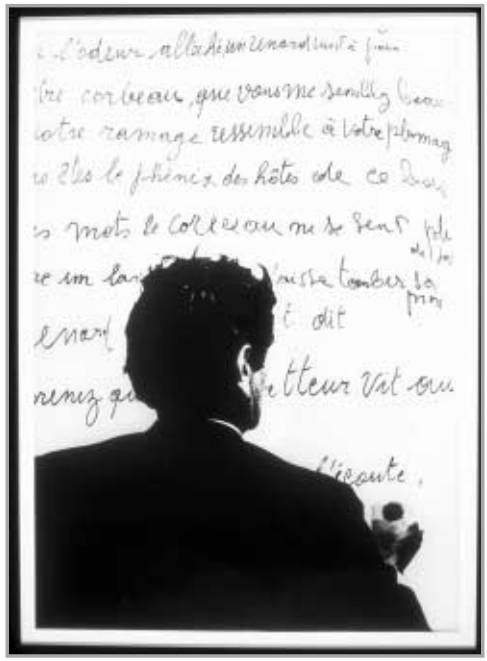
Más fuertes en sus declaraciones fueron muchas de las 19 intervenciones de la segunda parte de "Privatgrün", que tuvo lugar en un territorio de parcelas de Rodenkirchen, situada también al sur, en las afueras de Colonia. Con su enorme letrina de poliéster –privada o pública– que también funciona como bañera, el holandés Atelier van Lieshout suscita la aparición de nociones como las de colectivismo y autoinstitucionalización. En el bonito césped de otro jardín la fotografía de dos rodillas femeninas en la hierba parece ser una referencia a los baños de sol. Por su parte, el artista alemán Oliver Held ha representado y reconstruido la posición en que el cuerpo de una mujer asesinada ha sido encontrado –una alusión bastante siniestra al jardín como lugar de encuentro para amantes–.

En la tercera sesión de "Privatgrün" –con artistas como Rosemary Trockel, Beat Zoderer, Lois y Franziska Weinsberger– el visitante puede intervenir eventualmente en el ámbito privado de las casas para así tener acceso a las obras de arte situadas en los jardines de los techos. Pero, obviamente, la conversión de lo privado en público no representa un problema serio para Colonia, una ciudad donde casi todos los museos ostentan nombres de coleccionistas privados y cuyo panorama artístico se nutre básicamente de iniciativas privadas. Así, pues, "Privatgrün" confirma esta tendencia.

ART AND UTOPÍA
Restricted Action

Barcelona (Spain)
MACBA
Group Show

LUIS FRANCISCO PÉREZ



MARCEL BROODTHAERS
The Crow and the Fox, 1967
Collection MACBA

It is not a simple matter to write about an exhibition like "Art and Utopia", especially when the difficulty arises not from the show's ambition –to conquer and to *certify*–, but rather from the obvious peril of running aground in one's attempt to *translate* into a few lines the rich (and very complex) theories that Jean-François Chevrier wields and develops in defense of his own thesis. These are reasons that cannot be 100% verified since, because the exhibition catalogue is not available, and we must settle for the simple clarifying text written by the curator for the press kit, which does contain a long chapter of the future book/catalogue. But since it is the sole chapter, however long and complex it may be, the help it provides is insufficient, and it is more productive to read the press releases which, though lightweight, are still effective in fostering a more spontaneous understanding of the exhibition. Once again, the difficulty lies not in the quantity of works and texts on display (huge), but in the *interpretation,* in its dual sense as "reading" (visual) and "translation" (written), of the arguments advanced by the curator.

"Restricted Action" is the name of an essay by Mallarmé that was published at the end of the 19th C., where the French poet, in Chevrier's words, "expresses and designates the limits, but also the concentration, of poetic action". From this easily enunciated premise and highly complex interpretation, Chevrier has organized an enormous monument of "poetic action", or the poetical dialectics of artistic vision (expression), where he analyzes the interchanges between art and poetry throughout the 20th C. Or also –and again in the curator's words– "to show how Mallarmé's poetics operate as the leitmotiv of a history of modern art in its relation to language and its dispersion." Verily, the ambition of this project is not trifling.

More than 100 artworks, including sculptures, installations and objects; more than 300 works on paper; 140 photographs, plus films, sound recordings, and antique and special books (many, perhaps too many), give an idea of the breadth, somewhat exaggerated, of the show. Artists? All of them (so to speak), but especially the *rare* ones, in the modernist sense of the term. Since it would be impossible to name them all, we shall confine ourselves to the "Spanish faction", which deserves to be made known for its singularity –or atomicity? In order of importance (more or less): Picasso, Julio González, Juan Gris, Guillermo de Torre, Joan Salvat-Papasseït, Miró, Oteiza, Palazuelo, Brossa, Tàpies and Esther Ferrer, all but three dead, and the three living now at a great age.

Chevrier is an intelligent and sensitive art theorist, but most especially he is a brilliant historian, as this exhibition proves beyond all doubt. He is a "historian" even when he considers the works of contemporary artists –like his much–admired Jeff Wall, who is included in the show –since his analyses are always *penetrated by* (when not directly indebted to) a certain and willing submission to the authority of Tradition, or the Canon, of the visual arts in the West. But the fact is that on this occasion he has come up with an admirable, an extraordinary, exhibition. It is admirable, indeed, even in the *tedium* of some of its sections. Chevrier cannot be blamed, you see, since his philological conception of the history of art allows him not to pay, and with the greatest disdain, any fee for surprise, audacity, or invention. For that he can turn to his beloved Jeff Wall, so "radical" in his classicism.

ARTE Y UTOPÍA
La acción restringida

Barcelona (España)
MACBA
Exposición colectiva

LUIS FRANCISCO PÉREZ

JEFF WALL *A Ventriloquist at a Birthday Party in October 1947*, 1990
©Jeff Wall, 2004. Collection Groupe Lhoist

No resulta sencillo escribir sobre una exposición como *Arte y Utopía*, máxime cuando dicha dificultad no vendría impuesta por la ambición que la misma pretende conquistar y *certificar*, sino por el peligro obvio de *encallarse* pretendiendo *traducir* en las pocas líneas que permite una reseña la rica (y muy compleja) teorización que Jean-François Chevrier esgrime y desarrolla como argumentación defensiva de sus propias tesis. Razones estas que no es posible verificar al cien por cien pues, al no estar disponible el catálogo de la exposición, debemos conformarnos con el sencillo texto aclaratorio escrito por el comisario para el dossier de prensa, si bien contiene un largo capítulo del futuro libro/catálogo. Pero al ser un único capítulo, por extenso y complejo que sea, la ayuda es insuficiente, con lo cual es más productivo leer las notas de prensa que, si bien ligeras, resultan efectivas para una comprensión más espontánea de la exposición. Insistimos: la dificultad no la dicta la cantidad de obra y texto exhibidos, sino la *interpretación,* en su doble aceptación de "lectura" (visual) y "traducción" (escrita), de los argumentos exhibidos por el comisario. "La acción restringida" es el título de un ensayo de Mallarmé publicado a finales del XIX, donde el poeta francés, palabras de Chavrier: "expresa y designa los límites, pero también la concentración de la acción poética". A partir de esta premisa de sencilla enunciación y muy compleja interpretación, Chevrier ha organizado un enorme monumento de "acción poética", o dialéctica poética de la visión (expresión) artística, donde analiza a lo largo del siglo XX los intercambios entre arte y poesía, o también –de nuevo palabras del comisario– "mostrar cómo la poética *mallarmeana* sirve como hilo conductor de una historia del arte moderno en su relación con el lenguaje y su dispersión". La ambición del proyecto en verdad que no es pequeña.

Más de cien pinturas, casi cincuenta obras entre esculturas, instalaciones y objetos; más de trescientas obras en papel; ciento cuarenta fotografías, además de películas, obras sonoras y libros de ediciones antiguas y especiales (muchísimos, quizá demasiados), dan una idea de la amplitud, un tanto desmesurada, de la muestra. ¿Artistas? Todos (es un decir), con una especial predilección por los *raros*, en el sentido modernista de esta calificación.. Ante la imposibilidad de citarlos en su totalidad, vamos a enumerar a la "facción española" que por singular (por no decir *atómica*) merece hacerse pública. Citados de mayor a menor (más o menos): Picasso, Julio González, Juan Gris, Guillermo de Torre, Joan Salvat-Papasseït, Miró, Oteiza, Palazuelo, Brossa, Tàpies y Esther Ferrer. Todos muertos menos tres, y los vivos han llegado ya a una edad diríamos provecta.

Chevrier es un inteligente y sensible teórico del arte, pero sobre todo es un brillantísimo historiador, y esta exposición lo demuestra con creces. Es "historiador" incluso cuando analiza la obra de artistas contemporáneos –así su admirado Jeff Wall, presente en la exposición– pues sus análisis están siempre *penetrados* (cuando no directamente deudores) de una cierta y querida sumisión a la autoridad de la Tradición, o del Canon, de la cultura plástica occidental. Pero lo cierto es que en esta ocasión ha armado una exposición admirable, extraordinaria. Admirable, repito, incluso en el *aburrimiento* (visual) de algunas de sus áreas. Ello no va a la cuenta del propio Chevrier, pues su concepción filológica de la historia del arte le permite no pagar, con sobrado desdén, el viático necesario ante la sorpresa, la audacia o el "invento". Para eso ya tiene a su querido Jeff Wall, tan "radical" en su clasicismo.

WALKERS: Portable Culture

Seville (Spain)
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
Group Show

FRANCISCO BAENA

DANIEL BUREN Boats in Guadalquivir river

Just to list the artists represented in this exhibition would take up a third of the space allotted us to comment on it: more than fifty names, of individuals and collectives, from Marcel Duchamp to "Technologies to the people".

Duchamp is first not only chronologically but also in the logic of the project. We say Duchamp rather than Duchamp's work because the first thing the visitor sees is the projection of a 1955 film of a conversation with the artist about his *Boîte-en-valise*. Thus Duchamp's celebrated suitcase, the "first portable museum", is submitted by the curator, Rosa Pera, as the paradigm from which there emerges the new poetics addressed by the exhibition. But at the same time, the decision not to show the work itself but only a reflection upon it by its creator is a clue to the real motive behind *Ambulantes*, which lies not so much in the exhibition of artworks (many of which were ephemeral and no longer exist except in the different types of testimonies shown here) as in the indication of their value as examples. Hence we are deprived of the fetishist pleasure of encountering and contemplating the "original" *Boîte-en-valise*, but are given merely a *reference* to it.

The idea is to engender a discussion about the museum in which artistic thought (and practice) for once prevails over academic discourse. The exhibition is divided into five "nodes": the museum; the street; the citizenry; use and routine character (*sic*); and communication. The ambition of the show is obvious, since a large proportion of the best works produced since the 1960s could fit in one of these categories. And indeed, the exhibition gives us the chance to revisit some emblematic works, such as the *Musée d'Art Moderne. Departement des Aigles* (1968-1972) by Marcel Broodthaers, the *Following Piece* (1969) and *Proximity Piece* (1970) by Vito Acconci, the *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1974-1984) by Cildo Meireles, *Carrying* (1992) by Pepe Espaliú and *Aquí viven genocidas* (2001) by the Grupo de Arte Callejero, along with such major works as Juan Downey's *Moving* (1974), some of Krzysztof Wodiczko's projects of vehicles for the homeless, Dennis Adam' *Outtake* (1998), or *Time Lapse* (2001), by Francis Alÿs.

Rosa Pera says that the ensemble "shows that the museum needn't be only the substitute for the palace or the church." Instead, she seems to favor the "warehouse" model, in consonance with the "archivist" disease that we are suffering. Félix de Azúa once said that in modern times artworks are no longer made in studios but in contemporary art museums. That is one of their characteristics. However, if we confine ourselves to exhibiting art history, then [museums] are not space where artworks appear, but mere documentary warehouses". This is the option chosen by *Ambulantes*, and it is duly indicated in the exhibition poster, which says the exhibition encompasses "Artworks, Books, Film Projections, Documents, and Actions". Our only doubt is whether the discussion which the exhibition seeks to provoke might have been better served with a more classic support of academic (but not only academic) knowledge, such as a book, accompanied by one or two DVDs.

AMBULANTES
Cultura portátil

Sevilla (España)
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
Exposición colectiva

FRANCISCO BAENA

Imagen de la invitación
© Pablo Hare

La sola enumeración de los artistas representados en esta exposición ya ocuparía una tercera parte del espacio de que disponemos para comentarla: más de medio centenar de nombres, individuales y colectivos, que van de Marcel Duchamp a Technologies to the people.

El primero, además de serlo históricamente, lo es en la propia lógica argumentativa del proyecto, y no en vano el museo se abre precisamente con Duchamp. Decimos con Duchamp en vez de con su obra porque lo que uno ve al entrar es la proyección de una película de 1955 que documenta una conversación con el artista a propósito de su *Boîte-en-valise*. De este modo, la célebre maleta de Duchamp, el "primer museo portátil" como dice la comisaria, Rosa Pera, se ofrece como el paradigma a partir del cual se despliegan las nuevas poéticas de las que trata la muestra. Pero a la vez, el hecho de no exponer la obra sino una reflexión a propósito de ella por parte de su autor nos da la clave del verdadero interés que anima *Ambulantes*, que no está tanto en la exposición de las obras (de gran parte de las cuales, desaparecidas por efímeras, sólo se exhiben testimonios de distinto tipo) cuanto en la indicación de su valor ejemplar. Se nos priva entonces del placer fetichista de encontrarnos con la *Boîte-en-valise*, acaso el solo placer que la contemplación del "original" pueda ya satisfacer, pero ya que no el objeto se nos da su *referencia*.

De lo que se trata es de plantear una discusión sobre el museo en la que por una vez prevalezca, sobre el discurso académico, el pensamiento artístico (y su praxis). La exposición se estructura como una trama con 5 nodos: el museo, la calle, los ciudadanos, el uso y cotidianeidad (sic) y la comunicación. Vemos, así, que responde a un planteamiento muy ambicioso, pues lo cierto es que una buena parte de las mejores obras que se han dado desde los años sesenta hasta el presente podría ajustarse a alguno de esos marcos. Y de hecho la muestra nos da ocasión de reencontrarnos con trabajos emblemáticos, ya que en ella se recuerdan, por ejemplo, el *Musée d'Art Moderne. Departement des Aigles* (1968-1972) de Marcel Broodthaers, las *Following Piece* (1969) y *Proximity Piece* (1970) de Vito Acconci, las *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1974-1984) de Cildo Meireles, *Carrying* (1992) de Pepe Espaliú o *Aquí viven genocidas* (2001) del Grupo de Arte Callejero, además de mostrarse obras del calado de *Moving* (1974) de Juan Downey, algunos proyectos de vehículos para *homeless* de Krzysztof Wodiczko, *Outtake* (1998) de Dennis Adams o *Time Lapse* (2001) de Francis Alÿs.

En palabras de Rosa Pera, el conjunto "reivindica que el museo no tiene porqué ser únicamente el sustituto del palacio o la iglesia". En su lugar parece proponerse el modelo del depósito, en consonancia con el mal de archivo que nos aqueja. Decía Félix de Azúa que en la modernidad las obras de arte han pasado de producirse en los talleres a producirse en los museos de arte contemporáneo. Es una de sus características. Ahora bien, "si se limitan a exponer la Historia del Arte, entonces [los museos] no son espacios de aparición de la obra de arte, sino meros depósitos documentales". Es la apuesta de *Ambulantes*. Algo que ya advierte el cartel de la exposición en el que, bajo el título, se declara su contenido: Obras, Libros, Proyecciones, Documentos y Acciones. La única duda que nos queda es si la discusión buscada en el proyecto no se leería mejor en un soporte clásico del saber académico (pero no sólo) como es el libro, debidamente acompañado con uno o dos dvds.

CABELLO/CARCELLER

Murcia (Spain)
Under Construction
Veronicas Church

PEDRO MADINA REINÓN

Casting: James Dean (Rebel Without a Cause), 2004. Video, 32' 50"

The sway of "identity politics" in today's theoretical and artistic atmosphere –in which there is often an implicit belief that visual representation involves certain ideological elements disguised as natural ones– have led to a debate over the forms and acts that confer identity from the fact of seeing and being seen. This territory, which is still being shaped, thus contemplates the new forms of subjectivization, and tends to take nothing for granted, and employs mainly visual practices to advocate, in many instances, a critical and participative citizenry within a space undergoing complete metamorphosis.

En construcción ["Under Construction"] by Cabello/Carceller deals with the configuration of masculinity in the cinema, that great medium for propagating models of behavior. Accordingly, they have turned the Veronicas Room into a construction site, as if the exhibition were only half-installed, endowing it with diverse elements that demarcate the path through a scenario with two video-installations showing the "before" and "after" of another *Rebel Without a Cause.* The first, entitled *Casting: James Dean (Rebel Without a Cause)*, shows 16 female aspirants the Jim Stark/James Dean role, an inversion that questions this influential stereotype, and which dismantles the dominant view, reworking visual codes that had engendered one type of representation to be interpreted from a masculine viewpoint. To this end, the two artists once again recreate the ductile borders between fiction and reality, although in this instance with a notable particularity: the primary reference point is not themselves, bringing in a new and inexhaustible play of reflections merged in a "many" that plumbs more deeply the forming of subjectivities.

This places us not only *in face of* but also *inside* the theatre of the world, in a necessary *lapsus* cancelled between projection and projection, which allows us to interiorize this gaze to disembark in *The End (after and before)*, a finale in which from our amphitheatre we regard the conclusion of the cinematographic process: empty seats in different movie theatres, with sings of the fleeting presence of people, but no absolutely deserted, is if they were a ruin, and, as such, it is a space that speaks to us of a time, perhaps the one that dreams of imposing itself on established cultural forms. Here the sensation is radically marked by absence (let us recall Cabello/Carceller's earlier shows of empty swimming pools and empty bars), a device that introduces us into the dynamic of seeing and seeing ourselves on these beginning and ending screens of a process that is made present thanks to its omissions –what is *not* represented here is what speaks to us of other possible discourses.

In sum, Cabello and Carceller are very conscious of one fact: the moment we look, we "make ourselves" subjects. Accordingly, in transforming the references, they refute the hegemonic gaze and the roles that we unconsciously assume, turning the work into an opening to the world that splits the single social paradigm in order to postulate the heteronomy of ways of thought. In this manner they offer us a critical laboratory from which to question the power relations organized by our society, revealing certain self-legitimating practices that must be surmounted even while they incite us to conduct a continuous reflection upon our ways of seeing, and also of acting, in a world undergoing a genuine transition.

CABELLO/CARCELLER

Murcia (España)
En construcción
Iglesia de Verónicas.

PEDRO MEDINA REINÓN

Casting: James Dean (Rebelde sin causa), 2004. Vídeo, 32' 50"

El predominio de las "políticas de la identidad" en el actual ámbito teórico y artístico –en el que frecuentemente está implícita la creencia de que la representación visual comporta ciertos elementos ideológicos que se hacen pasar por naturales– ha conllevado un debate sobre las formas y los actos que invisten identidad desde el hecho de ver y ser visto. Este territorio todavía en formación contempla, pues, el surgimiento de nuevos modos de subjetivización, tendiendo a no concebir nada como dado y sirviéndose fundamentalmente de prácticas visuales para reivindicar, en muchos casos, al ciudadano crítico y participante en un espacio en plena metamorfosis.

En construcción de Cabello/Carceller aborda la configuración de la masculinidad en el cine, ese gran medio divulgador de modelos de comportamiento. Para ello, han convertido la sala Verónicas en una zona en obras, como si la exposición estuviera a medio montar, que ha sido dotada de diversos elementos que demarcan el recorrido por un escenario con dos vídeoinstalaciones que exhiben el antes y después de un *Rebelde sin causa* otro.

La primera, *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)*, muestra 16 aspirantes a Jim Stark/James Dean de género femenino, una inversión que cuestiona este influyente estereotipo, lo que desarticula la visión dominante, reelaborando códigos visuales que habían generado un tipo de representaciones para ser interpretadas desde un punto de vista masculino. Con este fin, las dos artistas recrean una vez más los lábiles límites entre ficción y realidad, aunque ahora con una particularidad notable: el referente primero no son ellas mismas, instaurando un nuevo e inacabable juego de reflejos fundido en un "muchas" que profundiza con un alcance mayor en la formación de subjetividades.

Quedamos entonces ya no sólo *frente* sino también *dentro* del teatro del mundo, en un necesario *lapsus* cancelado entre proyección y proyección, que nos permite interiorizar esta mirada para desembarcar en *The End (después y antes)*, un final en el que desde nuestro anfiteatro miramos la conclusión del proceso cinematográfico: butacas vacías de distintas salas de cine, con evidentes rastros del fugaz paso de la gente, pero absolutamente desiertas, como si de una ruina se tratase, y como tal, es un espacio que nos habla de un tiempo, quizás el que sueña con imponerse sobre las formas establecidas de la cultura. Aquí la sensación está radicalmente marcada por la ausencia (recordemos las piscinas o los bares vacíos expuestos con anterioridad por Cabello/Carceller), un recurso que nos introduce en la dinámica de ver y vernos en estas pantallas, inicio y fin de un proceso que se hace presente gracias a sus omisiones, siendo lo no representado aquello que nos habla de otros discursos posibles.

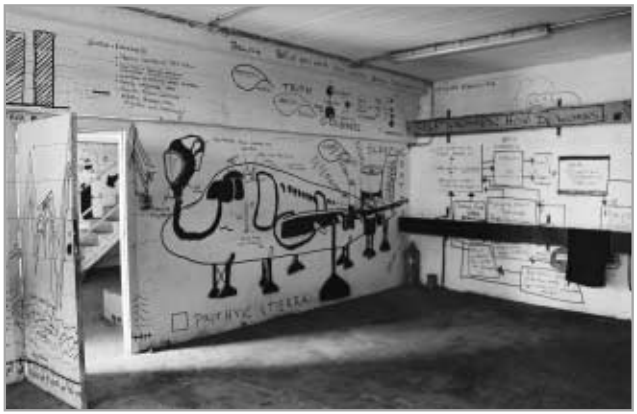
En definitiva, Cabello/Carceller son muy conscientes de un hecho: en tanto que miramos, nos "hacemos" sujetos. De esta manera, al transformar los referentes, desmienten la mirada hegemónica y los roles que asumimos inconscientemente, convirtiendo la obra en una apertura al mundo que escinde el paradigma social único para imaginar la heteronomía de las formas de pensamiento. Nos ofrecen así un laboratorio crítico desde el que cuestionar las relaciones de poder que organizan nuestra sociedad, desvelan unas prácticas de autolegitimación que deben ser superadas mientras nos incitan a una reflexión continua sobre nuestros modos de ver, y también de actuar, en un mundo en verdadero tránsito.

MANIFESTA 5

Positivo y negativo

San Sebastián/Donosti and Pasajes/Pasaia (Spain)
Koldo Mitxelena, Kursaal,
Museo de San Telmo and Casa Ciriza

JUAN ANTONIO ÁLVAREZ REYES



GARRETT PHELAN 2004

The image of San Sebastián as a seaside spa has its negative side and the curators of Manifesta have evinced this by including, amongst the spaces in which this travelling European Biennale is being held, the neighbouring port of Pasajes, where about 50% of the proposal of Marta Kuzma and Maximiliano Gioni is carried out. This is certainly the greatest achievement of Manifesta 5: to have worked with the place (if not so much with the locals). The beach-side city, tidy, well looked-after, and expensive, is contrasted with other realities also present in the Basque Country: the crumbling docks, the remains of an industrial landscape now in full retreat, adjacent to traditional buildings. The layers of strata that make up this landscape are bisected by the path drawn, and also punctuated by the fifty or so artists invited to take part. The journey from *Donostia* to *Pasaia* [San Sebastian and Pasajes in the Basque language –*trans.*] was necessary, now one understands this perfectly; it is what justifies this biennale, its main accomplishment. San Sebastián and Pasajes are the positive and the negative of a single community, past and present living side by side. Even, one might say, history returning to the present, as well as two, superimposed economic models. Opulence and decadence, local and global, the interdependence between what are theoretically opposites is very clarifying. And thus is it that one work, that by Asier Mendizábal, wisely stresses these aims.

Committed to this view of the terrain, one must mention the theme of the biennale, which is broad enough to accommodate disparate works. Thus the "political murmur" was inevitable in the Basque Country; as was the reflection on "the cultural landscape" of a territory with an identity that is defined but subject to the changes brought about by globalisation and large-scale immigration over an entire century. There can be no doubt that this identifying, conflictive, and interbred "cultural landscape" is also European. Lastly, the "present imperfect", alluding to the current political situation, seems obvious.

Beyond the correctness of these positionings over the terrain and the "cultural landscape", carried out "quite intentionally" (according to the title given by Lawrence Weiner to Manifesta 5), the diversity of exhibition sites, posed in a way that the curators want to be lightly thematic, turns out as follows. In the Koldo Mitxelena works have been assembled that deserved a more individual presentation, by rooms. Noteworthy here is the film projection that greets the visitor and that deals with aphasia patients, a powerful symbol of the contemporary incapacity to speak of important matters. In the Kubo Kutxa Kursaal a number of pieces have been deployed that deal with architecture and space, notable among which are those of the Portuguese Carlos Bunga, the double projection of Anu Pennanen, and the two monitors by her Finnish compatriot Laura Horelli.

The San Telmo museum chiefly displays audiovisual productions (which the curators also call "the national psyche"), in which the most outstanding works are those by the German artist John Bock, dealing with the mythology surrounding Beuys; by the Portuguese Maria Lusitano, about Portuguese colonialism; and the anthropological story told in the feature-length film by the Russian Yevgeniy Yufit. Also noteworthy is the work by the nearly mythical artist, Bas Jan Ader, also present in the fourth Manifesta venue, Casa Ciriza, in Pasajes. In this old fish warehouse, in addition to the "Alternative Urban Planning Office" and DAE (clear examples that is necessary to broaden the current exhibition concept), one should mention Zbynek Baladran and Olivier Zabat, among others.

However, there are another three works not yet mentioned since they are not found in the venues named out and which are especially memorable: the amusing intervention by Leopold Kessler in the nocturnal illumination of the Sacred Heart on Urgull mountain, which blinks and fuels a local controversy; the collective performance by Jeremy Deller, a parade by a number of Donostia groups which many local citizens find exciting; and lastly Jan de Cock's impressive intervention in an old Pasajes shipyard, surrounded by a landscape that is worth visiting in its own right.

MANIFESTA 5

Positivo y negativo

San Sebastián/Donostia y Pasajes/Pasaia (España)
Koldo Mitxelena, Kursaal,
Museo de San Telmo, Casa Ciriza

JUAN ANTONIO ÁLVAREZ REYES

MARK MANDERS *Cupboard with Newspapers*, 2004

La imagen que se aprecia de San Sebastián, como ciudad balneario, tiene su negativo y los comisarios de Manifesta lo han evidenciado al incluir, entre los espacios en los que se desarrolla esta bienal itinerante europea, al vecino puerto de Pasajes, donde se desarrolla aproximadamente el 50% de la propuesta de Marta Kuzma y Maximiliano Gioni. Este es, sin duda, el mayor acierto de Manifesta 5: haber trabajado con el lugar (aunque no tanto con los lugareños). La ciudad-playa, bella, ordenada, cuidada y cara, es contrapuesta con otras realidades también presentes en el País Vasco: un puerto en decadencia, restos de un paisaje industrial en franca retirada junto a edificaciones tradicionales. Los estratos que se acumulan configurando este paisaje son diseccionados por medio del recorrido trazado, además de puntuados por la cincuentena de artistas invitados a participar. El viaje desde Donostia a Pasaia era necesario, ahora se entiende perfectamente; es lo que justifica esta bienal, su mayor logro. San Sebastián y Pasajes son el positivo y el negativo de una misma comunidad, son pasado y presente que conviven. Si se quiere, incluso, la historia que retorna al presente, además de dos modelos económicos que se superponen. Opulencia y decadencia, local y global, la interdependencia entre estos, en teoría, opuestos es esclarecedora. Así, una obra, la de Asier Mendizábal, insiste con tino en estos objetivos.

Encadenado a esta visión del terreno, habría que citar el lema de la bienal, lo suficientemente amplio para dar cabida a obras dispares. Así el "rumor político" era inevitable en el País Vasco; como también lo es reflejar "el paisaje cultural" de un territorio con una identidad definida pero sujeta a los cambios producto de la globalización y de una inmigración importante a lo largo de todo el siglo. Sin duda, este "paisaje cultural", identitario, conflictivo y mestizo es también el europeo. Por último, "el presente imperfecto", en alusión a la situación política actual parece evidente.

Más allá de lo correcto de estos posicionamientos sobre el terreno y el "paisaje cultural", realizados "con toda la intención" (según el título dado por Lawrence Weiner a Manifesta 5), la diversidad de sedes, planteada de una manera que los comisarios quieren levemente temática, resulta del siguiente modo. En el Koldo Mitxelena se han reunido trabajos que requerían una presentación más individual, por salas. Aquí destaca la proyección que recibe al visitante y que trata sobre pacientes de afasia, todo un símbolo de la incapacidad contemporánea para hablar sobre lo importante. En el Kubo Kutxa Kursaal, se han dispuesto diversas piezas que tratan sobre la arquitectura y el espacio, entre las que cabe citar las del portugués Carlos Bunga, la doble proyección de Anu Pennanen y los dos monitores de la también finesa Laura Horelli.

El Museo de San Telmo acoge básicamente la producción audiovisual (para los comisarios también "la psique nacional") sobresaliendo las obras del artista alemán John Bock sobre la mitología en torno a Beuys, la portuguesa Maria Lusitano sobre el colonialismo portugués y el largometraje del ruso Yevgeniy Yufit, de carácter antropológico y narrativo. A estos tres artistas habría que sumar la obra de un artista casi mítico, Bas Jan Ader, también presente en la cuarta sede de Manifesta, Casa Ciriza, en Pasaia. En este antiguo almacén de pescado, además de la Oficina de Planificación Urbana Alternativa y DAE (claros ejemplos de que es necesario ampliar el actual concepto expositivo), cabría señalar a Zbynek Baladran y a Olivier Zabat, entre otros.

Sin embargo, hay otras tres obras aún no citadas por no estar en los lugares señalados y que son especialmente memorables: la intervención divertida de Leopold Kessler en la iluminación nocturna del Sagrado Corazón del monte Urgull, que parpadea y provoca polémica local; la *performance* colectiva de Jeremy Deller, un desfile con diversos colectivos de Donostia, emocionante para muchos ciudadanos y, por último, la impresionante intervención de Jan de Cock en un antiguo astillero de Pasaia, rodeado de un paisaje que, ya por sí mismo, merecería la visita.

PREMIO ALTADIS

Madrid (Spain)
Elba Benítez and Heinrich Ehrhardt Galleries

SANTIAGO B. OLMO

FABIEN RIGOBERT *Nord 1*

The Altadis Prize has become one of the occasions that engenders the greatest expectations and also many surprises. The formula of this award is a departure from the usual patterns. On the one hand it is an encounter between two art scenes, the French and the Spanish, both of them commonly held to offer nothing of international interest, and on the other hand, two different curators, one from each country, select the candidates, three French and three Spanish artists, from a field of twenty who have submitted entries. The winners are chosen by a bi-national jury. The presentation of the works at the Elba Benítez and Heinrich Ehrhardt galleries in Madrid, and that of Anne de Villepoix in Paris (where they were shown some month ago), where they are very carefully hung by the curators and jury members Maria de Corral and Jean de Loisy, places the prize within a commercial context in order to attract collectors. Hence the freshness and vitality of a prize which otherwise would have remained excessively hackneyed and institutional.

The works shown make up an exhibition that is very rich in nuances and reflections. Although the show offers diversity in perspectives and themes, from color and representation in painting to narratives recorded on video, as well as installations and photography, the visual result is very striking and configures a highly homogeneous exhibition panorama: Mateo Maté, Mabel Palacín, Bruno Perramant, Stephen Dean, Fabien Rigobert and Sergio Prego.

The reflection upon painting in relation to the image, volume, color, and representation is a recurring theme in the show, addressed from a plurality of idioms.

Stephen Dean poses a pictorial and chromatic approach in works that use plaid skirts intervened with paint as sculptural pieces in the form of ladders that are proposed as spatial constructions, to conclude with the video *Volta* which takes up images taken at soccer matches in Brazil's Maracanã stadium where the fluctuations of the crowd, its pennants, and its skin colors denote a color disseminated from the pictorial in the interior of everyday life.

Bruno Perramant relocates painting in face of the image and in direct relation to its senses and meanings, verbal and photographic as memory.

In Mateo Maté's installation the objective is to map experience in the form of images and living space through symbols. The image is made sculpture through the installation, to the extent that it questions a solely visual approach and that it wants to contain above all a corporeal perception.

Sergio Prego's works contain a visuality in which painting and its echoes are materialized as volumes and sculptures, although arising from an experience of color: his videos reconstruct situations in which the body shapes the pictorial experience as a vomit of painting and the sculptural experience as the image a body being dragged.

Mabel Palacín ventures into the disturbing and extraordinary conditions of a narrative in which reality and fiction are mixed together, in a fragmentary and abruptly visual –thus disconcerting– manner which connects to the imagination like a formula of development and a encoded script.

Fabien Rigobert approaches the everyday from an analytical viewpoint with a strong psychological charge which condenses the banal into complexity.

PREMIO ALTADIS

Madrid (España)
Galerías Elba Benítez y Heinrich Ehrhardt

SANTIAGO B. OLMO

SERGIO PREGO *Sin título.* (Fotograma de Home)

El Premio Altadis se ha convertido en una de las citas que genera mayores expectativas y también muchas sorpresas. La fórmula de este premio rompe los moldes habituales de los certámenes al uso. Por un lado se trata de un encuentro entre dos escenas artísticas, la francesa y la española, sobre las que pesa internacionalmente el tópico de que en ellas no hay nada interesante, y por otro en el proceso de selección trabajan cada año dos comisarios diferentes, uno por cada país, presentando un total de seis artistas: tres españoles y tres franceses; en una fase previa estos mismos comisarios han seleccionado a veinte artistas cuyo trabajo se presenta a las deliberaciones de un jurado formado por expertos españoles y franceses, que realiza la selección final. La presentación de las obras en las galerías Elba Benítez y Heinrich Ehrhardt de Madrid, y Anne de Villepoix, de París (donde se presentó hace unos pocos meses) con un montaje muy cuidado a cargo de los comisarios y jurados, María de Corral y Jean de Loisy, inserta el premio en el ámbito comercial como un resorte de activación del coleccionismo. De ahí la frescura y la vitalidad de un premio que de otro modo habría mantenido una fórmula excesivamente pautada e institucional.

El conjunto de obra expuesta articula una exposición muy rica en matices y en reflexiones. Aunque la exposición ofrece diversidad en cuanto a perspectivas y reflexiones, desde el color y la representación en la pintura, hasta la narrativa inscrita en el video, la instalación y fotografía, el resultado visual es muy contundente y organiza un panorama expositivo muy homogéneo: Mateo Maté, Mabel Palacín, Bruno Perramant, Stephen Dean, Fabien Rigobert y Sergio Prego.

La reflexión sobre la pintura en relación con la imagen, el volumen, el color y la representación, es un tema recurrente en la muestra, desde una pluralidad de lenguajes.

Stephen Dean propone una aproximación pictórica y cromática desde obras que utilizan tanto camisas a cuadros intervenidas con pintura, como piezas escultóricas en forma de escaleras que se proponen como construcciones espaciales, para concluir en el video *Volta* en el que se recogen imágenes grabadas en partidos de fútbol celebrados en el estadio carioca de Maracanã donde las fluctuaciones del público, sus banderas y sus tonos de piel denotan un color diseminado desde lo pictórico en el interior de la vida cotidiana.

Bruno Perramant resitúa la pintura frente a la imagen y en directa relación con sus sentidos y significados, verbales y fotográficos como memoria.

Mateo Maté presenta una instalación en la que el objetivo es cartografiar la experiencia como imágenes y como espacio vital a través de los símbolos. La imagen se hace escultura a través de la instalación, en la medida en que cuestiona una aproximación solo visual y que quiere que contenga sobre todo un percepción corporal.

Las obras de Sergio Prego contienen una visualidad en la que la pintura o sus ecos se materializan como volúmenes y esculturas, aunque surgiendo de una experiencia de color: sus videos reconstruyen situaciones en las que el cuerpo da forma a la experiencia pictórica como vómito de pintura y a la experiencia escultórica como la imagen de un cuerpo arrastrado.

Mabel Palacín se introduce en las condiciones inquietantes y extraordinarias de una narración en la que realidad y ficción se entremezclan, de manera fragmentaria, brutalmente visual y por eso mismo desconcertante, que conecta con la imaginación como una fórmula de desarrollo y de guión en clave.
Fabien Rigobert aborda lo cotidiano desde una visión analítica con una fuerte carga psicológica que condensa lo habitual en la complejidad.

EYELIDS AND LIPS

Madrid (Spain)
Photoespaña 2004
Old Tobacco Factory

LEYRE BOZAL

CHEN CHIEH- JEN *Lingchi-Echoes from a historical picture*, 2002

The scaffolding that "adorns" the facade of the old tobacco works introduces the visitor to a space of abandonment. And something of this is contained in the show staged there, the seventh Photoespaña exhibition.

In *Eyelids and Lips,* we find the eyes and mouths of a variety of cultures, distant from each other, but sharing a similar language: that of story-telling and protest. Finland, North America and Lebanon, among others. The curator, Bartelomeu Marí, proposes a reflection upon contemporary visual culture, and in particular, on the documentary use of the image which is linked to the title chosen for the show, *Histories*, and with a section called *Making History*.

The artist's responsibility in safeguarding memory, the need for direct and or indirect testimony (the case of *1 + 1= 1,* by the Turk Kutlug Ataman, or the view of the Lebanese war by Walid Raad & The Atlas Group); the split in individual or collective identity (Elija-Lissa Antila's *El regalo*); the lack of public freedom, solitude, uncertainty violence (*Escala 1/16 pulgadas=1 pie*, by Ruma Islam, *Acceso denegado*, by Walid Raad, or the photographs of the *Complejo de Nellis Range,* in Nevada, these perhaps the least interesting since they invite such a scarce reflection), are themes that serve as a nexus of union for a tour that acquires strength as we walk down the gloomy corridors contrasting with such imposing works as those that are displayed there.

Alongside examples close to reality we find others in which reality is blurred: the reflection on the ambiguity of human relations, again by Ruma Islam, or the piece that concludes the show and which is the most disturbing one in it: Chen Chieh-Jen's video *Lingchi: Ecos de una fotografía histórica* (2002) that retrieves a photograph of an execution by dismemberment, taken by the French army in China, to make a video that relates the events leading up to it, proposing a reflection on horror and barbarism, as well as the power relations established between the so-called first world, and the East, which is still "the other".

The difficulty in giving testimony or lodging a protest and putting it into a context, such as ours, so remote from the cultures where they originate, is double: on the one hand they speak of processes which, often, we don't know about, and which have been engendered in countries where censorship is practiced or where such works are classified as "abject art", or "disturbing art". This is what happens with the work of Chieh-Jen, a recognised artist despite everything, or in the *performances* with human fetuses by the also Chinese artists Sun Yuan and Zhu Yu, which seems to allude to some form of spiritual regeneration

These questions explain why the work of Walid Raad & The Atlas Group is done in New York, why Kutlug Ataman divides his time between Istanbul and London, and why Emily Jacir holds U.S. nationality. However, one must point out that, for example, the researches of the U.S. group The Center for Land Use Interpretation, at least here, also deal with something forbidden, obscure and confidential, a space of more than 8,000 square kilometres hidden by a mountain range and under military jurisdiction, a place to which entry is not allowed and of which one cannot speak.

Narration from the threshold, the border and exile is something constant on this tour. And despite the media use it must not be concealed that these artists use an aesthetic viewpoint that alludes to the concept of *vision as narration*. Once again classical roots are found beneath highly contemporary productions.

PÁRPADOS Y LABIOS

Madrid (España)
Photoespaña 2004
Antigua Fábrica de Tabacos

LEYRE BOZAL

KUTLUG ATAMAN Serie *1+1=1*, 2002. Courtesy: Kutlug Ataman and Lehmann Maupin Gallery.

Los andamios que "decoran" la fachada de la Antigua Fábrica de Tabacos introducen al visitante en un espacio de abandono. Y algo de esto contiene la muestra que alberga, con motivo de la séptima edición de Photoespaña.

En *Párpados y Labios,* encontramos los ojos y las bocas de distintas culturas, lugares alejados unos de otros que comparten, sin embargo, un lenguaje similar: el de la narración y la denuncia. Finlandia, Norteamérica o Líbano entre otros. Su comisario, Bartelomeu Marí, propone una reflexión sobre la cultura visual contemporánea y, en concreto, sobre el uso documental de la imagen que enlaza con el título elegido para el certamen, *Historias*, y con la sección en la se inscribe: *Haciendo historia*.

La responsabilidad del artista en la salvaguarda de la memoria, la necesidad del testimonio directo o indirecto (caso de *1 + 1= 1,* de la turca Kutlug Ataman, o la mirada sobre la guerra del Líbano, de Walid Raad & The Atlas Group); la escisión de la identidad individual y colectiva (*El regalo*, de Elija-Lissa Antila); la falta de libertad pública, la soledad, la incertidumbre, la violencia (*Escala 1/16 pulgadas=1 pie*, de Ruma Islam, *Acceso denegado*, de Walid Raad, o las fotografías del *Complejo de Nellis Range,* en Nevada, quizás éstas las menos interesantes por la escasa reflexión a la que invitan), son temas que sirven como nexo para un recorrido que adquiere fuerza a medida que nos adentramos por pasillos de aspecto lúgubre que contrastan con obras tan imponentes como las allí expuestas.

Junto a ejemplos que se acercan a la realidad encontramos otros en los que esta se desdibuja: la reflexión sobre la ambigüedad de las relaciones humanas, de nuevo Ruma Islam, o la pieza que pone el punto final y también el más estremecedor de la exposición: el video de Chen Chieh-Jen, *Lingchi: Ecos de una fotografía histórica* (2002) que recupera una fotografía de ejecución por desmembramiento, tomada por el ejército francés en China, para montar un vídeo que narra los hechos acaecidos, proponiendo una reflexión sobre el horror y la barbarie, así como sobre las relaciones de poder que se establecen entre el llamado primer mundo, todavía "el Uno" y Oriente, aún "el Otro".

La dificultad de dar testimonio o plantear la denuncia y trasladarla a contextos, como el nuestro, tan alejados de las culturas donde se originan es doble: de un lado hablan de procesos que ,con frecuencia, desconocemos y que se han generado, a menudo, en países en los que se ejerce la censura o donde se califica a estas obras como "arte abyecto", o "Disturbing Art". Así ocurre con la obra del citado Chieh-Jen, artista reconocido a pesar de todo, o en las *performances* con fetos humanos de los artistas, también chinos, Sun Yuan y Zhu Yu, que parecen aludir a alguna forma de regeneración espiritual.

Estas cuestiones explican que los estudios de Walid Raad & The Atlas Group se desarrollen en Nueva York, que Kutlug Ataman viva entre Estambul y Londres, y que Emily Jacir posea la nacionalidad norteamericana. Si bien hay que señalar que, por ejemplo, las investigaciones del grupo norteamericano The Center for Land Use Interpretation, al menos aquí, abordan también algo prohibido, oscuro y confidencial, un espacio de más de 8.000 km., oculto por una cordillera y bajo jurisdicción militar, paraje al que no se permite la entrada y del que no se puede hablar.

La narración desde el umbral, la frontera y el exilio es una constante en este recorrido. Y a pesar de los medios utilizados no debe ocultarse que estos artistas recogen un punto de vista estético que alude al concepto de *visión* como *narración*. Una vez más vuelven a encontrarse raíces clásicas bajo realizaciones sumamente actuales.

ISAAC JULIEN

Madrid (Spain)
Baltimore Series
Galería Helga de Alvear

LUIS FRANCISCO PÉREZ

Baltimore Series (Angela in Blue nº 1), 2003
Digital print/Photographic paper. 100 x 123,5 cm. Courtesy: Galería Helga de Alvear

The best we can do, having decided to comment on the work of Isaac Julien (London, 1960), is to make known the way he defines himself and wishes to be presented: "a black gay filmmaker". To begin with such a true and blunt assertion has advantages and disadvantages. Among the former would be that of situating his work within a specific ideology of representation, or a particular "morality of sexuality", and these alternatives would certainly not take us down the wrong paths. On the contrary, the sole disadvantage we see in this self-presentation as "a black gay filmmaker" would be that it puts the contemplation, exegesis, and interpretation of the totality of his work on a narrow, reductive, one-way path. However, such a path is both valid and fully embraced artistically and existentially by Julien.

A maker of documentary films, and a photographer, but also a brilliant contemporary art theoretician, Isaac Julien is chiefly known on the international scene as the magnificent maker of memorable "artist's" films. Since the late 1980s, when he made the documentary *Looking for Langston* or, a little later on, *Young Soul Rebels*, until, in the 1990s, and to mention only two of his most famous films, *Frantz Fanon: Black Skin, White Mask,* and the extraordinary *The Long Road to Mazatlán*, Julien has drawn in intelligent (and a very *beautiful* –we mustn't forget this quality which is so present in his work, and we might even say so *essential*) map, or constellation of planets that are interconnected by ineluctable references such as the gay sexuality of the black man, his myths and commonplaces, as well as the conflict-ridden place of his *being* in the Western world, or the use of *culture* (as an historical precipitate) by European and American communities of African origin. One must also consider, beyond all these factors, the cultural fact of *blackness* as the essential motive and concern of Isaac Julien's work.

Baltimore, a film made last year and which we can now see in Madrid –along with the photographs taken from it, the *Baltimore Series*– was shot in three locations in the U.S. city –the Peabody Library, the wax museum of celebrated black people, and the Walters Art Museum. We already mentioned Julien's interest in blackness as a social and cultural reality. His film about a black man "with a white mask", the psychoanalyst and thinker Franz Fanon, serves as an example. In contrast, *Baltimore* can be said in a way to constitute a *redemption* in face of this false blackness, but distancing itself, in equal measure, from the sweet and teary-eyed blackness of, for instance, the Senegalese poet Leopold Sedar Shengor. In *Baltimore* (a spectacular work in its visual ambition, and its magnificent treatment of beauty as a speculative weapon) what we see is blackness in someone else's representation, imposed by white hands, those of the museum or the library, but also by its own *unreality* (the wax museum). In sum, we witness the impossibility of any *natural* representation, but, at the same time, a defense of that very fiction, of that very imposture as a defensive weapon or action against any notion of standardization, be it sexual or racial. *Baltimore* or the unrenouncable right to *difference*. A magnificent exhibit of the best possible art.

ISAAC JULIEN

Madrid (España)
Baltimore Series
Galería Helga de Alvear

LUIS FRANCISCO PÉREZ

Baltimore, 2003. DVD instalación con tres pantallas. Cortesía Galería Helga de Alvear, Madrid

Lo mejor que podemos hacer, decididos a comentar la obra de Isaac Julien (Londres, 1960), es hacer pública la manera en la cual él mismo se define y desea ser presentado: un *black gay filmmaker*. Partir de una afirmación, tan cierta como rotunda, tiene sus ventajas y sus inconvenientes. Entre las primeras estaría la de situar su trabajo en una concreta ideología de la representación, o en una determinada "moral de la sexualidad", y ambas alternativas no serían, desde luego, sendas equivocadas. Por el contrario, el único "inconveniente" que vemos en el hecho de autopresentarse como un "director de cine negro gay" sería el de *direccionar* (en su contemplación, lectura, exégesis o interpretación) la totalidad de su obra en una estrecha y reductora vía unidireccional, si bien dicha vía es tan auténtica como plenamente asumida, artística y existencialmente, por Julien.

Realizador de películas y documentales, así como fotógrafo, pero también brillante teórico del arte contemporáneo, Isaac Julien es principalmente conocido en la escena internacional por ser el magnífico autor de memorables "películas de artista". Desde finales de los ochenta, cuando realizó el documental *Looking for Langston* o, un poco más adelante, *Young Soul Rebels*, hasta, ya en los noventa, y por citar únicamente dos de sus películas más famosas, *Frantz Fanon: Black Skin, White Mask,* y la extraordinaria, *The long road to Mazatlán*, Julien ha ido trazando un inteligente (y muy *bello*: es importante no olvidar esta cualidad tan presente en su obra, diríamos incluso tan *esencial*) mapa, o constelación de planetas conectados entre ellos por referentes ineludibles como serían la sexualidad gay del hombre negro, sus mitos y tópicos, así como el conflictivo lugar de su *ser* en el mundo occidental, o la utilización de la *cultura* (su precipitado histórico, para entendernos) por parte de las comunidades europeas y americanas de origen africano. Habría que considerar, por encima de todos estos factores, el hecho cultural de la *negritud* como razón y preocupación esencial en la obra de Isaac Julien.

Baltimore, película realizada el pasado año y que ahora contemplamos en Madrid, así como las fotografías extraídas de ellas, *Baltimore Series*, fue rodado en tres escenarios concretos de esta ciudad norteamericana: la Biblioteca Peabody, el museo de cera de personajes ilustres negros y el Walters Art Museum. Ya hemos referido el interés de Julien por la negritud, en tanto que realidad social y cultural. Su película sobre un negro "con máscara blanca", el psicoanalista y teórico Franz Fanon, nos sirve de ejemplo. Por el contrario, *Baltimore* supone, por así decirlo, una *redención* ante esa falsa negritud, pero alejándose, igualmente, de la negritud dulce y lacrimógena de, por ejemplo, el poeta senegalés Leopold Sedar Shengor. En *Baltimore* (espectacular obra por su ambición visual, por su magnífico tratamiento de la belleza como arma especulativa) lo que contemplamos es la negritud en una representación ajena, impuesta por mano blanca, la propia del Museo o la Biblioteca, pero también su propia *irrealidad* (el museo de cera). En definitiva, asistimos a la imposibilidad de toda representación *natural* pero, a su vez, defendiendo esa misma ficción, esa misma impostura en tanto que arma y acción defensiva contra cualquier idea de homologación, sea ésta racial o sexual. *Baltimore* o el irrenunciable derecho a la *diferencia*. Magnífica muestra del mejor arte posible.