

manifesto of manifesto

dear friends

dear fiends

the statement is not manifested of exper.
carried out during long years

being entirely successful (because they w

but another route has been discovered

instead of following the line of meaning

the thinking process proceeds

along the line of function

corresponding to other process of life

within this frame lie these manifestos.

the world is not only changing

it has changed.

we are in the second century

of the second civilization, the machinel

the social use of the machine

has put an end to the civilization of man

and to all the social phenomena

whose p

by changing the character of work

the work

the rev

of a lo

in the

the pre

has int

with an

the pri

civiliz

as a cu

of uniform mechanical production.

and consequently

of uniform types of social superstructure

based on the principle of social function

instead of emotionally structured unities

a type of social unit is formed

which thinks functionally.

CÓMO HACER ARTE CON PALABRAS

ESTRATEGIAS LINGÜÍSTICAS CONCEPTUALES Y
POSTCONCEPTUALES EN LA COLECCIÓN MUSAC

HOW TO DO ART WITH WORDS
CONCEPTUAL AND POST-CONCEPTUAL LINGUISTIC STRATEGIES
IN THE MUSAC COLLECTION

CÓMO HACER ARTE CON PALABRAS.

Estrategias lingüísticas conceptuales y postconceptuales en la Colección MUSAC

Las prácticas conceptuales están en la base de buena parte del arte contemporáneo. Desde su inicio en los años 60, el interés por priorizar el concepto sobre la forma o la pericia técnica ha llevado a muchos artistas a profundizar en estas prácticas y a expandirlas hasta nuestros días. Hoy hay un interés creciente en ellas que es visible tanto en la obra de nuevas generaciones de artistas como en las publicaciones y programaciones de los museos y centros de arte. Dichas prácticas actualmente suelen ser denominadas postconceptuales porque presentan algunas diferencias con el conceptual de los años 60 del pasado siglo. Es, por ello, oportuno revisar su actualidad en el seno de la Colección MUSAC a través de la exposición *Cómo hacer arte con palabras* cuyo título está inspirado en la conocida conferencia *How to do Art with Words* pronunciada por John Langshaw Austin en 1955.

Dado que las prácticas conceptuales priorizan la idea o concepto sobre la forma, la imagen o la materialización de la obra, entonces lo procesual, lo inmaterial, lo efímero o lo interactivo determinan que en la base del arte conceptual y postconceptual estén la performance como práctica en directo, los medios de registro y documentación tales como la fotografía y el video o el uso de diversas estrategias lingüísticas tanto en su dimensión sonora como sígnica.

Las palabras, textos, frases, mensajes, diálogos, enunciaciones, proclamas y manifiestos han sido un recurso muy utilizado en proyectos y producciones contemporáneas, muy a menudo caracterizadas por un carácter inconformista ante el statu quo y transformador del sistema del arte y de la sociedad ya que muchas de ellas intentan imbricar la actividad artística en un contexto más amplio de preocupaciones sociales, políticas, ecológicas e intelectuales. Es por ello que inicialmente buena parte de las prácticas conceptuales se oponían a la producción de obras destinadas a funcionar crematísticamente en el mercado.

La palabra es sonido y es también signo. Desde esa doble perspectiva, el universo de lo lingüístico está en la base de muchas de las prácticas conceptuales bien por su dimensión comunicativa, bien por su compromiso con algunos problemas contemporáneos, bien como instrumento de acción social y política, bien por su dimensión poética o bien como herramienta especulativa. Aunque muchas de estas prácticas tratan de expandir el territorio del arte, también paradójicamente suponen una especie de plegamiento del arte sobre sí mismo porque se promueven estrategias citacionistas, apropiacionistas y tautológicas. De una manera u otra, el uso de la dimensión sonora y/o sígnica de la palabra y el texto en el arte no trata tanto de buscar las estructuras lógicas del lenguaje como de estudiar el comportamiento de los usuarios de un lenguaje. Esto es: cómo aprendemos a

hablar y para qué nos sirve la lengua porque, efectivamente, el sentido del lenguaje está en su uso. Dado que el lenguaje crea mundo, tal y como manifiesta la teoría de la performatividad, esta exposición muestra el mundo que las prácticas postconceptuales están generando.

El concepto “performatividad” tan en boga hoy hace referencia a la facultad de algunas palabras y expresiones de convertirse en acciones y transformar la realidad. En 1955 John Langshaw Austin (1911-1960) dictó precisamente una serie de conferencias en la universidad de Harvard en las que reflexionaba sobre un tipo de expresiones que más que describir o enunciar una situación parecían constituir, en sí mismas, una acción. En la primera conferencia que llevaba el título *How to do Things with Words* y que fue publicada póstumamente en 1962, llamó a dichas expresiones “performativas”. Austin señaló que verbos como “jurar”, “declarar”, “legar” o “bautizar” producen oraciones que, de por sí, eran ya una acción en sí mismas. Un ejemplo evidente y manido es cuando un juez dice: “Yo os declaro marido y mujer” y, al pronunciar la frase, el matrimonio se constituye cambiando tanto para los contrayentes como para la sociedad la realidad y el estatus personal anterior a dicha frase.

Visto desde esa perspectiva, escribir es hacer. Roland Barthes en su conocido texto de 1968 *La muerte del autor* revisita el citado concepto de performatividad de Austin para especular sobre el acto de escribir. Para él escribir es, ante todo, una forma de hacer, de producir distintas realidades generadas tanto por el escritor (léase en este caso artista o performer) como también por el lector (o espectador) quien, a través de la lectura, da sentido, construye y encarna en su presente aquello que se ha escrito. Al leer, el texto se hace realidad como experiencia de quien lo lee. Es de esta manera cómo poder entender y cómo queda patente un aspecto decisivo que pone de manifiesto un rasgo crucial de lo performativo: lo que las palabras hacen es producir una subjetividad, es decir, una forma concreta de tener consciencia, de entender el mundo y de transformarlo.

Mieke Bal ha argumentado a través de sus “conceptos viajeros” que no conviene tratar por separado la performance (en su sentido anglosajón de actuar) y la performatividad (que una palabra haga lo que dice). Ambos coinciden en su poder transformador, en la insistencia que el sujeto no es anterior al discurso y en que el arte no es “constatativo” sino “provocativo”, es decir, performativo. Por ello, las prácticas conceptuales y postconceptuales nos obligan a preguntarnos por los usos performativos de las palabras y los conceptos más que por su estricto significado. Hoy, cuando parecen desaparecer algunos horizontes utópicos y cuando parece que no somos capaces de hacer nada, es importante remarcar el poder generador, emancipador y transformador del lenguaje. O sea: el poder de las palabras de hacer cosas, de hacer realidad, de hacer mundo.

Manuel Oliveira

CHUS DOMINGUEZ, NILO GALLEGO, SILVIA ZAYAS

En el lugar del apuntador

Instalación, medidas variables
2013

Chus Domínguez
León, España, 1967

Chus Domínguez trabaja con elementos provenientes directamente de la realidad para construir a partir de ellos narrativas que se encuentran entre lo documental, lo experimental y lo poético, siempre a la búsqueda de nuevos modos de representación de lo real. Parte de su obra profundiza en la relación entre la imagen en movimiento y las artes escénicas. También está interesado en el desarrollo de talleres y grupos de trabajo que permitan la reflexión colectiva utilizando los medios audiovisuales.

Sus creaciones se han mostrado tanto en numerosos festivales de cine y vídeo como en espacios expositivos, escénicos y plataformas en internet, entre los que destacan: Internacional Film Festival ZOOM-Zblizenia, Polonia, ShortDanceFilms, a crossborder of genres, Mercat de les Flors, Barcelona. InShadow, Festival Internacional de Vídeo, Performance e Tecnologías, Lisboa, Festival Internacional de Cine Mar del Plata, Argentina, Teatro Pradillo, Madrid, Festival Escena Contemporánea, Museo Reina Sofía, Madrid y Festival de Avignon. Recientemente ha presentado la exposición Territorio Archivo en la Fundación Cerezales, Cerezales del Condado, León. Participa en proyectos colectivos transdisciplinares como La Glorieta y Orquestina de Pigmeos. También, forma parte de los proyectos Rara troupe y LAAV impulsados por MUSAC.

Nilo Gallego
Ponferrada, España, 1970

Nilo Gallego realiza *performances* en las que la experimentación con el sonido es el punto de partida. Su trabajo, que siempre tiene un componente lúdico, busca la participación del público y la interacción con el entorno y lo cotidiano. Entre sus producciones más recientes cabe señalar *Pigmeus do Mondego* (acción sonora en el río Mondego), *Amanecer desde Montolivet y Fuera de la fábrica Beta* (proyecto de ubicación específica), *Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando* (concierto de ovejas junto al pastor Felipe Quintana), *Canción de éxito mundial* (acción sonora participativa), *Te invito a un chino* (performance experimental junto a Kanito y Óscar de Paz), *Concierto de megáfonos y sirenas y Concierto aspirador* (junto a Pablo Rega), *Homenaje Cage* (junto a Markus Breuss), etc. Algunos de sus proyectos colectivos han sido: *Yavestruz como andamios parecementerio* (música experimental y acción en espacios públicos), *Taller espontáneo de pequeñas nadas* (acciones de calle), el proyecto colectivo *Fora do tempo* (acciones de campo)

y los grupos de *performance* musical Ciegas con Pistola, Siempre por Detroit y Blinden mit Pistolen. Ha trabajado con la compañía de teatro de calle La Danaus, las coreógrafas Olga Mesa, Martine Pisani, Amalia Fernández, Marisa Amor y Elena Alonso, así como con los directores de teatro contemporáneo Rodrigo García, Carlos San Martín y Tomás Aragay. Como músico improvisador, ha compartido escenario con músicos o bailarines como Patricia Lamas, Africa Navarro, Chefa Alonso, Gunter Heinz, Vanesa Mackness y Wade Matthews. Ha pertenecido a grupos musicales como Dadajazz y Los Nadie. Imparte talleres de arte sonoro para niños y para adultos.

Silvia Zayas

León, España, 1978

Silvia Zayas trabaja entre los límites de la *performance*, el vídeo y la coreografía expandida. *Actualmente indaga formas de trasladar el lenguaje fílmico documental a diferentes dispositivos performativos*. Algunas de sus piezas más relevantes son: *Tríptico 0 at Pushing the Medium*, en el International Artistic Symposium (Nodar, Portugal, 2006); *ART/HURT: heridas en venta*, de la identidad artística subsiste [Silvia Zayas y N.A.] y producido por KREA Expresión Contemporánea (Vitoria, España, 2008) y estrenado en Off Limits (Madrid, 2009); *Devenir, devenir*, becado por el aula de Danza Estrella Casero de la Universidad de Alcalá de Henares y estrenado en el festival En Tránsito de La Casa Encendida (Madrid, 2009).

En el lugar del apuntador es fruto de una reflexión producida a raíz del proyecto Laboratorio 987, desarrollado por Silvia Zayas, Nilo Gallego y Chus Domínguez entre junio de 2013 y enero de 2014 en el MUSAC. Funciona como un laboratorio móvil de artes en vivo, como una película-acción que escapa de la película estática. Un film, efímero en su totalidad, que cambia cada vez que se expone. ¿Cómo crear una película que siga viva y no quede eternamente cerrada en sí misma?

Los dispositivos de registro (cámara y micrófono) no almacenan documento alguno, recogen la realidad mientras ocurre. En ella se han insertado elementos de ficción: el sonido del apuntador y su cabina. Ese apuntador apunta al documento, cuestionando tanto el orden temporal como la frontera entre realidad y ficción: la voz que sopla parece ser anterior al archivo, y las voces grabadas se convierten en actores que interpretan el texto apuntado.

CLAIRE FONTAINE

Capitalism Kills Love (Santa María de León)

Instalación, 5 x 30 m.
2011



Claire **Fontaine**
París, Francia, 2004

Claire Fontaine se define como "readymade artist". Sus trabajos, entre los que cabe destacar sus instalaciones textuales (mensajes, vallas o rótulos realizados en neón o fluorescente) establecidas indistintamente en espacios urbanos o salas de arte, a menudo proponen una reflexión abierta y múltiple con acento en la crítica social. Dispositivos que interpelan al espectador como Extranjeros en todas partes o Please, Come Back; las obras de Claire Fontaine pueden entenderse como ejercicios de análisis sobre las relaciones entre las esferas de poder, el individuo y el posicionamiento del artista en la sociedad. Como los propios artistas señalan "el arte es simplemente una manera de estar atento a esas interrupciones, un espacio en el que se habla de cuestiones que de otro modo estarían enterradas, un campo de intervención formal que ya no se plantea como un modo de liberación sino como un espacio puramente estético. Pero como tal, capaz de albergar un enorme potencial crítico sobre la organización general de la sociedad". Desde su creación en 2004 Claire Fontaine ha logrado un importante reconocimiento de su obra, que ha sido exhibida en instituciones como Palais de Tokyo en París, PS1 en Nueva York y recientemente en el Museo Tamayo en México DF, entre otras.

CAPITALISM KILLS LOVE (El capitalismo mata el amor) es una obra reciente en la producción de los artistas. La versión realizada para el MUSAC se titula *CAPITALISM KILLS LOVE (Santa María de León)*, y consiste en un cartel luminoso realizado con tubos fluorescentes que ocupará la totalidad del espacio. Los colores utilizados para cubrir las lámparas hacen referencia a la policromía de la fachada del MUSAC que, a su vez, alude al espectro de color digitalizado de la

vidriera de la Catedral de Santa María de León. La fuente de las palabras utilizada se denomina "K", tipografía que toma su nombre del pensador centroeuropeo Franz Kafka y es un homenaje velado al escritor, y su obra inconclusa *AMÉRICA*, donde se anticipa la fragilidad política de Occidente y del sueño americano.

YTO BARRADA

A Modest Proposal

15 impresiones digitales, 56.5 X 42 cm. c/u

2010-2013



Yto **Barrada**

París, Francia, 1971

Yto Barrada es una artista franco-marroquí actualmente establecida en Tánger. Estudió Historia y Ciencias Políticas en la Sorbona y ha trabajado para medios de comunicación como TV5: esa formación determina que sea una artista multidisciplinar que realiza proyectos con un trasfondo social, histórico y político. Con ellos pretende mostrar aquello que queda fuera de los estereotipos turísticos y la prosperidad occidental para desentrañar los significados históricos del mundo en el que vivimos. En sus obras conceptualiza y saca a la luz pasajes olvidados de la historia, manifestando una fuerte resistencia a la homogenización globalizada, tanto a nivel cultural como contextual.

La primera exposición de la artista en L'appartement 22 llevaba por título la frase "una propuesta modesta" y en ella desarrolló su vocabulario personal utilizando la fotografía, una publicación, un manifiesto, una película y una intervención en un espacio urbano. Los diferentes elementos empleados en esa exposición configuran la edición A Modest Proposal como una forma de aproximación crítica y activista a aspectos históricos y culturales relacionados con Tánger y con conceptos tales

como cambio social, histórico y urbanístico, estereotipos turísticos, exotismos, etc. El elemento central alrededor del que gira este conjunto de imágenes es una palmera en un terreno baldío rodeado de edificios visiblemente recientes. La palmera evidencia una realidad histórica porque es un vestigio de lo que fue quizás el jardín de una villa destruida y parcelada hasta dar lugar a los actuales edificios que rodean la palmera. El descampado o terreno baldío es un elemento que le interesa a la artista porque relaciona el paisaje urbano y el natural, la historia pasada y la actual, la realidad y el deseo. En palabras de Barrada, "un terreno baldío solo funciona cuando está habitado. Es un espacio de juego, abandono o de espera. Es... un espacio que solo existe a través de lo que se proyecta sobre él. Algún día construiremos algo nuevo allí un día, pero ahora nos espera mientras la construcción aún no está terminada. Es el tiempo de la proyección". A través del descampado, la artista aborda el desarrollo urbano en Tánger, una de las ciudades más afectadas por la especulación constructiva en el norte de Marruecos en la última década. Barrada presenta estos espacios residuales entre la ruina presente y el futuro, cuando se convierta en algo más. El paisaje urbano surge siempre de estos espacios que están ocultos y velados por muros temporales y carteles publicitarios. La artista atribuye una importancia central a la periferia, que es todo descampado: "Me interesa también el gesto insubordinado. Es el punto de vista activista. Me fijo en un lugar interesante que está entre la poesía y la política. Es este lugar en el que me gusta trabajar. Ofrezco información, pero yo no soy periodista. Ofrezco la poesía, pero no soy una poeta tampoco. Mi trabajo opera en los márgenes".

IGNASI ABALLÍ

De la serie *Listados*

Impresiones digitales, 154 x 105 cm c/u
1997-2005



Ignasi **Aballí**

Barcelona, España, 1958

La obra de Ignasi Aballí ha estado marcada, desde sus inicios, por una relación de conflicto con el lenguaje pictórico, cuestionando su validez como herramienta que conecte con la complejidad del mundo contemporáneo. Esto le lleva a plantearse nuevas formas de relación con su trabajo, en especial con el proceso creativo, que él entiende como una actitud de observación y reflexión constante en torno a los pequeños detalles de nuestra vida diaria. En sus trabajos investiga las posibilidades expresivas de la pintura en su propia ausencia, acercándose así a lugares cercanos al arte conceptual, en los que la idea cobra más fuerza que la obra misma.

El proyecto *Listados*, al que pertenecen estas cinco obras, está formado por una serie de fotografías realizadas entre 1997 y 2005, y es el producto de un minucioso trabajo de selección y recopilación de recortes extraídos de la prensa diaria. En estas piezas queda reflejado el interés de Aballí por explorar la complejidad que esconden aspectos aparentemente neutros de nuestro universo cotidiano.

Unidades de tiempo, nacionalidades, personas, libros o heridos se presentan aislados de su historia, de su contexto original, para convertirse en una nueva construcción ordenada y reelaborada por la mano del artista. El texto periodístico

se deshace aquí de su carácter narrativo, neutro, y se transforma en una suerte de puzle formado por unos datos a priori concretos y cerrados en cuanto a significado. La imagen final es en una relación de fragmentos de realidad que no concretan el acontecimiento, a pesar de ofrecer un dato objetivo: la cantidad. A partir de un proceso de negación por exceso, la obra se aleja del mundo de lo real, ofreciéndonos una abstracción de esa idea de realidad asociada a la noticia, pero también de la noción de tiempo o cantidad.

En *Listados*, Aballí no reflexiona sobre acontecimientos concretos, sino más bien sobre los conceptos que enumera en términos abstractos, cuestionando su utilización en la prensa, instrumento de validación de la realidad en nuestra sociedad. La fotografía, que se proclamó un día como sustituta de la pintura en su misión de representar la realidad, se convierte aquí en catalizador de pequeños fragmentos de una realidad narrada, descontextualizada y finalmente reordenada por la mano del hombre.

IÑAKI BONILLAS

Der Stimmenimitator / El imitador de voces

Políptico de 8 piezas, tinta sobre papel y papel carbón
2006



Iñaki Bonillas

México D.F., México, 1981

Desde sus comienzos a finales de los años noventa, el trabajo de Iñaki Bonillas se ha desarrollado como una exploración analítica del medio fotográfico, una suerte de desglose a través de dos vías paralelas: por un lado, enumerando exhaustivamente las variantes técnicas y formales que ofrecía el medio (especialmente en su modalidad analógica, predominante durante todo el siglo XX); por otro, declinando las múltiples posibilidades de presentación de un mismo archivo personal (en particular, el de J.R. Plaza, abuelo del artista) como expresión de una nunca acabada construcción, o puesta en escena, de la “ficción biográfica”.

La obra *Der Stimmenimitator / El imitador de voces* representa quizás un giro en la trayectoria de Iñaki Bonillas o, en todo caso, una ampliación de su campo de investigación, desde la esfera de lo (“extra-”, “peri-”, “meta-”, etc.) fotográfico al contexto más general de la reproducción o duplicación de los lenguajes a partir de sí mismos. En la obra convergen o se superponen dos elementos en principio heterogéneos, dos formas marginales de artesanía en la imitación: por un lado, la tradición de los copistas de la plaza de Santo Domingo en México, D.F., amenazados de extinción por decreto gubernamental; por otro, un pequeño texto del escritor austríaco Thomas Bernhard, que da título a la pieza. En un puñado de líneas, el texto de Bernhard esboza la figura del “imitador de voces”, personaje anónimo y artesano de las cuerdas vocales, invitado por el narrador a efectuar una

demostración en su casa. El texto concluye con una sentencia significativa: “Con todo, cuando le propusimos que, para terminar, imitase su propia voz, nos dijo que no sabía hacerlo”. Iñaki Bonillas tomó el texto de Bernhard y lo entregó, en su versión original alemana y en su versión española, a cada uno de los copistas de la plaza de Santo Domingo. En total, la obra está formada por dieciséis textos mecanografiados sobre hojas A4, a los cuales se añaden dieciséis calcos de los mismos a partir de otros tantos papeles-carbón, dispuestos en ocho paneles. Cada copia, es decir, cada imitación o mimesis del texto, presenta distintos errores y alteraciones singulares de la versión primigenia. Puede decirse que la artesanía de los copistas de la plaza de Santo Domingo reside en esos errores, que hacen de cada copia un original. Así, la nobleza del oficio del copista (un oficio inútil en época de impresoras y escáneres) viene dada por la eventualidad del error. Pero los copistas de la plaza de Santo Domingo no son meros reproductores de textos ya existentes. Uno puede encomendarles la confección de falsos pasaportes, títulos universitarios, actas de matrimonio, pero también cartas de presentación, o incluso misivas amorosas. El oficio de estos escribanos, conocidos también como “evangelistas”, se remonta al siglo XVII. Los pocos que aún quedan pueden encontrarse en la plaza de Santo Domingo al frente de una vieja máquina de escribir. Redactan documentos personales u oficiales, ocupan temporalmente el lugar del comanditario y escriben en su lugar, fingiendo estilos; es decir, imitando voces. Esta pequeña genealogía quizá permita ver con más claridad la operación de Iñaki Bonillas en *El imitador de voces*, homenaje (nostálgico como todo homenaje) del artista al oficio crepuscular del “evangelista”. La pregunta “¿puede el imitador de voces fingir su propia voz?” ha sido trasladada al contexto de la escritura: ¿puede el escriba imitar su propio estilo? Confrontado con el texto de Bernhard, cada copista parece responder a éste de modo subliminal e involuntario (aunque no por ello menos arbitrario e inevitable). Manuel Cirauqui

DORA GARCÍA

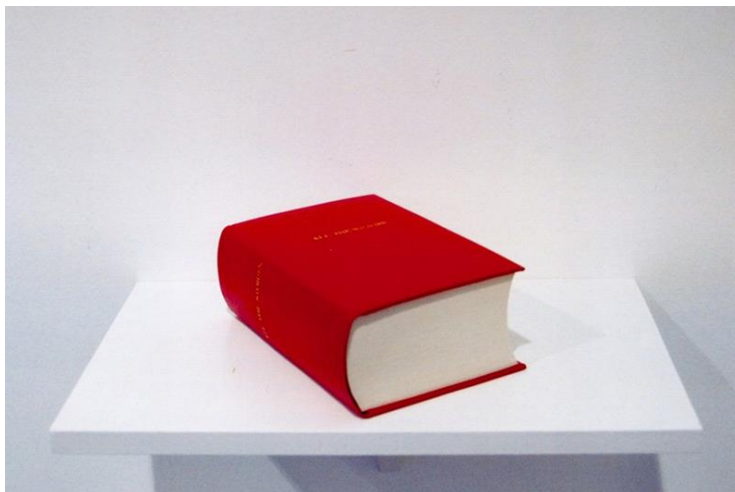
100 obras de arte imposibles

Listado de cien frases en vinilo sobre muro, Medidas variables
2001



Todas las historias

Libro compuesto por textos de la autora y pastas en piel
6 x 20 x 27 cm
2003



Dora **García**

Valladolid, España, 1965

El trabajo de Dora García está caracterizado por un fuerte contenido conceptual que, partiendo de los más diversos soportes creativos, investiga en la construcción de ficciones para descodificar las infinitas relaciones que se producen entre el sujeto y el contexto en el que se ve inmerso. Transitando continuamente sobre el sutil límite que separa lo real y lo irreal, y a partir de narraciones y escenografías muy concretas, sus obras reflexionan en torno a la búsqueda de una identidad. Una identidad que solo se hace posible como fruto del proceso de negociación del individuo con su entorno. La relación entre estos dos elementos se produce en un estado de mutua dependencia, que hace indisociables al uno del otro.

100 obras de arte imposibles se presenta como una serie de textos en vinilo colocados sobre el muro expositivo. Una instalación que indaga sobre la concepción misma del objeto artístico y su materialización en el terreno de la exposición. Presencia y ausencia, realidad y ficción, se funden en una pieza conceptualmente compleja, que invita a reflexionar en torno a la forma en que se produce la comunicación entre autor y público en la creación artística. El improbable encuentro entre la imposibilidad creativa a la que hace referencia el título y su representación material concreta en el marco expositivo tradicional (en este caso en forma de texto escrito), apela a concepciones habituales en el trabajo de Dora García: el desdoblamiento espacio-temporal de la representación, la multiplicidad interpretativa que de ésta se deriva, o el aspecto efímero e inestable de la propia obra de arte, que se presenta en los límites de una narración no siempre compartida con el espectador. La documentación de una obra concebida a partir de su propia imposibilidad se traduce, en la obra de esta artista, en un intento por fijar lo efímero, de registrar la volubilidad de lo instantáneo, de atrapar un tiempo fugaz. Un intento que se halla legitimado en un proceso narrativo que permite la percepción de lo intangible.

Todas las historias tiene su origen en una performance en la que una selección de historias escritas por la artista son recitadas de forma obsesiva por un narrador anónimo. La pieza, que en principio fue presentada como grabación videográfica de esa acción, es recogida en esta ocasión en el formato de un libro. En él fructifica un intento por recoger todas las historias del mundo en un paseo por un camino de infinitos recorridos, que incluye a "todos los hombres y mujeres, todo tiempo y lugar" que puedan verse involucrados en el contenido de estas historias. Una reflexión sobre los modos y grados de conocimiento que avanzan hacia una perfección inalcanzable. La desintegración de los límites entre realidad y ficción - concretizada en cada una de las historias inventadas, pero tomadas de la realidad - se hace patente en el terreno de la representación, de la cual se nos hace partícipes al acercarnos mediante la lectura o la narración de cada uno de los relatos, en los cuales nos vemos identificados. Son dos niveles de realidad, la adquirida y la inventada, en los que se sustenta un pensamiento global conformado por las distintas experiencias individuales, y del cual todas ellas participan. En palabras de la artista, "un hombre sueña toda su vida el mismo sueño. Incluso cree que en realidad está viviendo dos vidas, la una interrumpiendo la otra según duerme o se despierta".

FERNANDO SÁNCHEZ-CASTILLO

Vivo sin trabajar

Letrero luminoso, 1000 x 80 x 15 cm
2002



Fernando **Sánchez Castillo**
Madrid, España, 1973

La obra de Sánchez Castillo reflexiona sobre el pasado histórico y los símbolos del poder, así como sobre las distintas formas de vigilancia y control que dicho poder ha desarrollado. Su trabajo integra un amplio abanico de fuentes, desde la iconografía militar y el situacionismo hasta los orígenes del arte contemporáneo y la violencia inútil generada por las sociedades post-capitalistas. Sánchez Castillo utiliza su obra como herramienta para experimentar con procesos de conducta tales como la fascinación que la violencia o la destrucción ejercen sobre el ser humano. El desarrollo de su obra se basa en prácticas de resistencia e interferencia y su objetivo es poner en cuestión y en evidencia el sigilo con el que actúa el poder.

La frase situacionista *ne travaillez jamais* y la tristemente famosa consigna nazi *arbeit macht frei* se sintetizan en la afirmación personal del artista "Vivo sin trabajar". Utilizando la estética de las verbenas y las fiestas populares, esta instalación luminosa introduce de forma sigilosa en la opinión pública frases que, escritas o pronunciadas en determinada situación, hacían temblar a quien las escuchaba o leía, y que, sin embargo, una vez convertidas en festivo cartel luminoso y descontextualizadas, no provocan sino una sonrisa. Ahora, el mensaje

no trabajo jamás, que proclamaron los *Situacionistas*, lo recibimos desactivado, pensamos que no es más que una obra de arte y que, como tal, es inútil. Con esta pieza el artista cuestiona la industria de la cultura, ésa que promociona un concepto de arte en el que aparece reducido al papel de mero entretenimiento, en virtud del cual fabrica sus productos como sistemas de estímulo, y que con sus estrategias de tergiversación consigue guardar el difícil equilibrio entre una franqueza drástica, una superficie falsamente inocente y la necesidad de la reflexión distanciada.

GILLIAN WEARING

De la serie *Signs that Say What You Want Them to Say and not Signs that Say What Someone Else Wants You to Say*

Fotografía color, 122 x 92 cm c/u
1992-1993



Gillian Wearing
Birmingham, Reino Unido, 1963

La obra de Gillian Wearing incluye fotografías, vídeos, proyectos para televisión y acciones en el espacio urbano, en las que investiga sobre el comportamiento social y los conflictos entre lo público y lo privado a través de la comunicación y la relación que la propia artista mantiene con la sociedad. Ganadora del premio Turner en 1997, se dio a conocer con su participación en la célebre exposición *Sensation*. Wearing pregunta al público, lo hace partícipe de sus obras y lo convierte en protagonista. Se encuentra con el espectador o lo cita para que cuente sus intimidades y miedos sin revelar nunca su identidad, utilizando máscaras a la hora de filmar o fotografiar al personaje y consiguiendo un carácter de confesión en la obra, que a la vez dota de personalidad a la artista. Nunca interfiere en las respuestas del público, no las somete a juicios, ni filtros, ni censuras. Con una estética muy influida por los programas de televisión de los setenta y ochenta, la artista pregunta, fotografía y graba al espectador con total libertad, e indaga en la psique humana como si de una psicóloga posmoderna se tratara, dentro del denominado “documentalismo de ficción”.

En 1992, Gillian Wearing salió a las calles de Londres para realizar un experimento: paraba a los viandantes que pasaban por allí y con absoluta libertad de respuesta y con su permiso, les pedía que escribieran en una hoja de papel en blanco lo que pensaban en aquel momento y luego los fotografiaba. El resultado de este experimento antropológico y psicológico fueron seiscientas fotografías de retratos frontales de personas que sostenían en sus manos el papel blanco sobre el que habían escrito con su propia letra lo que la artista les había pedido. El título de la obra, "Signos que dicen lo que quieres decir y no signos que dicen lo que otra persona quiere que digas", hace referencia al proceso de dar voz a una sociedad silenciada, la británica, pero que podría extrapolarse a cualquier sector de la población mundial. La artista pudo comprobar con sorpresa la heterogeneidad de una sociedad que plasma sin reparo sus pensamientos y siente una fuerte necesidad de expresar su común desasosiego.

MARC BIJL

Lifestages

Instalación, 7 *flight-cases*, pegatinas, letras de vinilo y aerosoles, 213 x 207 x 95 cm
2005



Marc Bijl

Leerdam, Países Bajos, 1973

El trabajo de Marc Bijl, de clara implicación política y social, incluye objetos, instalaciones e intervenciones en el espacio público para denunciar con ironía los entramados del sistema neoliberal y las manipulaciones en la esfera de lo político y religioso, así como los peligros del territorio globalizado en el que actúa. Marc Bijl ataca la superficialidad de los símbolos y el mito, creando un imaginario personal a partir de iconos de la reciente historia del arte, que conjuga con movimientos contraculturales como el *punk*, el gótico o el anarquismo.

En este trabajo el artista utiliza las referencias a las propuestas al arte minimal y a las estructuras estandarizadas, pero llevándolas dentro de sus estéticas a las referencias de la música y del dark metal y de lo que suponen éstas como nuevas ampliaciones estéticas sobre la muerte. Por este motivo el artista construye una torre de *flight-cases* de música una encima de otra, dando la sensación de una estructura mínima, pero a su vez las referencias de estas cajas a féretros o a un monumento o torre mortuoria, siguiendo los emblemas y las anotaciones de las pintadas, grafitis, pegatinas, inscripciones y demás materiales que tiene el artista, y

viene a incentivar las nociones existenciales del artista respecto al entorno social que nos rodea.

En *Lifestages* Bijl re-examina nuestras necesidades, como seres humanos, de ciertas formas de estructura en nuestras vidas, incluso cuando nuestras vidas son una estructura en el sentido biológico del término. Desde aquí podemos dar fe de un oculto deseo romántico, de su parte, por entender el mundo en el que vivimos. Siendo utilizado el arte como nueva forma de protesta o de estructura desde donde poner en tela de juicio las otras estructuras que nos rodean.

JUAN DEL JUNCO

El lenguaje

Vídeo color y sonido
2013



Juan del **Junco**

Jerez de la Frontera, Cádiz, España, 1972

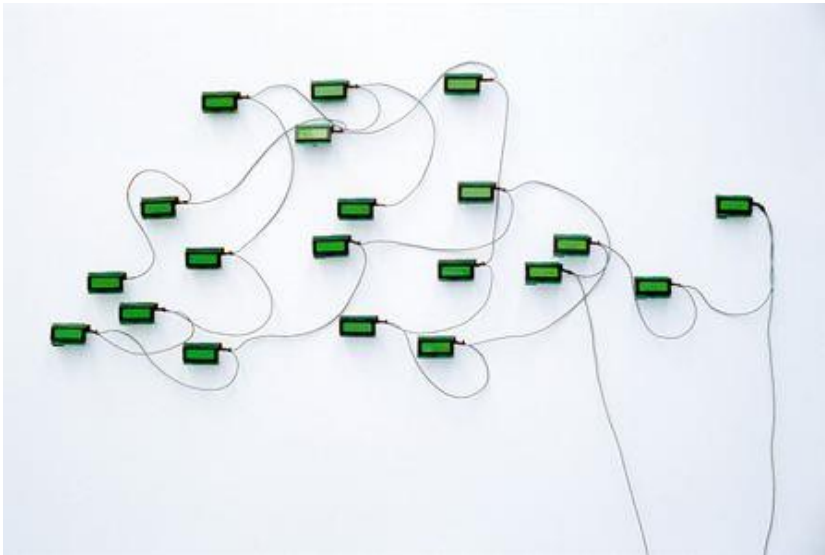
Hijo de un arquitecto y ornitólogo, si observamos la producción artística de Juan del Junco (Jerez de la Frontera, 1972), ese dato biográfico es revelador para entender el interés del artista a la hora de analizar la facticidad que nos rodea desde un método científico, de atender a la realidad de la naturaleza y su clasificación y de la tensión de lo visible y lo que subyace debajo de lo que vemos. Bajo la apariencia de una construcción científica a partir de un serio y documentado trabajo de campo, en la obra de del Junco se aquilatan múltiples reflexiones alegóricas que abordan aspectos tan interesantes como la representación visual de la naturaleza y la construcción del paisaje, los sistemas de clasificación y jerarquización que utilizamos y que no dejan de ser sino una construcción cultural, la tendencia de la humanidad a desarrollar representaciones ordenadas y manejables del mundo y que muy a menudo esconden su complejidad, la propia esencia ambivalente de la fotografía o el vídeo, que actúan como herramientas para construir evidencias y al mismo tiempo como máquinas de fabulación que no dejan sin embargo de desvelar lo que no es evidente, la ocupación y utilización del espacio natural, el origen y la genealogía de los objetos y los conceptos, la tensión entre superficie y profundidad, entre lo que se ve y lo que se descubre, lo que se muestra y lo que se oculta.

El lenguaje es una obra que puede parecer un tanto diferente de otras suyas anteriores, pero, además de poseer intereses similares —contacto con la naturaleza y el paisaje, interacción entre lo natural y lo humano, sistemas clasificatorios, etc. —, también se comporta como muchas otras a través de una especie de metalenguaje que le permite al artista hablar de cuestiones ajenas a la propia naturaleza. Efectivamente, el cabrero y su rebaño se comunican constantemente con un lenguaje críptico y apto únicamente para los iniciados. Ininteligible para el resto, al no iniciado solo le puede producir asombro y excitación. La cabra, al igual que un connoisseur, no solo lo entiende, sino que lo acata y lo hace suyo como parte de su existencia. Si ese tema lo llevamos al mundo del arte, veremos cómo esta obra se convierte en un metalenguaje. El lenguaje, en palabras del artista, “reflexiona sobre el propio arte y su sistema, cómo se entiende este y cómo se establecen las relaciones entre sus agentes. Un artista, como un pastor, produce su trabajo y se relaciona con su campo y su ámbito en función de convenciones comunicativas; pero también tiene, como un pastor, momentos de plácida soledad sentado en una piedra observando lo que le rodea”.

RAFAEL LOZANO-HEMMER

33 Preguntas por minuto, Arquitectura relacional 5

Instalación compuesta por micropantallas de cristal líquido, ordenador portátil y convertidor, Medidas variables
2000-2001



Rafael **Lozano-Hemmer**
México D.F., México, 1967

Rafael Lozano-Hemmer trabaja sobre el concepto de intervención e instalación interactiva desarrollada en lugares públicos, reflexionando sobre el uso de las nuevas tecnologías como espacio para la expresión artística. Compagina su labor plástica con una importante trayectoria como ensayista en torno a los problemas de comunicación originados por el desarrollo tecnológico.

En sus obras investiga sobre los comportamientos derivados de la relación que se establece entre el público y una obra controlada informáticamente. Los distintos acontecimientos determinados por esta relación analizan el papel desarrollado por el azar como elemento constructivo de un nuevo universo virtual en el marco de la sociedad contemporánea.

33 Preguntas por minuto, Arquitectura relacional 5 es una instalación que reflexiona sobre la capacidad motora del azar como origen de la creación artística. Un programa informático, basado en un número ilimitado de posibilidades combinatorias de las reglas gramaticales de la lengua castellana, procesa palabras extraídas de un diccionario para formar hasta 55.000 millones de preguntas distintas. Éstas son expuestas en veintiuna micropantallas de cristal líquido a una velocidad de treinta y tres preguntas por minuto, lo cual dificulta su lectura.

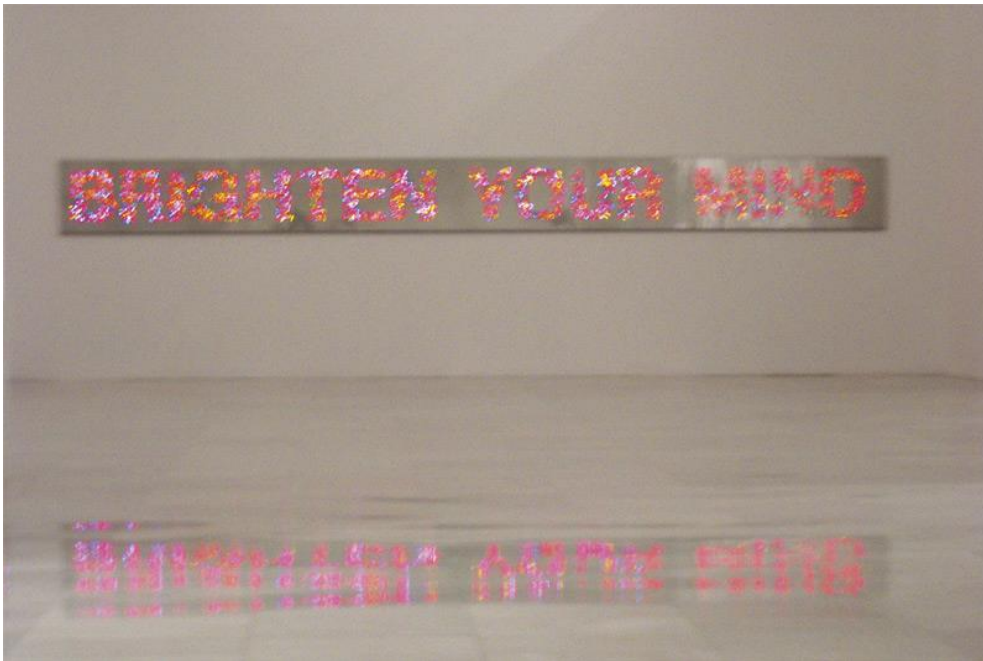
El proceso azaroso del que estas cuestiones son producto se ve incrementado por la posibilidad que tiene el espectador, por medio de un teclado, de introducir sus

propias combinaciones. El flujo de información unidireccional, donde cada pregunta está condicionada por su propia imposibilidad de obtener respuesta alguna, se transforma así en un complejo proceso de interacción con el público que debe exponer su respuesta en forma de participación activa.

EMESE BENCZÚR

Brighten your mind

Panel lumínico, 780 x 68 cm
2003



Emese **Benczúr**
Budapest, Hungría, 1969

La obra de Emese Benczúr se acerca a la realidad a través de las sensaciones táctiles y el protagonismo que adquiere el objeto artístico manufacturado. Un cuidado tratamiento de la lingüística, a través de referencias textuales explícitas, dotan de una dimensión conceptual al contenido lúdico siempre presente en sus obras. Estos textos, un compendio de sentencias y aforismos en torno a la temporalidad, lo cotidiano o la futilidad de nuestras acciones, interpelan al espectador a través de una mirada hedonista, irónica y personal de la realidad.

El texto es el protagonista de *Brighten Your Mind*, una obra en la que las distintas letras utilizadas en su construcción están formadas por diminutas piezas brillantes, que le confieren una cualidad lúdica y un aspecto infantil en referencia directa al título. La textura se presenta como elemento clave en relación al acercamiento del espectador a este trabajo, apelando a sensaciones concretas que derivan de la visibilidad y transparencia de los materiales y a su proceso de manufacturación. A través de la personal presentación de instrumentos lingüísticos, *Brighten your Mind* se adentra en una poética de lo cotidiano desde una perspectiva recreativa, que deriva de los elementos formales en torno a los que se construye el texto.

VLADO MARTEK

Sonnet

Lápiz y collage sobre papel
29,5 x 21 cm
1980



Vlado **Martek**

Zagreb, Croacia, 1951

La base de la praxis artística de Martek —o, como él diría, su fundamento— se centra en la escritura, la poesía y el lenguaje. Por vocación y educación —él estudió filosofía y literatura, y actualmente trabaja en una librería—, Vlado Martek (Zagreb, Croacia, 1951) es un artista conceptual multimedia, poeta y escritor, y su obra incluye acciones, agitaciones, ambientes, murales, grafiti, textos sobre su propio arte, impresiones, tarjetas del arte postal, esculturas, objetos poéticos, pinturas, libros de artista y fotografías. Desde la década de los setenta ha trabajado en diferentes medios con el fin de renegociar o reconceptualizar y encontrar nuevas formas de lenguaje artístico. Martek no es un observador silencioso que da cuenta de la realidad. Por el contrario, a través de su trabajo él ofrece comentarios analíticos, críticos, irónicos y humorísticos sobre las estructuras y las construcciones sociales. Por lo general su trabajo se centra en una especie de subversión lingüística oscilando entre las artes visuales, la poesía y sus propias formas de arte de pre y post-poesía. El trabajo de Martek se puede ver a través de la lente de la poesía de vanguardia. Muchas de sus propias intervenciones lingüísticas están inspiradas en otros poetas experimentales tempranos.

Rechazando el paradigma lírico del lenguaje emotivo y el yo lírico dominante en la literatura europea de la época, él y otros poetas experimentaron con el sonido y la disposición espacial de las letras individuales. Siguiendo la idea de que un poema “se hace” y no “es escrito”, Martek abre el poema a sus componentes materiales obvios, como el papel, el lápiz y la palabra ocasional. El artista ve el alfabeto, la base de la lengua y por lo tanto también de la poesía (clásica) como una fuente

simbólica de todo conocimiento. Entre la primera y la última letra, "todo lo que se puede decir" tiene lugar. Desde los inicios de los años setenta Martek quiso hacer algo más que escribir poemas. El primer trabajo que presentó en público fue una acción en un gran papel de pared realizada junto con el fotógrafo Željko Jerman y el estudiante de arte Boris Demur. En 1975 fundó el Grupa Šestorice Autora [Grupo de los seis artistas] junto con Mladen y Sven Stilinović, Fedor Vučemilović, Boris Demur y Željko Jerman. Con este mismo grupo colaboró a menudo Mangelos. El trabajo de Martek se sitúa entre el arte, la literatura y la filosofía. Trabaja tanto con la negación como con la construcción de las palabras para crear una realidad detrás de las palabras. Él describe su trabajo como pre-poesía. En sus propias palabras, "pre-poesía es controlar una evasión en el espacio antes de escribir, controlar mi cabeza, mis razones y los motivos por los que escribo, mi responsabilidad, una especie de ordenamiento antes de comenzar a escribir. En este sentido es una provocación en el lenguaje destruyéndolo y construyéndolo". Martek utiliza así métodos críticos, analíticos e irónicos en combinación con un amplio abanico de medios y materiales para cuestionar las estructuras sociales.

MANGELOS

Manifiesto of Manifiesto

Serigrafía sobre papel , 71 x 50 cm
1977

manifiesto of manifiesto

dear friends
dear friends
the statement is not manifested of experiments
carried out during long years
being entirely successful(because they were not)
but another route has been discovered
instead of following the line of meaning
the thinking process proceeds
along the line of function
corresponding to other process of life
within this frame lie these manifestos.
the world is not only changing
it has changed.
we are in the second century
of the second civilization, the machinel one.
the social use of the machine
has put an end to the civilization of manual work
and to all the social phenomena
whose presupposition was manual work.
by changing the character of work
the world changes its way of thinking.
the revolution of thinking has the character
of a long-term evolution.
in the course of this process
the previous artistic or naive thought
has integrated itself in the process of exchange
with another one one base are.
the principles of machinical work
civilization practically profolizizes itself kind
as a cultural organization of the interplanetary
of uniform mechanical production.
and consequently
of uniform types of social superstructure.
based on the principle of social functionality
instead of emotionally structured unities
a type of social unit is formed
which thinks functionally.

Manifiesto on Impressionism

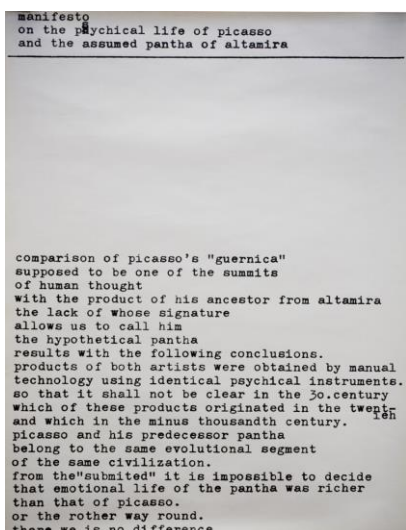
Serigrafía sobre papel , 71 x 50 cm
1977

manifiesto
on impresionism

even in the time
before the exhibition at nadar's
it was said photography
shall destroy art.
the artists' fear was not without reason
but the reason was falsely identified.
~~but the reason was not without reason~~
the reason was not photography
but the manner of thought
which produced photography.
impressionism was
the first unambiguous result
of the direct influence
of the new thinking on art.
firstly by surrendering
the complex emotional experience
and by reduction to the famous "eye".
secondly by relying on spectral analysis.
impressionism is thus
the first debacle of the artistic manner of think-
and also the first desperate compromise king
with science.
this was of course no decadence
but a historical symptom of the cessation
of a certain way of thinking.

Manifiesto on the Psychological Life of Picasso and the Assumed Pantha of Altamira

Serigrafía sobre papel , 71 x 50 cm
1977



Mangelos

Šid, Serbia, 1921 - Zagreb, Croacia, 1987

Nacido como Dimitrije Bašičević , Mangelos (Šid, Serbia, 1921-Zagreb, Croacia, 1987) fue un crítico de arte, comisario de exposiciones y artista cuya producción creativa incluye libros, ediciones, esculturas y pinturas. Su trabajo y sus investigaciones contribuyeron en gran medida al desarrollo del arte contemporáneo en Croacia. En 1959 adoptó el seudónimo Mangelos, que se deriva del nombre de una pequeña ciudad cerca de donde él nació. Fue miembro fundador del grupo de vanguardia Gorgona y desde 1975 comenzó a colaborar con el Grupo Šestorice Autora [Grupo de los Seis Artistas] constituido por Vlado Martek, Mladen y Sven Stilinović, Fedor Vučemilović, Boris Demur y Željko Jerman. Mangelos produjo obras en relación con los dos grupos mencionados, pero también trabajó en solitario. Su primera exposición tuvo lugar en 1968 en Belgrado, impulsado por la nueva generación de artistas conceptuales críticos con el statu quo.

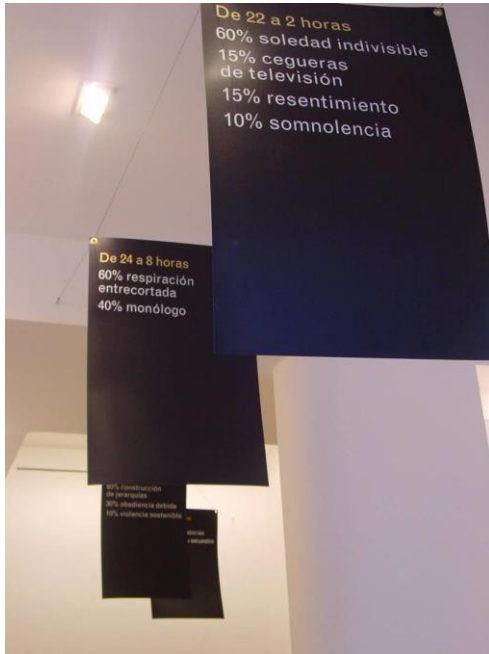
Su práctica teórica y artística estaba comprometida con el uso del lenguaje, el texto y los manifiestos, y con la voluntad de crear anti-arte, en un intento de negar la irracionalidad del acto de la pintura a través del acto racional de la escritura. En sus manifiestos discute la posibilidad del progreso en la sociedad. Dimitrije Bašičević Mangelos murió en 1987 a los 66 años, tal y como vaticinaba su manifiesto-Šid, publicado y expuesto en 1978 en Zagreb, que dividía su vida en nueve "Mangelos" y medio, y que finalizaba precisamente en el año de su muerte. En este manifiesto el artista se refería a la "teoría biopsicológica" de la que había oído hablar por primera vez en la escuela de su ciudad natal. Según esta teoría, las células del organismo humano se renuevan completamente cada siete años, lo que da lugar a personalidades completamente distintas en cada ser humano. Mangelos utilizó esta teoría para explicar las obras de la primera y última época de varios artistas —

como Rimbaud, Van Gogh o Picasso— y su propia producción, clasificando y fechando sus obras de acuerdo con los nueve Mangelos y medio en que había dividido su vida. Además de las tendencias espirituales, el trabajo de Mangelos se caracteriza por la ironía, la intermedialidad, el nihilismo expresionista y la experimentación muy personal de las tendencias características de los movimientos conceptuales de la época de No-arte o Anti-arte.

JAVIER PEÑAFIEL

Tantosporciento, 2004-2015

10 pancartas de lona impresa, 90 x 60 cm c(u)
2003



Javier Peñafiel

Zaragoza, España, 1964

Desde una perspectiva poética y con la voz como hilo conductor, Javier Peñafiel (Zaragoza, España, 1964) propone en el conjunto de su obra un recorrido a través de la historia, recuperando la presencia –tanto documentada como intuida- de célebres personajes que apostaron por el pensamiento crítico como forma de lucha y resistencia. En proyectos de investigación y trabajos de larga trayectoria como ‘Distancia, miento’ sobre la figura de Ruth Berlau (compañera de amor y de producción de Bertolt Brecht) o ‘Locución Merkel-Bachelet’ -presentados en la Galería Joan Prats de Barcelona-, una ficción sobre la posible coincidencia de Michelle Bachelet con Angela Merkel en un tranvía de la República Democrática Alemana en los 70, Javier Peñafiel extrae y codifica materiales en vídeo, textos dibujados o libros con fotografías y textos, dispuestos en una suerte de instalación que acompaña y matiza la presencia de dichos materiales, que son reinterpretados en un conferencia dramatizada que realizará en directo junto con la actriz Rita Só. Formalmente la propuesta se traduce en un montaje, en el sentido cinematográfico de la palabra, en el que se genera un *collage* de referencias y documentaciones visuales y textuales que marcan un recorrido por un momento histórico y por unos personajes claves para entender el mundo contemporáneo.

El trabajo de Javier Peñafiel abarca varios campos y prácticas tales como el video, la instalación, el dibujo, las ediciones de artista, la performance o la conferencia. Cada paso en el trabajo de Javier Peñafiel es una pieza de un sistema más amplio en el que casi automáticamente queda inmersa en diferentes capas relacionadas con vivencias, exploraciones emocionales, pulsiones psicológicas, etc. que le llevan a investigar con la imagen y, sobre todo, con la palabra en su dimensión signica (lo cual le acerca al dibujo) y lingüística (que le emparenta con la poesía o el ensayo). El suyo es un lenguaje o proto-lenguaje poético que mira tanto hacia dentro (de ahí las referencias personales de su obra) como hacia fuera (es así como la interioridad entra en contacto con la exterioridad del entorno contextual) para construir mitologías personales que muestran nuestra constante limitación como individuos ante las constricciones sociales. Con estos referentes produjo en 2003 la obra *Tantosporciento* como un proyecto específico para el espacio público de Terrassa (que luego fue presentado en otros contextos, generando así una serie de formas diferentes de presentación de la obra) en la que reduce lo emotivo a elucubraciones estadísticas mostrando explícitamente la confrontación y el juego de la percepción sutil y analítica que está tras los enunciados. La obra, que muestra estrategias y referencias de la publicidad, parece animar a los espectadores a adquirir y consumir porcentajes variables de humor, vida, deseos o miedos. En palabras del artista: “Los transeúntes somos tanto un público lector como públicos de la realidad. Los posibles horarios de trabajo y vida se mezclan, nada es por separado, hibridamos por minuto las horas y dividimos los núcleos de cada realidad; son tantos por ciento, pormenorizados en nuestra vida característica”.

VALCÁRCEL MEDINA

La celosía

Película 16 mm transferida a DVD, audio, bucle. Cartel impresión offset 115' 45 x 34,3 cm
1972



Isidoro **Valcarcel Medina**
Murcia, España, 1937

Premio nacional de artes plásticas (2007) y premio Velázquez (2015), Valcárcel Medina (Murcia, 1937. Vive en Madrid desde los 19 años a donde se trasladó para estudiar arquitectura) ha desarrollado un cuerpo de trabajo basado en una investigación crítica de las nociones y las convenciones del sistema del arte y de las relaciones entre el arte y las personas. Durante casi 50 años de propuestas y acciones artísticas, muy a menudo de corte conceptual, el trabajo del artista ha ido evolucionando hasta una desmaterialización que favorece no tanto la objetualización del arte cuanto su experiencia, lo que remarca el interés del artista por interrelacionar la vida y el arte. No en vano muchas de sus propuestas han huido de los espacios institucionalizados y se han generado en situaciones experienciales cotidianas que, por ello, determinan que muchas de sus obras hayan de ser experimentadas en directo, sin posibilidad de repetición. También, por ello, su práctica artística propicia una reflexión crítica y díscola de la realidad en la que se inscribe, tal y como demostró en la exposición *De ayer a hoy* presentada en el MUSAC en 2015.

En los conocidos Encuentros de Pamplona de 1972 Valcárcel Medina presentó la película *La celosía* que era producto de llevar al cine la novela homónima *La jalouise* publicada por Alain-RobbeGrillet en 1957. El Festival de Cine Documental de Navarra 43 años después recuperó la obra del artista dentro de la sección

Heterodocsias dedicada al cine menos difundido, digitalizando el master original, y de ahí deviene esta obra que para ser exhibida va acompañada de uno de los carteles originales que sirvieron para presentar la obra en 1972. La película muestra en negro sobre fondo blanco fragmentos de los textos de la novela, algunos en francés y otros en castellano, algunos superpuestos en voz en off en los 2 idiomas. Los textos son descripciones minuciosas y objetivas de lo que ve el marido oculto tras una celosía: su mujer y, sobre todo, el paisaje. Robbe-Grillet, con exactitud geométrica mide las líneas y los ángulos de luz, las variaciones del reflejo del sol en la pared, las estrías longitudinales de la balaustrada, los ángulos de sombra, la disposición de las líneas de la plantación de plataneros, etc. *La celosía*, por ello, en su contemplación escópica es un ejemplo de lo que los sociólogos reificación. El protagonista es un ser pasivo, un observador que vigila celoso a su mujer. Permanece oculto para el lector, pero sabemos que está ahí, sin rostro, sin manifestar sentimientos, sin ningún tipo de introspección, centrado en la circunspecta descripción factual. La transcripción de esta novela a la pantalla es, según palabras de Valcárcel Medina, “todo lo que tenía que decir sobre cine”. Esta obra de relaciona con otras del artista murciano que se centran en descripciones de movimientos, espacios y objetos urbanos: *Relojes* (que documenta con fotos diarias relojes calendarios de Madrid), *Motores* (registro en cinta magnetofónica del sonido del motor en un desplazamiento entre Madrid y El Escorial), o *12 ejercicios de mediación de la ciudad de Córdoba* concebidos como ejercicios de medición destinadas a describir (en ese sentido son cuentas) y a relatar (son también, así, cuentos).

manifesto of manifesto

dear friends
dear fiends

the statement is not manifested of exper:
carried out during long years
being entirely successful (because they w
but another route has been discovered
instead of following the line of meaning
the thinking process proceds
along the line of function
corresponding to other process of life
within this frame lie these manifestos.
the world is not only changing
it has changed.

we are in the second century
of the second civilization. the machinel
the social use of the machine
has put an end to the civilization of ma
and to all the social phenomena

whose p SALA 1 19.12.15 - 24.04.16 work.
by changing the character of work
the wor

the rev
of a lo
in the

the pre
has int
with an

the pri
civiliz
as a cu

of uniform mechanical production.
and consequently

of uniform types of social superstructure
based on the principle of social function
instead of emotionally structured unities
a type of social unit is formed
which thinks functionally.

CÓMO HACER ARTE
CON PALABRAS

ESTRATEGIAS LINGÜÍSTICAS CONCEPTUALES Y
POSTCONCEPTUALES EN LA COLECCIÓN MUSAC

HOW TO DO ART WITH WORDS
CONCEPTUAL AND POST-CONCEPTUAL LINGUISTIC STRATEGIES
IN THE MUSAC COLLECTION

© 2015. Museo de Arte Reina Sofía. Todos los derechos reservados.

HOW TO DO ART WITH WORDS

Conceptual and post-conceptual linguistic strategies in the MUSAC Collection

Conceptual practices are at the root of much of contemporary art. Since their inception in the 60s, an interest in prioritising concept over form or technical expertise has led many artists to delve into these practices and to expand them to the present day. Today there is a growing interest in them which is visible both in the work of new generations of artists and in the publications and programmes of museums and art centres. These practices currently tend to be called post-conceptual because they present some differences with the conceptual art of the 60s of the last century. It is therefore appropriate to examine its present reality within MUSAC's collection through the exhibition *Cómo hacer arte con palabras*, whose title is inspired by the well-known talk of the same name *How to do Art with Words* given by John Langshaw Austin in 1955.

As a result of conceptual practices' prioritisation of the idea or the concept over the form, the image or the materialization of the work, it is the processual, the immaterial, the ephemeral or the interactive aspects that determine that we find performance as a live practice, recording and documentation media such as photography and video, or the use of different linguistic strategies —both in its dimension as sound and as a sign— at the basis of conceptual and post-conceptual art.

Words, texts, sentences, messages, dialogues, enunciations, proclamations and manifestos have been a widely used resource in contemporary projects and productions, often characterised by a non-conforming attitude vis-à-vis the status quo and by a will to transform the artistic and social establishments. Indeed, many of them try to integrate artistic activity in the wider context of sociopolitical, ecological and intellectual concerns. That is the reason why, initially, a large part of conceptual practices were against the production of works aimed to operate for profit in the market.

The word is sound and it is also sign. From this dual perspective, the linguistic universe underlies numerous conceptual practices for many diverse reasons: because of its communicative dimension, because of its commitment to some contemporary problems, because of its role as a tool for social and political action, because of its poetic dimension and because of its role as a speculative tool. Although many of these practices are trying to expand the territory of art, paradoxically, they also represent a kind of folding over itself of art in their promotion of citationistic, appropriationist and tautological strategies. In one way or another, the use of word and text's sound and/or sign dimension in art doesn't seek so much to find the logical structures of language as to study the behavior of the users of a language. That is: the way we learn to speak and what is the use of language for us, because, in fact, the *raison d'être* of language is in its use. Since language creates world, as the theory of performativity asserts, this exhibition shows us the world that post-conceptual practices are generating.

The notion of "performativity", which is so much in vogue today, refers to the ability of some words and expressions to become actions and transform reality. In 1955 John Langshaw Austin (1911-1960) gave a series of lectures at Harvard University in which he reflected upon a type of expressions that rather than describing or stating a situation seemed to constitute, in themselves, an action. In his first lecture, which was entitled *How to do Things with Words* and was published posthumously in 1962, he called such expressions "performative". Austin noted that verbs like "swear", "declare", "bequeath" or "baptise" produce sentences that are, in themselves, already an action. An obvious and hackneyed example is the moment in which a judge says: "I declare you husband and wife", when, by saying the words, marriage is constituted, changing reality and the personal status prior to this sentence both for society and for the intending spouses.

Seen from this perspective, writing is doing. In his famous 1968 text "Death of the Author", Roland Barthes revisits Austin's aforementioned concept of performativity in order to speculate about the act of writing. For him, writing is, above all, a means of doing, of producing different realities generated both by the writer (read artist or performer in this case) and by the reader (or viewer) who, through reading, gives meaning, creates and embodies in his/her present what has been written. By being read, the text becomes reality in the form of the experience of those who read it. It is in this way how a critical aspect that reveals a crucial feature of the performative is brought to life and can be understood: what words do is to produce a subjectivity, i.e. a specific way to be conscious, to understand the world and to transform it.

Mieke Bal has argued through her "travelling concepts" that performance (in the Anglo-Saxon sense of acting) and performativity (the notion that a word does what it says) should not be addressed separately. Both share a transformative power, an insistence that the subject is not previous to the speech and that art is not "declarative" but "provocative" —i.e., performative. Therefore, conceptual and post-conceptual practices compel us to wonder about the performative uses of words and concepts rather than about their strict meaning. Nowadays, when a number of utopian horizons seem to be disappearing, when it seems that we are not able to do anything, it is important to highlight the creative, emancipatory and transformative power of language. That is to say: the power of words to do things, to create reality, to create world.

Manuel Oliveira

CHUS DOMINGUEZ, NILO GALLEGO, SILVIA ZAYAS

En el lugar del apuntador

Installation, Variable dimensions
2013

Chus Domínguez
León, Spain, 1967

Chus Domínguez works with elements taken directly from reality, using them to build narratives somewhere between documentary, experimental and poetic, always in quest of new modes of representation of the real. Part of his work engages with the bonds between the moving image and the performing arts. He is also interested in the development of workshops and working groups that may foster collective reflection through the use of audiovisual media.

His creations have been seen in countless film and video festivals as well as in art centres and theatres and Internet platforms, including: International Film Festival ZOOM-Zblizenia, Poland; ShortDanceFilms; a crossborder of genres, Mercat de les Flors, Barcelona; InShadow, International Festival of Video, Performance and Technologies, Lisbon; Mar del Plata International Film Festival, Argentina, Teatro Pradillo, Madrid; Festival Escena Contemporánea, Museo Reina Sofía, Madrid; and Festival d'Avignon. He has recently presented the exhibition Territorio Archivo at Fundación Cerezales Antonino y Cinia, Cerezales del Condado, Leon.

Domínguez takes part in cross-disciplinary group projects such as La Glorieta and Orquestina de Pigmeos. Chus Domínguez trabaja con elementos provenientes directamente de la realidad para construir a partir de ellos narrativas que se encuentran entre lo documental, lo experimental y lo poético, siempre a la búsqueda de nuevos modos de representación de lo real. Parte de su obra profundiza en la relación entre la imagen en movimiento y las artes escénicas. También está interesado en el desarrollo de talleres y grupos de trabajo que permitan la reflexión colectiva utilizando los medios audiovisuales.

Nilo Gallego
Ponferrada, Spain, 1970

Nilo Gallego creates performances that start out from experimentation with sound. Always based on a playful element, his work engages the audience and looks for an interaction with the environment and the everyday. His most recent productions include *Pigmeus do Mondego* (sound action at the Mondego river), *Amanecer desde Montolivet* and *Fuera de la fábrica Beta* (site-specific), *Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando* (a concert of sheep and the shepherd Felipe

Quintana), *Canción de éxito mundial*(participative sound action), *Te invito a un chino*(experimental performance with Kanito and Óscar de Paz), *Concierto de megáfonos y sirenas* and *Concierto aspirador*(with Pablo Rega), *Homenaje Cage* (with Markus Breuss). His collective projects include: *Yavestruz comoandamios parecementerio* (experimental music and action in public spaces), *Taller espontáneo de pequeñas nadas* (street actions), the *Fora do tempo* collaborative (field actions) and the music performance groups Ciegas con Pistola, Siempre por Detroit and Blinden mit Pistolen. He has worked with the street theatre company La Danaus, the choreographers Olga Mesa, Martine Pisani, Amalia Fernández, Marisa Amor and Elena Alonso, and the directors of contemporary theatre Rodrigo García, Carlos San Martín and Tomás Aragay. As an improvising musician he has shared the stage with musicians and dancers such as Patricia Lamas, Africa Navarro, Chefa Alonso, Gunter Heinz, Vanesa Mackness and Wade Matthews. He has been a member of the music groups Dadajazz (freejazz) and Los Nadie (rock). Gallego leads art workshops for children and adults. Nilo Gallego realiza *performances* en las que la experimentación con el sonido es el punto de partida. Su trabajo, que siempre tiene un componente lúdico, busca la participación del público y la interacción con el entorno y lo cotidiano. Entre sus producciones más recientes cabe señalar *Pigmeus do Mondego* (acción sonora en el río Mondego), *Amanecer desde Montolivet* y *Fuera de la fábrica Beta* (proyecto de ubicación específica), *Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando* (concierto de ovejas junto al pastor Felipe Quintana), *Canción de éxito mundial* (acción sonora participativa), *Te invito a un chino* (performance experimental junto a Kanito y Óscar de Paz), *Concierto de megáfonos y sirenas* y *Concierto aspirador* (junto a Pablo Rega), *Homenaje Cage* (junto a Markus Breuss), etc. Algunos de sus proyectos colectivos han sido: *Yavestruz comoandamios parecementerio* (música experimental y acción en espacios públicos), *Taller espontáneo de pequeñas nadas* (acciones de calle), el proyecto colectivo *Fora do tempo* (acciones de campo) y los grupos de *performance* musical Ciegas con Pistola, Siempre por Detroit y Blinden mit Pistolen. Ha trabajado con la compañía de teatro de calle La Danaus, las coreógrafas Olga Mesa, Martine Pisani, Amalia Fernández, Marisa Amor y Elena Alonso, así como con los directores de teatro contemporáneo Rodrigo García, Carlos San Martín y Tomás Aragay. Como músico improvisador, ha compartido escenario con músicos o bailarines como Patricia Lamas, Africa Navarro, Chefa Alonso, Gunter Heinz, Vanesa Mackness y Wade Matthews. Ha pertenecido a grupos musicales como Dadajazz y Los Nadie. Imparte talleres de arte sonoro para niños y para adultos.

Silvia Zayas

León, Spain, 1978

Silvia Zayas works in the confluence of performance, video and choreography. Her most recent practice looks for possible ways of incorporating documentary language to a variety of performing devices. Her most relevant pieces include: *Tríptico 0 in Pushing the Medium*, International Artistic Symposium. Nodar, Portugal, (2006). *ART/HURT: heridas en venta* by subsiste [Silvia Zayas and N.A.] and produced by KREA Expresión Contemporánea, Vitoria-Gasteiz (2008) and premiered at Off Limits, Madrid, (2009). *Devenir, devenir* (funded by a grant from Aula de Danza Estrella Casero, Universidad de Alcalá de Henares, and premiered at the En Tránsito festival, La Casa Encendida, Madrid (2009).

En el lugar del apuntador is the product of a reflection following the project Laboratorio 987, developed by Silvia Zayas, Nilo Gallego and Chus Domínguez between June 2013 and January 2014 at MUSAC. It functions as a mobile laboratory of live arts, like a movie-action that escapes from the static film. A film that is ephemeral in totality, that changes each time it is exhibited. How to create a film that stays alive and not be forever closed in on itself?

The recording devices (camera and microphone) do not archive any document, they record reality as it happens. In it, elements of fiction are inserted: the sound of the prompter and his booth. This prompter points to the document, questioning the temporal order as well as the border between reality and fiction: the voice that speaks seems to be prior to the archive, and the recorded voices are converted into actors playing out the pointed text.

CLAIRE FONTAINE

Capitalism Kills Love (Santa María de León)

Installation, 5 x 30 m.
2011



Claire **Fontaine**
Paris, France, 2004

Claire Fontaine defines itself as a "readymade artist". Its works, with a special mention for textual installations (messages, billboards and neon or fluorescent signs) made indistinctively in urban spaces or art galleries, are often underpinned by an open, multiple reflection driven by social critique. Based on devices posing direct questions to the spectators, like *Foreigners Everywhere* or *Please, Come Back*, Claire Fontaine's works can be viewed as exercises analysing relationships between spheres of power, the individual, and the artist's position within society. As the artists themselves say "Art would simply be a way of paying attention to those interruptions, a space in which to talk about issues that are otherwise buried, an arena for formal intervention not to be seen as a means to liberation so much as a purely aesthetic space. As such, it would hold an enormous potential for criticism of the general organisation of society."

Since its creation in 2004, Claire Fontaine has earned widespread recognition, exhibiting its works in leading institutions such as Palais de Tokyo in Paris, PS1 in New York and more recently, Museo Tamayo in Mexico City, among other venues.

CAPITALISM KILLS LOVE is a recent work in the artists' production. The version created for MUSAC, titled *CAPITALISM KILLS LOVE (Santa María de León)*, consists of a fluorescent light sign occupying the whole of the space. The colours used to cover the lamps speak to the multicoloured façade of the MUSAC itself but also to the digitalised colour spectrum of the stained glass windows of the Santa María Cathedral in León. The font used in the text is called "K", a typography in turn taking its name from the Central European author Franz Kafka as a tribute to him

and to his unfinished work *AMERIKA*, which anticipated the political fragility of the West and of the American Dream.

YTO BARRADA

A Modest Proposal

15 impresiones digitales, 56.5 X 42 cm. each

2010-2013



Yto **Barrada**

París, France, 1971

Yto Barrada (Paris, 1971) is a French-Moroccan artist currently based in Tangier. She studied History and Political Science at the Sorbonne and worked for media such as TV5: this training has determined her work as a multidisciplinary artist who carries out projects with a social, historical and political background. In her pieces, she intends to show what lies beyond the tourist stereotypes and Western prosperity with a view to unravel the historical meanings of the world in which we live. In her works she conceptualizes and brings to the fore forgotten history passages, showing a strong resistance to global homogenization, both cultural and contextual.

The title of her first exhibition in L'appartement 22 was the phrase 'A modest proposal' and she developed her personal vocabulary using photography, a publication, a manifesto, a film and an intervention in an urban space. The different elements used in this exhibition make of *A Modest Proposal* a form of critical and activist approach to certain historical and cultural aspects related to Tangier and to concepts such as social and historical change and urban development, tourist

stereotypes or exoticism, among others. The focal point around which the set of images revolves is a palm tree on a vacant lot surrounded by visibly recent buildings. The palm tree is evidence of a historical reality, as it is a vestige of what was perhaps the garden of a villa that was demolished and parcelled out in plots to give way to the buildings currently surrounding the palm tree. The vacant lots or the waste ground is an element that interests the artist because it links the urban and the natural landscape, past history and present time, reality and desire. In the words of Barrada, 'a vacant lot only works when it is inhabited. It is a space for games, abandonment, or waiting. It is... a space that only exists through that which is projected onto it. Some day we will build something new there, but now it awaits us while the construction is not completed. It is the time of projection.' Through the image of the vacant lot, the artist deals with urban development in Tangier, one of the cities hardest hit by building speculation in the north of Morocco in the last decade. Barrada presents these residual spaces as something in between the present ruin and the future, on the verge of becoming something else. The urban landscape always emerges from these spaces that are hidden and veiled by temporary walls and billboards. The artist gives a central importance to periphery, which is all waste ground: 'I am also interested in the insubordinate gesture. It is the activist point of view. I position myself in an interesting place between poetry and politics. It is in this place where I like to work. I offer information, but I'm not a journalist. I offer poetry, but I'm not a poet either. My work operates on the fringes'.

IGNASI ABALLÍ

From the series *Listados Listados*

digital print, 154 x 105 cm each
1997-2005



Ignasi **Aballí**

Barcelona, Spain, 1958

The oeuvre of Ignasi Aballí has been characterised from the very beginning by its conflicting relationship with pictorial language, calling into question the latter's validity as an instrument of connection with the complexity of the contemporary world. This leads him to propose new forms of relating to his work, in particular to its creative process, which he sees as a continuous mode of observation and reflection on the small details of our everyday life. In his works he has explored the expressive possibilities of painting in their absence, drawing close to conceptual proposals in which the idea is more important than the work itself.

The *Listados* project, to which these five works belong, is made up of a series of photographs produced between 1997 and 2005, the result of a meticulous selection and compilation of cuttings taken from the daily press. These works reflect Aballí's interest in the complexity of certain seemingly neutral aspects of our everyday environment. Units of time, nationalities, people, books and wounded persons are cut off from their history and their original context, appearing instead as a newly arranged construction, re-elaborated by the artist. The journalistic text loses its

neutral narrative quality and becomes a sort of puzzle composed of specifically precise details. The final image is a list of fragments of reality that do not specify the event in question, despite offering an objective fact: quantity. Departing from an overambitious process of denial, the work distance itself from the world of reality, offering us an abstraction of the notion of reality linked to the news item, and of the notion of time or quantity.

Listados is not a reflection on specific events, but rather on the concepts the artist enumerates in abstract terms, questioning their use in the press — the instrument of validation of reality in our society. Photography, which once declared itself the heir of painting in its mission to represent reality, becomes the catalyst of small fragments of a reality that has been related, decontextualised and finally rearranged by man.

IÑAKI BONILLAS

Der Stimmenimitator / El imitador de voces

8 panel poliptyhc, ink on paper and carbon paper
2006



Iñaki **Bonillas**

México D.F., México, 1981

From the early days of his career in the late 90s Iñaki Bonillas's work has evolved in the form of an analytical exploration of the photographic medium, a sort of itemisation established thanks to a comprehensive listing of the technical and formal variants of the medium (especially in its analogical form, which dominated the twentieth century), and to his refusal to consider the various possible presentations of a personal archive (in particular that of J. R. Plaza, the artist's grandfather) as the expression of a construction or mise-en-scène of 'biographical fiction' that is never quite completed.

The work *Der Stimmenimitator* [*The Voice Imitator*] made in 2006 could represent a turning point in Bonillas's career, or at least an expansion of his field of research from the sphere of the (extra-, peri-, meta-) photographic to the broader context of the reproduction or duplication of languages from themselves. Two in principle heterogeneous elements converge or are superimposed in the work, two marginal forms of skilful imitation: on the one hand, the tradition of the copyists at Santo Domingo Square in Mexico City, threatened with extinction by government decree; on the other, a short text by Austrian writer Thomas Bernhard which gives the work its title. In a handful of lines Bernhard's text sketches the figure of the voice imitator,

an anonymous character and a craftsman of vocal chords, invited by the narrator to perform a demonstration in his home. The text concludes with a meaningful maxim: "All the same, when we suggested that to conclude he should imitate his own voice he said he didn't know how to do it." Iñaki Bonillas took Bernhard's text and handed it over, both in its original German version and in the Spanish translation, to each of the copyists at Santo Domingo Square. In all the work is made up of sixteen typewritten texts on A4 sheets to which sixteen exact replicas have been added, made from the same number of sheets of carbon paper arranged on eight panels. Each copy, in other words, each imitation or mimesis of the text presents unique mistakes and alterations of the original version. It could be said that the craftsmanship of the copyists at Santo Domingo Square resides precisely in these mistakes that make each copy an original. So, the nobility of the trade of copyist (a useless trade in the age of printers and scanners) derives from the eventuality of the mistake. But the copyists at Santo Domingo Square are not mere reproducers of existing texts. One could entrust them with the making of false passports, university degrees and marriage certificates, but also with introduction letters and even love letters. The trade of these scribes, also known as evangelists, dates back to the seventeenth century. The few who still remain can be found at Santo Domingo Square sitting in front of their old typewriters. They draft personal and official documents, provisionally occupy the place of sleeping partners and write in their place, faking styles —i.e., imitating voices. This small genealogy may perhaps reveal Bonillas's undertaking in *Der Stimmenimitator* more clearly, a tribute (nostalgic, like all tributes) by the artist to the waning trade of the evangelist. The question, Can the voice imitator fake his own voice? has been transferred to the context of writing: Can the scribe imitate his own style? Confronted with the Bernhard text, each copyist seems to respond to it subliminally and involuntarily (although not necessarily less arbitrarily or inevitably). The imitator scrounges an authorship he doesn't possess and which is the only means to express his paradoxical art: as a rule, good copies are those that cannot be identified as such. Carbon paper, the negative of the text, is an allegory of the copyist, an ideal. In contrast, the arrangement of disparate copies in *Der Stimmenimitator* allows them to be observed from the opposite point of view to that of the aforementioned rule—as versions of the original text. Arranged side by side in twin panels, each copy emphasises its uniqueness, to the point that the beholder cannot but perceive a certain hope directly proportionate to its imperfection. In this sense, *Der Stimmenimitator* acquires a monumental perspective. M.C.

DORA GARCÍA

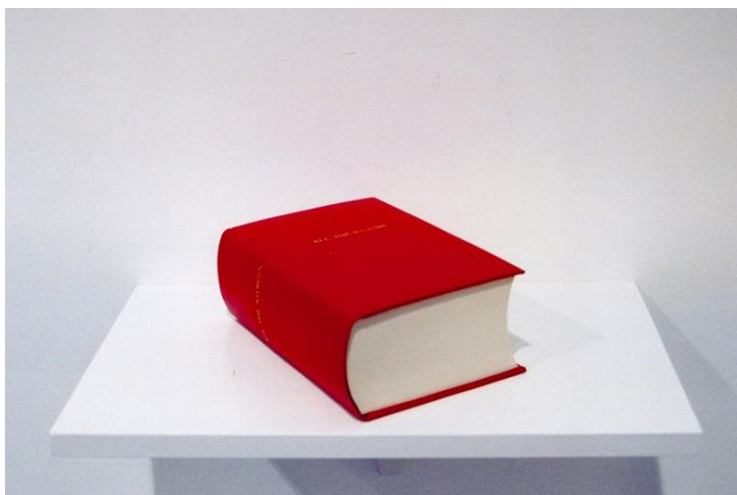
100 obras de arte imposibles

List of one hundred phrases in vinyl on a display panel.
Variable dimensions
2001



Todas las historias

Leather-bound book comprised of texts by the author
6 x 20 x 27 cm
2003



Dora **García**

Valladolid, Spain, 1965

Dora García's work is markedly conceptual in nature and uses highly diverse mediums to engage in the construction of fictions in order to decode the infinite relationships that are established between the subject and the surroundings in which he is immersed. Continually walking the subtle line that separates the real and the unreal, and based on highly specific narrations and scenarios, her artwork opens up an inquiry into the search for an identity. This is an identity that is only possible as the result of the process through which the individual comes to grips with his environment. The relationship between these two elements is produced in a state of mutual dependency, which makes one inseparable from the other.

100 obras de arte imposibles is presented as a series of texts on vinyl hung on a display panel. This installation delves into the selfsame conception of the artistic object and how it materialises in the exhibition sphere. Presence and absence, reality and fiction, become fused together in this conceptually complex piece that invites the spectator to reflect on the way in which communication between the artist and the audience is produced in artistic creation. The improbable encounter between the creative impossibility alluded to in the title and its concrete material representation in the traditional exhibition framework (in this case in the form of a written text) tie in with the usual conceptual concerns of Dora García's work: the spatial-temporal unfolding of the representation, the interpretative multiplicity derived from it and the ephemeral, unstable character of the work of art itself, which is on the cusp of a narration which the spectator is not always privy to. The documentation of a work of art conceived on the basis of its very impossibility gets translated into an attempt to seize the ephemeral, to record the volubility of an instant, to capture a fleeting moment. It is an attempt that becomes legitimated in a narrative process enabling the perception of the intangible.

The origin of *Todas las historias* is a performance in which a selection of stories written by the artist is obsessively recited by an anonymous narrator. The piece, which at the outset was presented as a video recording of this action, is presented here in the form of a book. This is a book that attempts to bring together all of the stories in the world on a stroll down an infinitely winding path, which includes - all men and women, all time and space- which may become caught up in the contents of these stories. It is a reflection on the types and degrees of knowledge that advance towards an unattainable perfection. The disintegration of the limits between reality and fiction - crystallised in each one of the stories invented but taken from reality - becomes manifest in the realm of the enactment, which we are made to participate in through the reading or narration of each one of the stories, in which we see ourselves reflected. There are two levels of reality, one acquired and the other invented, which provide the basis for an all-inclusive thought made up of different individual experiences and in which all of them partake. As the artist puts it: "A person dreams the same dream his whole life. In fact, he even believes that he is living two lives, one running into the other, depending on whether he's asleep or awake"

FERNANDO SÁNCHEZ-CASTILLO

Vivo sin trabajar

Lit-up sign, 1000 x 80 x 15 cm
2002



Fernando **Sánchez Castillo**
Madrid, Spain, 1973

Sánchez Castillo's work reflects on the historical past and the symbols of power, as well as the on different forms of surveillance and control implemented by that power. His work draws on a wide range of sources, ranging from military iconography and situationism to the origins of contemporary art and the useless violence thrown up by post-capitalist societies. Sánchez Castillo uses his work as a tool to experiment with behaviour processes such as the fascination that violence and destruction exercise over human beings. The development of this work is based on practices of resistance and hindrance, and his objective is to question and throw light on the stealth with which power acts.

The situationist phrase "ne travaillez jamais" ("do not ever work") and the sadly famous Nazi slogan "arbeit macht frei" ("work makes your free") are synthesised in the artist's personal statement "vivo sin trabajar" ("I live without working"). Using the aesthetics of popular festivals and celebrations, this light-bathed installation stealthily introduces into public opinion phrases which – when written or spoken in certain situations – caused those hearing or reading them to tremble, but which once converted into a bright festive poster and decontextualised, arouse only a smile. Nowadays we receive the Situationists' message "do not ever work" in a

deactivated state, thinking it is nothing but a work of art and, as such, useless. With this piece, the artist calls into question the culture industry, the industry that promotes a concept of art in which art is reduced to a role of mere entertainment, by virtue of which it manufactures its products as “stimulation systems” and through its strategies of distortion manages to maintain a delicate equilibrium between a drastic frankness, a falsely innocent surface and the need for distanced reflection.

GILLIAN WEARING

From the series *Signs that Say What You Want Them to Say and not Signs that Say What Someone Else Wants You to Say*

Colour photographs, 122 x 92 cm each
1992-1993



Gillian **Wearing**
Birmingham, UK, 1963

Gillian Wearing's oeuvre includes photographs, videos, television projects and actions in urban space, works in which she explores social behaviour and the conflicts between public and private through communication and the relationship between the artist herself and society. Winner of the Turner Prize in 1997, Wearing made a name for herself after taking part in the celebrated exhibition *Sensation*. The artist questions her audience, making it share the limelight of her works, meeting or calling upon viewers so they can tell her about their private lives and fears without revealing their identity, using masks when she has to shoot or photograph the character, thereby granting her work a confessional quality that, in turn, gives the artist her personality. She never interferes in the audience's responses, nor does she subject them to judgement, filters or censorship. In a style highly influenced by television programmes of the 70s and 80s, the artist asks, photographs and records spectators freely, exploring the human psyche as a postmodern psychologist would do, in the genre known as fictitious documentary.

In 1992 Gillian Wearing walked the streets of London to carry out an experiment: stopping passers-by, she asked them to write down on a blank sheet of paper what they were thinking of at that precise instant, after which she photographed them. The result of this anthropological and psychological experiment were six hundred frontal portraits of people holding the white sheet of paper on which they had written what the artist had asked them to write. The title of the work refers to the process of giving voice to a silenced society, that of Britain, although it could be extrapolated to any sector of world population. To her surprise, the artist was able to confirm the heterogeneity of a society that reveals its thoughts with no reservations, and feels a strong need to express its common unease.

MARC BIJL

Lifestages

Installation, 7 flight-cases, stickers, vinyl letters and aerosol, 213 x 207 x 95 cm
2005



Marc Bijl

Leerdam, Netherlands, 1973

The work of Marc Bijl, which has clear political and social implications, is made up of objects, installations and interventions in public spaces that offer an ironic critique of the underlying power structures of the neo-liberal system and the manipulations in the political and religious sphere, as well as the hazards of the globalised territory in which they operate. Marc Bijl attacks the superficiality of symbols and myth, creating a personal universe from icons from recent art history in combination with such countercultural movements as punk, goth and anarchism.

In this recent work, the artist uses references to Minimal Art and to standardised structures within his own aesthetic references to music and dark metal, which imply new aesthetic enlargements on death. To do so he builds a tower by placing musical equipment flight-cases, one top of another, in order to produce the sensation of a minimalist structure. These boxes, however, also resemble coffins or a funeral monument (tower), while the painted emblems, words and graffiti, and the artist's stickers and inscriptions in other materials, enhance his existential notions about our surrounding social environment.

In *Lifestages* he re-examines our needs, as human beings, for certain forms of

structure in our lives, even when our lives themselves are a structure in the biological sense of the term. We thus witness his hidden, romantic desire to understand the world in which we live. Art is used as a new form of protest or structure with which to call the other structures that surround us into question.

JUAN DEL JUNCO

El lenguaje

Video, colour and sound
2013



Juan del **Junco**

Jerez de la Frontera, Cádiz, Spain, 1972

Juan del Junco (Jerez de la Frontera, 1972) is the son of an architect and ornithologist, a biographical detail that turns out to be revealing when looking into his artistic production. Indeed, it helps us understand the interest of the artist in analysing the actuality that surrounds us using a scientific method, his interest in attending to the reality of nature and its classification, as well as to the tension between the visible reality and what lies beneath what we see. Under the guise of a scientific construct based on a serious and well-documented field work, in the pieces of Del Junco we find an accumulation of multiple allegorical reflections that address aspects as interesting as the visual representation of nature and the construction of the landscape, the systems of classification and ranking that we use — which are, after all, nothing more than a cultural construction. We find the tendency of mankind to develop orderly and manageable representations of the world that very often hide its complexity; the ambivalent essence of photography or video themselves, which act as tools to build evidence and, at the same time, as fabulation machines that, however, do not cease to reveal what is not evident; the occupation and use of natural space; the origin and genealogy of objects and

concepts; the tension between surface and depth, between what you see and what you discover, between what is shown and what is hidden.

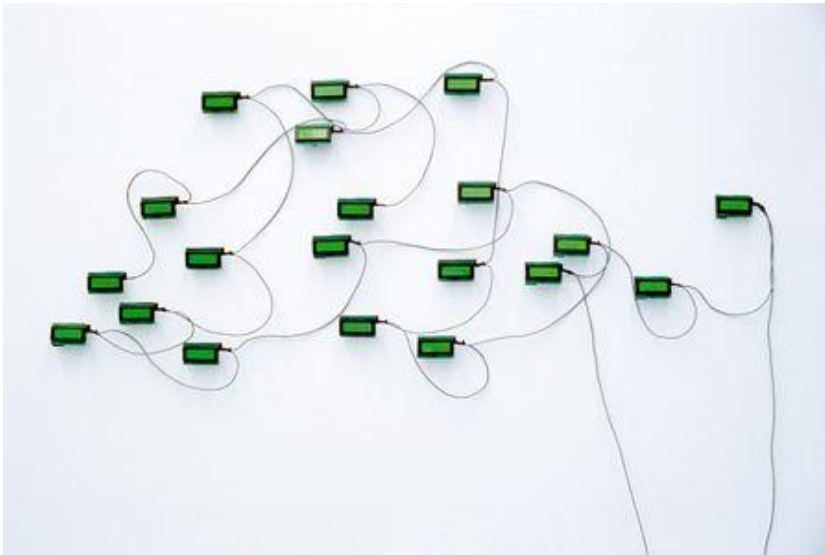
El lenguaje is a piece that may seem somewhat different from his previous ones, but, besides having similar interests — contact with nature and the landscape, interaction between natural and human spheres, classification systems, etcetera — also works, like many others, through a kind of metalanguage that allows the artist to discuss issues not directly related to nature. Indeed, the goat herder and his flock communicate constantly in a cryptic language, only suitable for insiders. Unintelligible to the rest, it can only cause amazement and excitement in the uninitiated. The goat, like a connoisseur, not only understands the language, but obeys and adopts it as part of its existence. When this theme is taken to the art world, we see the work becoming a metalanguage. In the words of the artist, *El lenguaje* 'reflects upon art itself and its system, upon how the latter is understood and how relationships among its agents are established. An artist, like a shepherd, produces his work and relates to his field and his environment on the basis of communication conventions; but also has, like a shepherd, moments of quiet solitude sitting on a rock, observing what lies around him'.

RAFAEL LOZANO-HEMMER

33 Preguntas por minuto, Arquitectura relacional 5

Installation consisting of liquid-crystal micro-screens, a laptop computer and a converter.

2000-2001



Rafael **Lozano-Hemmer**
México City, México, 1967

Rafael Lozano-Hemmer uses interventions and interactive installations in public spaces to reflect on the use of new technologies as a space for artistic expression. In addition to his artistic pursuits, he also has made a name for himself writing essays that verse on the problems in communication caused by technological development.

His work explores the behaviours derived from the relationship between the audience and a computer-controlled creation. The different occurrences stemming from this relationship open up a dialogue on the role played by chance as a constructive element of a new virtual universe in the framework of contemporary society.

33 Preguntas por Minuto, Arquitectura Relacional 5 is an installation that reflects on chance as a driving force for artistic creation. A computer programme, based on the unlimited number of combinatory possibilities of Spanish grammar, processes words taken from a dictionary and can form up to 55,000 million different questions. These are displayed on twenty-one liquid-crystal micro-screens at a rate of thirty-three questions per minute, which makes reading them difficult. The random process which yields these questions is further heightened by the input of

spectators, who can type in their own combinations with the keyboard provided. The unidirectional flow of information, where each question is conditioned by its own impossibility of obtaining an answer, is thus transformed into a complex process of interaction with the audience whose response should take the form of active participation.

EMESE BENCZÚR

Brighten your mind

Luminous panel, 780 x 68 cm
2003



Emese **Benczúr**
Budapest, Hungary, 1969

The work of Emese Benczúr comes to grips with reality through tactile sensations and the primacy afforded to the manufactured artistic object. Careful linguistic usage, through explicit textual references, provides a conceptual dimension to the fun-filled content that is present throughout his oeuvre. These texts, a compendium of sentences and aphorisms regarding temporality, everyday existence and the futility of our actions, appeal to the spectator through a hedonistic, ironic and personal view of reality.

Text comes to the fore in *Brighten Your Mind*, a creation in which the different letters used in its construction are made up of tiny sparkling pieces, which give it a playful, childlike quality in relation to the title. Texture emerges as a key element in getting the spectator to approach the work, appealing to specific sensations derived from the visibility and transparency of the materials and the process used in their manufacture. Through the personal presentation of linguistic devices, *Brighten your Mind* delves into the poetry of everyday existence from a recreational perspective, stemming from the formal elements around which the text is structured.

VLADO MARTEK

Sonnet

Pencil and collage on paper
29,5 x 21 cm
1980



Vlado **Martek**

Zagreb, Croatia, 1951

The basis of the artistic practice of Martek — or, as he would say, its ‘underground’ — focuses on writing, poetry, and language. By vocation and education — he studied Philosophy and Literature and currently works in a bookstore—, Vlado Martek (Zagreb, Croatia, 1951) is a multimedia conceptual artist, a poet and a writer, and his work includes actions, agitations, environments, mural works, graffiti, texts about his own art, prints, mail art postcards, sculptures, poetic objects, paintings, artist's books and photographs. Since the 1970s he has worked in various media in order to renegotiate or reconceptualise and find new ways of artistic language. Martek is not a silent observer who gives a mere account of reality. On the contrary, through his work he makes analytical, critical, ironic and humorous comments about social structures and constructions. In general his work focuses in a kind of linguistic subversion moving between visual arts, poetry and his own art forms of pre and post-poetry. Martek's work can be seen through the lens of avant-garde poetry. Many of his linguistic interventions are inspired by other early experimental poets. Rejecting the lyrical paradigm of emotive language and the lyrical ‘I’ dominant in the European literature of the time, he and other poets experimented with sound and the spatial arrangement of individual letters. Following the idea that a poem is ‘made’ and not ‘written’, Martek opens the poem to its obvious material components, like paper, pencil and occasional words. The artist also sees the alphabet — the foundation of language, and, therefore, of (classical)

poetry — as the symbolic source of all knowledge. Between the first and the last letter, 'everything that can be said' takes place.

Since the beginning of the 1970s, Martek wanted to do something that went beyond writing poems. The first work presented in public was an action on a huge wallpaper carried out with the photographer Željko Jerman and an art student, Boris Demur. In 1975 he founded the Grupa Šestorice [Group of six artists] together with Mladen and Sven Stilinović, Fedor Vučemilović, Boris Demur and Željko Jerman. Mangelos often collaborated with this same group. The work of Martek is located between art, literature and philosophy. It works with both denial and construction of words to create a reality behind the words. He describes his work as pre-poetry. In his own words, 'Pre-poetry is controlling, an escape into space before writing, controlling my head, my reasons and the reasons for my writing, my responsibility, a kind of planning before you begin to write. In this sense it is a provocation within the language, both destroying and building it'. Thus, Martek uses ironic, critical and analytical methods in combination with a wide range of materials and media to question social structures.

MANGELOS

Manifesto of Manifesto

Silkscreen on paper , 71 x 50 cm
1977

manifesto of manifesto

dear friends
dear friends
the statement is not manifested of experiments
carried out during long years
being entirely successful (because they were not)
but another route has been discovered
instead of following the line of meaning
the thinking process proceeds
along the line of function
corresponding to other process of life
within this frame lie these manifestos.
the world is not only changing
it has changed.
we are in the second century
of the second civilization, the machinel one.
the social use of the machine
has put an end to the civilization of manual work
and to all the social phenomena
whose presupposition was manual work.
by changing the character of work
the world changes its way of thinking.
the revolution of thinking has the character
of a long-term evolution.
in the course of this process
the previous artistic or naive thought
has integrated itself in the process of exchange
with another one one base are.
the principles of machinical work
civilization practically profolizizes itself kind
as a cultural organization of the interplanetary
of uniform mechanical production.
and consequently
of uniform types of social superstructure.
based on the principle of social functionality
instead of emotionally structured unities
a type of social unit is formed
which thinks functionally.

Manifesto on Impressionism

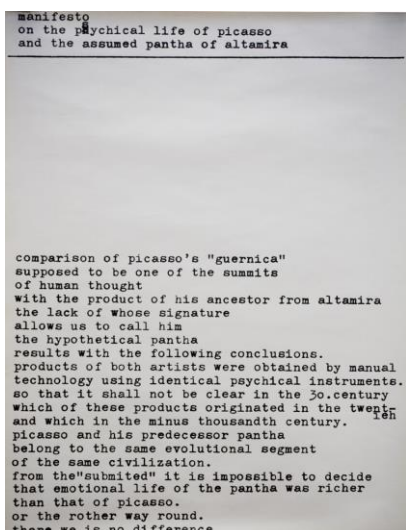
Silkscreen on paper , 71 x 50 cm
1977

manifesto
on impressionism

even in the time
before the exhibition at nadar's
it was said photography
shall destroy art.
the artists' fear was not without reason
but the reason was falsely identified.
~~but the reason was not without reason~~
the reason was not photography
but the manner of thought
which produced photography.
impressionism was
the first unambiguous result
of the direct influence
of the new thinking on art.
firstly by surrendering
the complex emotional experience
and by reduction to the famous "eye".
secondly by relying on spectral analysis.
impressionism is thus
the first debacle of the artistic manner of think-
and also the first desperate compromise kind
with science.
this was of course no decadence
but a historical symptom of the cessation
of a certain way of thinking.

Manifesto on the Psychological Life of Picasso and the Assumed Pantha of Altamira

Silkscreen on paper , 71 x 50 cm
1977



Mangelos

Šid, Serbia, 1921 - Zagreb, Croacia, 1987

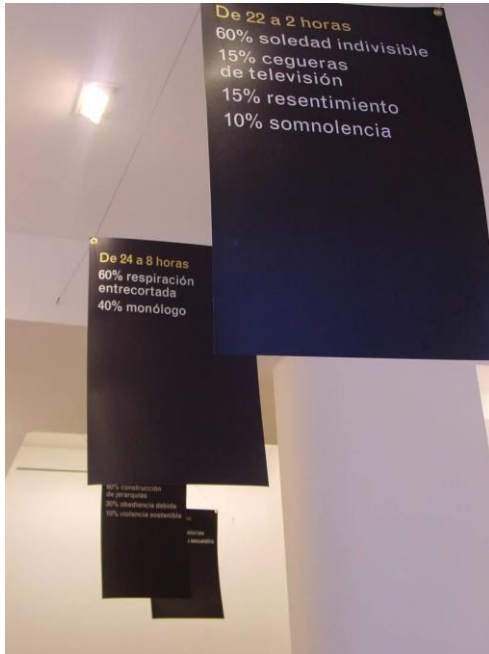
Born as Dimitrije Bašičević, Mangelos (Šid, Serbia, 1921-Zagreb, Croatia, 1987) was an art critic, exhibition curator and artist whose creative output includes books, editions, sculptures and paintings. His work and his research contributed greatly to the development of contemporary art in Croatia. In 1959, he adopted the pseudonym Mangelos, derived from the name of a small town near where he was born. He was a founding member of the avant-garde group Gorgona and since 1975 he began collaborating with the Grupa Šestorice Autora [Group of the Six Artists] constituted by Vlado Martek, Mladen and Sven Stilinović, Fedor Vučemilović, Boris Demur and Željko Jerman. Mangelos produced works in collaboration with the two aforementioned groups, but also worked solo. His first exhibition took place in 1968 in Belgrade, fuelled by the new generation of conceptual artists belonging to the status quo. His artistic and theoretical practice was committed to the use of language, text and manifestos, and the desire to create anti-art, in an attempt to deny the irrationality of the act of painting through the rational act of writing. In his manifestos, he discussed the possibility of progress in society. Dimitrije Bašičević Mangelos died in 1987 at the age of 66, as predicted by his manifesto-Šid, published and exhibited in 1978 in Zagreb, who divided his life in nine 'Mangelos' and a half, and that ended precisely in the year of his death. In this manifesto the artist referred to the 'biopsychological theory' of which he had heard for the first time in the school of his home town. According to this theory, the cells of the human body renew completely every seven years, giving rise to completely different personalities in every human being. Mangelos used this theory to explain

the works of the first and last periods of various artists — such as Rimbaud, Van Gogh or Picasso — and his own production, classifying and dating his works according to the nine Mangelos and a half in which he had divided his life. In addition to the spiritual tendencies, Mangelos' work is characterized by irony, intermediality, an expressionist nihilism and a very personal experimentation with the characteristic trends of conceptual movements of the Non-art or Anti-art period.

JAVIER PEÑAFIEL

Tantosporciento, 2004-2015

10 pancartas de lona impresa, 90 x 60 cm c(u)
2003



Javier Peñafiel

Zaragoza, España, 1964

From his poetic stance and using the voice as a connecting thread, Peñafiel's work as a whole draws a path through history, recovering the —both documented and sensed— presence of key figures who chose critical thought as a way of fighting and resistance. In research projects and long-term works —already presented at Galería Joan Prats, in Barcelona— including *Distancia, miento* on the figure of Ruth Berlau (Bertolt Brecht's sentimental and working partner), or *Locución Merkel-Bachelet*, a fictional encounter between Michelle Bachelet and Angela Merkel in a tram in the German Democratic Republic during the 1970s, Javier Peñafiel (Zaragoza, Spain, 1964) extracts and codifies new materials in video, drawn texts or books with photographs and texts, arranged in an installation of sorts that accompanies and qualifies the presence of those materials which are in turn reinterpreted in the live dramatised lecture he will present with the actress Rita Só. Formally speaking, the proposal is materialised in a montage, in the filmic sense of the word, generating a collage of visual and textual references and documentations revisiting a certain historical time and a set of key characters critical to a proper understanding of the contemporary world.

The work of Javier Peñafiel covers various fields and practices such as video, installation, drawing, artist editions, performance or conferences. Each step in his work is a piece in a more complex system wherein different layers related to experiences, emotional explorations, psychological pulsations, etc. are immersed almost automatically, leading him to research on image and, above all, with words in their sign dimension (which brings it close to drawing) and linguistics (that relate it with poetry or essay). His is a language or proto-language that looks towards the inside (thus, the personal references of his

work) or towards the outside (it is thus how the interior gets in contact with the exterior of a contextual environment) to construct personal mythologies that show our constant limitation as individuals before social constrictions. With these references he produced the work *Tantosporciento* in 2003 as a site-specific project for the public spaces of Terrassa (that was later presented in other contexts, thus generating a series of different forms of presentation of the work) in which he reduces the emotive to statistical musings, explicitly showing the confrontation and game of subtle, analytical perceptions that are after the statements. The work, that shows strategies and references to advertising, seem to encourage the spectators to acquire and consume variable percentages of humor, life, desires or fears. In the words of the artista: "Passersby are both public and public readers of reality.

Potential work and life schedules are mixed, nothing is separate, we hybridize per minute and divide the nuclei of each reality; they are percentages, details on our characteristic life."

VALCÁRCEL MEDINA

La celosía

Película 16 mm transferida a DVD, audio, bucle. Cartel impresión offset 115' 45 x 34,3 cm
1972



Isidoro **Valcarcel Medina**
Murcia, España, 1937

Premio nacional de artes plásticas (2007) y premio Velázquez (2015), Valcárcel Medina (Murcia, 1937. Vive en Madrid desde los 19 años a donde se trasladó para estudiar arquitectura) ha desarrollado un cuerpo de trabajo basado en una investigación crítica de las nociones y las convenciones del sistema del arte y de las relaciones entre el arte y las personas. Durante casi 50 años de propuestas y acciones artísticas, muy a menudo de corte conceptual, el trabajo del artista ha ido evolucionando hasta una desmaterialización que favorece no tanto la objetualización del arte cuanto su experiencia, lo que remarca el interés del artista por interrelacionar la vida y el arte. No en vano muchas de sus propuestas han huido de los espacios institucionalizados y se han generado en situaciones experienciales cotidianas que, por ello, determinan que muchas de sus obras hayan de ser experimentadas en directo, sin posibilidad de repetición. También, por ello, su práctica artística propicia una reflexión crítica y díscola de la realidad en la que se inscribe, tal y como demostró en la exposición *De ayer a hoy* presentada en el MUSAC en 2015.

La Celosía (' Jealousy' , 1972) is a film created by Isidoro Valcárcel Medina' s, an historical work which was first

presented at the Encuentros de Pamplona in 1972, based on the novel *La Jalousie* by Alain Robbe-Grillet, one of the key works of the Nouveau Roman. An ambitious complex full-length motion picture in which, as Valcárcel Medina declared later, he said: “everything I had to say about cinema” .

In the film the cinematographic medium acts as a *jalousie* that is strictly superimposed on the *philosopic* and descriptive *jalousie* of Robbe-Grillet’s novel, in such a way that the movements of the camera faithfully reproduce the “very movement of the description” that is behind the original text. In the film, the words, phrases or passages from the book that appear on the screen or are quoted off-camera in either French or Spanish (one of the voices reading being that of artist Esther Ferrer), in a deliberate synchronization of sound and picture that is not necessarily temporal, provide the material out of which the story is woven from the elements of *La Jalousie*, a story that is in the strict sense audiovisual, a “traditional” film, an innovative narrative that is the outcome of the interplay of sound, image and montage.

In *La Celosía*, Valcárcel Medina carries description in the novel to the extreme, taking the optical quality which is characteristic of the book and objectifying the texts which appear, as such, on the screen. At the same time he readapts them with switches of language and voice, and free association. The film is an exercise about the dissociation and duration of the shot. According to Valcárcel, *La Celosía* is the result of setting out to ‘make a film of the book’ , literally.