



Programación Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Octubre 2003. Salón de Actos, entrada libre, 140 localidades

JUEVES 9, 20h.

Actuación: E. Wurm

Videos: H. Rekula, R. Vaara

VIERNES 10, 20h.

Actuación: P. Cao

SÁBADO 11, 20h.

Actuación: Y. Davids

Videos: T. Koganezawa,
T. White

DOMINGO 12, 13h.

Videos: C. Campino,
C. del Fierro, F. Impellizeri,
Longina, Y. Okón,
K. Oppenheim

JUEVES 16, 20h.

Videos: Arahmaiani,
P. Bard, S. Ceballos y R.
Quintana, J. Segura, R. Vaara,
J. Villani

VIERNES 17, 20h.

Conferencia: L. Almarcegui

Videos: Z. Huan

SÁBADO 18, 20h.

Actuación: D. Fabyc

Videos: G. Otálvaro-Hormillosa

DOMINGO 19, 13h.

Videos: C. Amoraes,
A. Framis, Forcefield,
M. Moscou, L. Roberts

JUEVES 23, 20h.

Actuación: Y. Duyvendak

Videos: kimsooja,
L. May Post, S. Treister

VIERNES 24, 20h.

Actuación: E. del Rivero

Actuación: Praxis

SÁBADO 25, 20h.

Actuación: Pamela Z

DOMINGO 26, 13h.

Actuación: M. Varela

Videos: E. Pujol,
Building Transmissions

Programación Centro Párraga, Murcia

Octubre 2003. La Fragua, Estación RENFE del Carmen, aforo limitado

VIERNES 10, 21h.

Actuación: Y. Davids

Videos: H. Rekula, R. Vaara

SÁBADO 11, 21h.

Actuación: Y. Duyvendak

Videos: kimsooja, L. May
Post, S. Treister

DOMINGO 12, 21h.

Videos: C. Campino, C. del
Fierro, F. Impellizeri, Longina,
Y. Okón, K. Oppenheim

JUEVES 16, 21h.

Videos: Arahmaiani, P. Bard,
S. Ceballos y R. Quintana,
J. Segura, R. Vaara, J. Villani

VIERNES 17, 21h.

Actuación: D. Fabyc

Videos: G. Otálvaro-Hormillosa

SÁBADO 18, 21h.

Conferencia: L. Almarcegui

Videos: Zhang Huan

DOMINGO 19, 21h.

Videos: C. Amoraes,
A. Framis, Forcefield,
M. Moscou, L. Roberts

JUEVES 23, 21h.

Actuación: Praxis

Vídeo: E. del Rivero

VIERNES 24, 21h.

Conferencia: M. Varela

Videos: E. Wurm

SÁBADO 25, 21h.

Videos: T. Koganezawa,
T. White, E. Pujol,
Building Transmissions

No lo llames performance Don't Call it Performance

p. 03. Presentación

p. 07. English Text

p. 11. Actuaciones

p. 35. Vídeos



No lo llames performance

Don't Call it Performance

“Odiábamos la palabra “performance”. No podíamos, no queríamos llamar a lo que hacíamos “performance”... porque el performance tenía su lugar, y ese lugar era por tradición el teatro, un lugar al que acudías como cuando ibas a un museo.” Vito Acconci

Las palabras de Acconci reflejan certeramente la promiscuidad, ambigüedad e indefinición que aún hoy, casi cuarenta años después¹, existe en torno al término *performance*, como también su marcado carácter anti-institucional. Tan pronto denominado acción, evento, actuación, arte corporal, como acontecimiento, pieza, *fluxus* o *happening*, básicamente podemos definir el performance como un arte interdisciplinario que busca (aunque no necesariamente) la participación activa del espectador.

La influencia que ha venido ejerciendo desde entonces se deja notar en las manifestaciones artísticas más recientes dentro del campo del vídeo, la instalación, la escultura, la fotografía, la pintura o, incluso, el arte cibernético. Sorprendentemente, ni la Historia del arte ni las instituciones museísticas han sabido o querido hasta ahora recoger este imprescindible testimonio, muy diferente de lo acontecido con, por ejemplo, el minimalismo o el arte conceptual, cuyo reconocimiento ha sido unánime.

Aceptando entonces el papel pivotal que ha desempeñado el performance y las prácticas afines de los años 60 y 70, el ciclo *No lo llames performance / Don't Call it Performance* reflexiona acerca de su renovado interés, que se manifiesta en lo que se ha dado en llamar *naturaleza performativa*. Mediante proyecciones y una decena de actuaciones en vivo analizamos, al hilo de la obra de una treintena de artistas, la vigencia de esa idiosincrasia performativa, que se despliega más allá de su propio campo hacia otras formas de arte, al tiempo que señalaremos algunas diferencias y similitudes entre el ayer y el hoy.

A la hora de analizar este concepto expandido del performance, debemos obligatoriamente remitirnos de manera breve al lingüista John L. Austin, que fue quien acuñó en el año 1961 el término “performativo”² definiéndolo como “una manifestación lingüística que no sólo describe sino que también cambia el mundo creando situaciones nuevas”. Se trata, en definitiva, de una actividad que crea aquello que describe. Así, el consabido “Yo les declaro marido y mujer” sería un buen ejemplo por cuanto ejecuta una acción y describe un estado de ser nuevo. Desde entonces, esta noción lingüística se viene aplicando al contexto del arte y de la vida por cuanto explora actividades capaces de cambiar la realidad existente. Por otro lado, recientemente las teorías homosexuales han acudido a lo performativo a la hora de interpretar los discursos relacionados con el sexo y el género, como la cultura cibernética³.

Si el teatro es la forma artística performativa por excelencia, también lo “teatral” y la “teatralidad” entran aquí en juego. Para muchos artistas y críticos el performance no sólo comparte el hecho de estar ante y con una audiencia, sino que también se ha acercado al teatro a través de los conciertos *fluxus*⁴ y los *happenings*. En este mismo sentido, hemos de referirnos por fuerza al entre tanto clásico artículo de Michael Fried⁵ en el que manifiesta que “El arte [se refería al minimalismo] degenera a medida que adquiere rasgos teatrales”, siendo lo “teatral” según Fried, “lo que se encuentra *entre* las artes [entre la pintura y la escultura]”, como también “la preocupación por el tiempo o, más precisamente, por la *duración de la experiencia*”. ¡Qué duda cabe que el performance fue quien más experimentó con la interdisciplinariedad y la temporalidad!

Una vez delimitado el marco conceptual, en *No lo llares performance / Don't Call it Performance* se recoge una serie de acciones, eventos, esculturas, videos e instalaciones que, en su mayoría, son de naturaleza performativa o que retoman y exploran elementos y estrategias del performance clásico. Pero, ¿en qué se diferencian o se parecen las obras actuales a las de entonces? De manera esquemática

podemos señalar los siguientes rasgos:

- 1) el artista actual trabaja con el firme deseo de hacer un arte público⁶, esto es, con público o en espacios públicos;
- 2) la acción tiene un carácter “portátil” y puede ser reproducida en diferentes entornos y ante públicos diferentes;
- 3) el tono de la obra ha adquirido hoy un carácter más íntimo, personal y también más desenfadado;
- 4) ya no hay ningún tipo de jerarquía entre la acción y su registro;
- 5) se favorece una producción abundante de información escrita, grabada o fotografiada⁷;
- 6) el “remake” de ciertos performances históricos trasciende la mera reproducción de la acción original para convertirse en una forma de arte nueva;⁸
- 7) al igual que ayer continúa preconizando un espíritu crítico con la sociedad;
- 8) sigue siendo la única disciplina dentro de las artes visuales que ofrece un arte directo, vivo, espontáneo y sin intermediarios.

A pesar de no haber gozado del interés de los medios ni las instituciones, el performance ha renacido con fuerza. Tal vez, y para ser más justos, deberíamos decir que en realidad nunca nos abandonó, sentando mediante su naturaleza performativa las bases para disciplinas nuevas –el vídeo⁹, la (video)instalación, el arte cibernético– e infiltrándose en otras –la escultura, la fotografía, la pintura– y renovando sus cimientos. Así mismo, tampoco deberíamos olvidar su destacado papel en cuestiones relacionadas con el género, el sexo y la raza, y, dentro de éste, el de las mujeres artistas¹⁰.

El cuerpo sigue siendo para el artista el material más moldeable y accesible, capaz de generar de manera inmediata discursos críticos acerca de la política y vida cotidianas. En nuestro contexto posmoderno, éste se mueve entre una estética intencionadamente *low-tech* de los años 60 y 70 y unos ambientes cibernéticos en los que confluyen ordenadores, micrófonos, monitores de vídeo y presencia en directo. Tal vez en el futuro lo performativo se manifieste en la mezcla de “lo real” y “lo virtual” borrando para siempre esa tan directa y deseada “experiencia de primera mano”.

Paco Barragán

Notas:

1. Si bien ciertos críticos situaron el advenimiento del performance a mediados de los 60 a la sombra del *happening* o *Fluxus*, ya desde el año 1955 el grupo japonés Gutai venía realizando de manera periódica performances en espacios públicos que constituían una prolongación del gesto pictórico.

2. Austin, John L., *How to Do Things with Words*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1975.

3. Véase en este sentido Lichty, P., *The Cybernetics of Performance and New Media Art*, <http://www.voyd.com/hrvat>, donde plantea una diferencia muy importante con el performance, id est, la desincronización con la audiencia.

4. Para ver la enorme influencia que Fluxus ha ejercido sobre el performance léase Stiles, Kristine, *Entre el agua y la piedra*, pp.141-214, recogido en el catálogo de *Fluxus y fluxfilms 1962-2002*, edición de Berta Sichel en colaboración con Peter Frank, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002.

5. Fried, Michael, "Art and Objecthood", *Artforum* 5, 10 (verano, 1967), p.21.

6. Muchos de los performances clásicos fueron realizados en lugares alejados sin público o para un público muy limitado –p.e. *Unicorn* (1971) de Rebecca Horn–, o en el estudio del artista –*From Hand to Mouth* (1967) de Bruce Nauman...– sin el ánimo de ser mostrados a una audiencia determinada.

7. Véase Goldberg, Rose Lee, *Performance, Live art since the 60s*, 1998, Thomas & Hudson, Londres, en cuya introducción Laurie Anderson admite de manera sintomática que se vio obligada a registrar sus acciones debido a las "distorciones" que con el devenir del tiempo iban sufriendo sus obras.

8. Así por ejemplo Joan Jonas declara en una entrevista con Joan Simon –"Scenes and Variations: An Interview with Joan Jonas"– en *Joan Jonas Performance Video Installation 1968-2000*, 2001, Galerie der Stadt Stuttgart, Hantje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, pp. 25-35- que utiliza elementos de performances antiguos para crear nuevas instalaciones; y otro ejemplo sería la escenificación libre y un punto irónica en el año 1995 de *Fresh Acconci* de Mike Kelley y Paul McCarthy.

9. La historia del vídeo y la videoinstalación nunca se entenderían sin la trascendental aportación de performers como Acconci, Chris Burden, Joan Jonas, Bruce Nauman, Nam June Paik o Ana Mendieta.

10. Afortunadamente, la historia del performance y del vídeo se está reescribiendo por mujeres como RoseLee Goldberg y Amelia Jones recuperando el lugar que les corresponde a muchas mujeres artistas que, más allá de plantear perspectivas femeninas o feministas, han contribuido de manera destacada a la propia evolución de estos medios, y entre las que figuran entre otras Laurie Anderson, Adrian Piper, Carolee Schneemann, Marina Abramovic, Yoko Ono, Rebecca Horn, Valie Export, Perry Bard o Yayoi Kusama.

Don't Call it Performance

No lo llames performance

"We hated the word "performance". We couldn't, wouldn't call what we did "performance"... because performance had a place, and that place by tradition was theatre, a place you went to like a museum." Vito Acconci

Vito Acconci's comment accurately reflects the vagueness and ambiguity which still surround the notion of performance as an art form, even today – almost forty years later¹ – as well as its conspicuously anti-institutional bent. Whether we use the word 'performance' to mean an action, an event, an enactment, a form of body art, a set piece, a Fluxus concert, or a happening, it might basically stand defined as an interdisciplinary art activity which usually (though not necessarily) seeks to elicit audience participation.

The influence exerted by performance ever since can be traced through the most up-to-date artistic expressions, in the fields of video, installation, sculpture, photography, painting and even cybernetic art. Surprisingly, however, neither art history nor the museum seem to have been willing or able to allocate to this crucial genre the space it deserves, in striking contrast to the unanimous recognition awarded to, for example, minimalism or conceptual art.

From a standpoint that takes on board, then, the pivotal role played by performance and allied practices during the Sixties and Seventies, our programme *No lo llames performance / Don't Call it Performance* examines the recent upsurge of interest in such activities gathered under what has become known as 'performativity'. Here, a mixture of screenings and live presentations – covering the work of some thirty artists – provides the framework for analyzing the actuality of this performative idiosyncrasy as it reaches beyond its own boundaries toward other art forms, at the same time drawing attention to a number of similarities and differences between past and present.

In order to grasp this expanded concept of performance, we must necessarily resort to the linguist J.L. Austin, who coined the term 'performativity' in 1961², defining it as a linguistic manifestation which not only describes, but simultaneously changes the world, creating new situations. In other words, this is an utterance that brings about the thing it describes. "I declare you man and wife" is a classic example, for it performs the action at the same time as it describes a new state of being. From then on, this linguistic notion has been applied to the context of art and life inasmuch as it explores activities that may be capable of changing existing reality. Furthermore, recent queer theory has relied heavily on the performative to provide a handle on the discourses of sexuality and gender, and cybernetic culture has found it equally useful³.

The performative genre par excellence is, of course, theatre, and levels of theatricality are obviously deployed here. In the view of many artists and critics, performance does not only share with theatre the relationship to an audience; Fluxus concerts⁴ and Happenings were also matters of stagecraft. In this context we cannot but refer to the seminal essay by Michael Fried⁵ in which he contends – writing about minimalism – that art degenerates the more it overlaps with theatre, since the theatrical, according to Fried, is what lies *between* the arts [between painting and sculpture]. Theatricality also implies "a concern with time, or rather with the *duration of experience*." And what genre experimented more than performance with interdisciplinarity and the time factor!

Within the conceptual framework outlined above, *No lo llames performance / Don't Call it Performance* presents a series of actions, events, sculptures, videos and installations that either operate on a broadly performative level, or revive and explore features and strategies associated with classic performance. What then are the consistencies and differences between current works and their predecessors? Somewhat schematically, we can identify the following traits:

- Today's artist is working with the intention of creating a public art,⁶ that is to say, one taking place before a public or in a public space.

- 1) The action is of a 'portable' character, able to be reproduced in different environments and before different audiences.
- 2) The tone of the work has shifted onto a more intimate, personal and indeed easygoing level.
- 3) Loss of hierarchy: live action is no longer automatically valued above its recording.
- 4) There is a wealth of written, recorded or photographed information in attendance.⁷
- 5) The 'remake' of given historical performances is not seen as a mere reproduction of the original action, it has become a new art form.⁸
- 6) Some things have not changed: the critical eye cast on society is as acute as ever.
- 7) Performance is still the only discipline within the scope of the visual arts that offers a direct, vivid, spontaneous product without recourse to mediation.

For all its sidelining by both the media and the institutions, performance has come back with a vengeance. Or perhaps it would be more accurate to say that it never really left us, for the notion of performativity, fundamental to the parameters within which new disciplines such as video,⁹ (video-) installation or cybernetic art were established, has also infiltrated older disciplines such as painting, sculpture and photography, to welcome and rejuvenating effect. Nor should we overlook the leading role of performativity in foregrounding questions concerned with gender, sex and race, and particularly its affinity with the concerns of female artists.¹⁰

For many artists, the body continues to be the most accessible and the most malleable of materials, with the capacity to generate immediate critical discourses about everyday politics and life. In our postmodern context, the body oscillates between a deliberately low-tech, retro (Sixties and Seventies) aesthetic and a cybernetic environment presided by computers, microphones, monitors and live feeds. It may be that performativity will manifest itself, before too long, in some blend of the 'real' and the 'virtual', erasing for ever the yearned-for directness of 'first-hand experience'.

Notes:

1. Though some critics locate the birth of performance in the mid-Sixties, under the auspices of Fluxus and Happenings, the fact is that already in 1955 the Japanese group Gutai was conducting regular 'performances' in public spaces, conceived as a prolongation of the pictorial gesture.
2. Austin, John L., *How to Do Things with Words*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1975.
3. Cf Lichty, P., *The Cybernetics of Performance and New Media Art*, <http://www.voyd.com/hrvat> where a major difference with the traditional performance is pointed out: the lack of synchronicity with the audience.
4. For a deeper discussion of the pioneering influence of Fluxus upon the practice of performance, cf Stiles, Kristine, "Between Water and Stone", *In the Spirit of Fluxus* exhibition catalogue, Walker Art Center, Minneapolis, 1993.
5. Fried, Michael, "Art and Objecthood", *Artforum* 5, 10 (Summer Issue 1967), p.21.
6. We should not forget that many classic pieces were performed in remote locations before a tiny audience or none at all, e.g. *Unicorn* (1971) by Rebecca Horn. Others took place in the studio: Bruce Nauman's *From Hand to Mouth* (1967), were carried out with no thought of an audience.
7. See Goldberg, Rose Lee, *Performance, Live Art since the 60s*, 1998, Thames & Hudson, London, with an introduction by Laurie Anderson. Anderson recalls that she herself did feel driven to record her performances, in view of the "distortions" they suffered over time.
8. Thus, for example, Joan Jonas declared in an interview with Joan Simon ("Scenes and Variations. An Interview with Joan Jonas" in *Joan Jonas Performance Video Installation 1968-2000*, 2001, Galerie der Stadt Stuttgart, Hantje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, pp.25-35) that she scavenges bits of her old performances in order to create new installations. Another example would be the freewheeling, somewhat ironic restaging that went into Mike Kelley and Paul McCarthy's *Fresh Acconci* show in 1995.
9. The history of video and video-installation cannot be properly understood without the invaluable contributions of performers such as Acconci, Chris Burden, Joan Jonas, Bruce Nauman, Nam June Paik, or Ana Mendieta.
10. Fortunately, the histories of both performance and video are being rewritten by women like RoseLee Goldberg and Amelia Jones, as part of a bid to assert the status due to many female artists, who, over and above their feminist critiques, have made outstanding contributions to the evolution of the same media. They include among others Laurie Anderson, as well as Adrian Piper, Carolee Schneemann, Marina Abramovic, Yoko Ono, Rebecca Horn, Valie Export, Perry Bard or Yayoi Kusama.

Actuaciones

(por orden de presentación)



Erwin Wurm

1954, Viena, Austria. Vive en Viena.

One Minute Sculptures, en vivo.

59 positions, 1992, 20'.

Adelphi Sculptures, 1999, 18'16".

Memory, 1994/2000, 10'.

A causa de mi desconfianza hacia las formas fijas y definidas, mi obra evoca continuamente las siguientes preguntas: ¿Cuánto dura un objeto? ¿En qué momento se convierte en performance? ¿En qué momento se convierte una acción en escultura?

He venido produciendo esculturas desde principios de los 80, es decir, todo tipo de objetos e instalaciones, vídeos y ejecuciones a los que he dado en llamar "esculturas", aunque siempre he dado gran importancia al proceso creativo rechazando sistemáticamente reducir las cosas a la inmovilidad.

Mi exploración de la línea divisoria entre la escultura y el performance me ha ayudado a ampliar aún más mi flexible concepto de la escultura. La ejecución y el resultado de las *One Minute Sculptures* (esculturas de un minuto de duración) es un típico producto de mi concepto: la posibilidad de probar esculturas en pensamiento y acción y, en caso necesario, reproducirlas siguiendo instrucciones escritas o dibujadas.

Por lo general, se trata de modelos extremadamente económicos producidos con medios mínimos que utilizan personas y objetos tangibles del entorno inmediato.

Erwin Wurm

Este documento audiovisual ha
sido clasificado

SN

Sobredosis de narcisismo

Los hechos expresados a continuación son responsabilidad exclusiva de sus autores. Las entidades o empresas que exhiban o reproduzcan este documento audiovisual no comparten necesariamente los juicios manifestados en el mismo. Dicho documento confronta ficción y realidad mediática y subraya la opacidad institucional ante cierto tipo de comportamientos comunicativos.

Paco Cao

Asturias. Vive en Nueva York.

PACO CAO PRESENTA

Border III ~ dos noticias televisivas y un debate.

Dos noticias televisivas distantes en el tiempo, pero relacionadas entre sí, precedidas de una cabecera admonitoria, serán proyectadas como introducción del proyecto *Border III*. La primera noticia fue emitida en el año 2000 en CNN Plus España; la segunda, con carácter ficticio, ha sido producida específicamente para este proyecto. Una vez finalizada la proyección se abrirá un debate en el que participarán invitados "especiales" vinculados al mundo del arte y de los medios de comunicación. Dicho debate será presentado y moderado por el autor de esta iniciativa. Una vez que cada uno de los invitados haga uso de su turno de intervención el público asistente podrá sumar sus voces a la discusión.

La forma en la que los medios de comunicación encaran el arte contemporáneo, la frágil naturaleza de los conceptos de ficción y realidad, así como la opacidad y resistencia que ofrecen algunas instituciones artísticas para aceptar cierto tipo de comportamientos comunicativos actuales son la base de los documentos audiovisuales presentados, y, consiguientemente, el foco de análisis del debate.

Paco Cao





Yael Davids

1968, Jerusalén, Israel. Vive en Amsterdam.

Table, 2003, en vivo.

Stool, 1998, 9'51".

Matrass, 1998, 1'35".

Aquarium, 1998, 7'47".

Face, 2000-01, 8'22".

Cupboard, 2001, 3'38".

Cortesía Galería AKINCI, Amsterdam.

Mis obras intentan captar la presencia humana. Principalmente a través de un diálogo con objetos inertes. El cuerpo humano entra en el mundo del objeto adaptándose a una nueva manera de ser.

En *Mesa* hay cuatro personas que verdaderamente se "sientan" dentro de una mesa. Ambos, la mesa y las personas, son cubiertas por un mantel hecho de camisas. Uno puede ver la parte posterior de la cabeza emerger por entre los collares del mantel. El resto del cuerpo y los rostros permanecen "ocultos" debajo de la mesa. El diálogo entre los cuatro caracteres se lleva a cabo por debajo de esta superficie.

En el vídeo *Silla* hay una figura femenina sentada boca abajo, que calza en los brazos unos pantalones típicamente masculinos, en las manos unas zapatillas de deporte y en las piernas una camisa. Allí donde el cuello de la camisa ha sido reubicado nuevamente, la vagina femenina reemplaza la imaginaria cabeza masculina; la imagen se establece casi como un retrato clásico.

Yael Davids

Lara Almarcegui

1972, Zaragoza. Vive en Rotterdam.

La autoconstrucción en Saint Nazaire. Saint Nazaire, 2003

Cortesía Galería Marta Cervera, Madrid.

Decidí hacer una investigación sobre el movimiento de autoconstrucción en una ciudad. Me fascinaba la idea de que había una parte de la población que no aceptaba el espacio tal y como se les daba sino que se empeñaba en transformarlo y que pasaba su tiempo libre construyéndolo y siendo activos.

Este proyecto es un recorrido por los espacios construidos por los habitantes de una ciudad: hay casas hechas con la ayuda de una cooperativa de autoconstrucción; cabañas de pescadores muy imaginativas pues las ha diseñado su constructor; un jardín donde un hombre no para de construir cabañas con materiales de los astilleros navales por el placer del proceso. En otro jardín convivían flores, materiales de construcción y herramientas. Pues la autoconstrucción no es un fin sino una actividad.

Lara Almarcegui



Deej Fabyc

1961, Londres. Vive en Australia.

She Sat and Watched Me(details), en vivo.

Muddy Love. 1998, 6'37".

We Can Work it Out. 2002, 1'27".

Ella se sentó y me miró. Este trabajo en vivo es una continuación de una videoinstalación anterior llamada *Tender is Room* que fue mostrada en la Neue Gallery Graz austriaca formando parte del Sterischer Herbsts en 1999. En aquél trabajo diez personas discutían sobre el carácter, la fragilidad y los engaños de una mujer muerta y que tuvo problemas relacionados con su salud mental. Lo más interesante de todo son los eufemismos, las expectativas y los temas sin resolver que emergían entre los participantes que discutían sobre esta mujer.

Ahora presento un nuevo trabajo en vivo y un video documento basado en la información contenida en los mensajes de las coronas del funeral de mi madre. Se trata de un poético relato que ofrece una descripción del momento de su muerte, continuando con el tamaño y el peso de sus órganos a medida que fueron extraídos de su cuerpo.

Mi madre fue encontrada muerta en la puerta cercana del jardín de los vecinos tres días antes de recibir el informe final del psiquiatra.

La intención de esta obra es construir una interpretación de los mensajes funerarios que crean una ubicación o una localización para una escena de una muerte de ficción sin sugerir por ejemplo una atmósfera que me remueva y sin hablar realmente sobre ello.

Deej Fabyc

Yan Duyvendak

1965, Zeist, Holanda. Vive en Barcelona.

Dreams Come True, en vivo.

Coproducción con la Kunstcredit Basel Standt y con el Centre pour l'Image Contemporaine (sgg*) Saint-Gervais Ginebra.

Für uns, 1999, 6'.

My Name is Neo (for fifteen minutes), 2002, 5'.

“Si propusiese un juego consistente en diez personas montadas en un avión a punto de estrellarse equipado con tan sólo nueve paracaídas, encontraría fácilmente a diez candidatos dispuestos a participar” afirma John de Mol, apóstol de la llamada “telerrealidad” y creador de numerosas emisiones de este género televisivo en plena expansión.

En vez de sonreír de manera condescendiente ante este tipo de candidato dispuesto a pagar con su propia vida la participación en estos juegos televisivos, Yan Duyvendak decide convertirse en uno de ellos y obtener así sus propios “quince minutos de celebridad mundial”.

De esta manera, nos convierte en testigos de las trayectorias desesperadas de aquellos a los que se les ha prometido que sus sueños pueden convertirse en realidad.

En contrapartida a las esperanzas imposibles de estos post-adolescentes, Duyvendak, con una actitud demasiado humana ante esta “telerrealidad”, desmonta la maquinaria de la deshumanizante competición y establece el retrato de los iconos que nuestra sociedad actual crea y consume sin ningún tipo de piedad.

Nicole Borgeat





Praxis

1972, Delia Bajo, Madrid. 1973, Brainard Carey, Nueva York.
Viven en Nueva York.

The New Economy Project

The New Economy Project de Praxis no es un evento particular, un performance ni un objeto. Se trata de una práctica (praxis) y sus metas y manifestaciones conciernen tanto a los aspectos políticos como a los humanitarios. La "Economía" se sirve de una moneda que es nuestros propios cuerpos, el organismo humano colectivo, y que estos artistas proponen reconstruir.

Praxis cuestiona y discute el estado actual de las conciencias y cómo han luchado con esfuerzo en este planeta. A través de sus palabras y sus acciones, abren un diálogo interrogando sobre cuál debería constituir el próximo paso para la Humanidad, y cómo será la naturaleza del pensamiento en los años venideros.

Son como nuevos científicos conformando un universo radicalmente diferente al que conocemos, al igual que Galileo con sus descubrimientos iniciales y sus postulados que teorizaban sobre un nuevo centro de nuestro sistema planetario.

Praxis nace de la colaboración entre un matrimonio cuyos esfuerzos expresan dos mentes que se unen con un mismo objetivo: recordar que las visiones individuales serán pronto una cuestión del pasado.

Praxis

The New Economy Project, 2003. Cortesía de los artistas.





Elena del Rivero

Valencia. Vive en Nueva York.

[Swi:t] Home A CHANT (CANTO)

Nude descendant un escalier and returning, as well. 2002

Presentaré un proyecto que ya enseñé en el Drawing Center de Nueva York el 11 de julio de 2001 y que se basa en una performance realizada durante un año en el que un papel hecho a mano fue extendido por los suelos del estudio sufriendo todos los avatares de la vida cotidiana para finalmente ser cosido y remendado en forma de trapos de cocina.

Después de la destrucción del estudio el 11 de septiembre y de ver cómo los suelos estaban plagados de papeles que volaron de las oficinas cercanas, decidí ampliar este proyecto, *[Swi:t] Home*, con otro en el que incluiría todos los materiales destrozados y los jirones de papel que volaron. Esta ampliación, *Canto*, es un trabajo de mayor envergadura dadas las premoniciones y connotaciones que comportaba el título *Dulce Hogar* que le había dado al proyecto.

También presentaré el vídeo *Nude descendant un escalier and returning, as well* rodado en agosto de 2002 en Cedar St.

Este vídeo, sin editar y a tiempo real, muestra el tiempo que tardé en descender desde el último piso al último rellano de la escalera del edificio. El vídeo se detiene en el momento que paso el primer tramo de la escalera como detenida por el sexo.

Este fue el último día que estuve en la casa antes de que pasara a ser propiedad del Gobierno para ser descontaminada de asbestos, plomo y materiales peligrosos. Situada a cien metros de la Torre Sur, el edificio sufrió grandes desperfectos aunque su estructura quedó intacta.

Elena del Rivero

Pág. 26: *Nude descendant un escalier and returning, as well*, 2002.

Cámara: Jamerry Kim. Cortesía de la artista.

Pág. 27: *The Artist as a Haz-Mat expert, 125 Cedar St # 8N post 9/11.*

Foto: Kyle Brook. Cortesía de la artista.

Pamela Z

1956, Buffalo, Nueva York. Vive en San Francisco.

Works for Voice, Electronics & Video

Pamela Z es una compositora/performer y audioartista afincada en San Francisco que en su trabajo mezcla básicamente la voz con procesos electrónicos en directo y *sampling* tecnológicos. Crea obras que combinan el bel canto con técnicas vocales que alarga de manera experimental y objetos de percusión encontrados, la palabra hablada, software MAX MSP que corre en un PowerBook, y ejemplos de sonidos mezclados con un controlador MIDI llamado The BodySynth™, que permiten a la artista manipular el sonido mediante gestos físicos. Algunos de sus performances más recientes incluyen elementos de vídeo diseñados por ella misma o sus colaboradores (realizadores como Jeanne Finley y John Muse).

Aquí, Pamela Z realizará una serie de trabajos como *Metal/Vox/Water*, *Nihongo de Hanasso*, *Different* y otros fragmentos –*Voci y Gajjin*– de su amplia obra multimediática y performativa.







Mikael Varela

1944, Montevideo, Uruguay. Vive en Borås, Suecia.

Juglares del arte (el arte como juego).

Presento mi performance-conferencia *Juglares del arte* (el arte como juego) como una especie de *stand up comedian*, donde se alternan las risas y las lágrimas del público. En realidad, se trata de una charla donde existe tanto la interactividad con el público en hilarantes situaciones como la inmersión profunda en el mundo del arte en general, y el contemporáneo en particular, con énfasis en el arte conceptual.

Una charla en la que yo como artista me muestro no ya como una parte de la obra (performance), sino como arte en sí, desnudándome, intelectualmente hablando, y exhibiendo anécdotas íntimas de mi vida privada para brindar al auditorio la posibilidad de comprender cómo las experiencias personales del artista se integran en su obra.

Identidad, personalidad, absurdo, anti-intelectualismo y mecanismos psicológicos aplicados al arte son palabras claves en mi performance que demuestra cómo la vida cotidiana del artista se integra en su obra para acabar convirtiéndose en arte.

Mikael Varela

Vídeos



Carlos Amorales

1970, México D.F. Vive en Ámsterdam y México D.F.

Interim. 1997.

In Conversation with Ray Rosas. 1997.

Arena dos de mayo. 1997.

Solitario. 1998.

Amorales versus Amorales. 2001.

Duración total aprox.: 20'.

Amorales realiza una serie de intervenciones en el mundo de la lucha profesional mexicana que le sirven no sólo para analizar la estructura de este deporte, sino también para extrapolar comentarios acerca del ámbito social, político y económico de la sociedad. Los diferentes personajes que se esconden tras la máscara llamada "Amorales" actúan, comentan, intervienen en un documental en el que la ficción y la realidad intercambian su lugar.

Arahmaiani

1961, Bandung, Indonesia. Vive en Yogyakarta.

Handle Without Care. 1996, 13'.

The Past Has not Passed. 2002, 4'29".

We Love Each Other. 2002, 4'10".

Human-Love. 2003, 4'43".

Arahmaiani mezcla diferentes prácticas y disciplinas artísticas.

Su obra reflexiona básicamente acerca de la condición humana, y, en particular, la condición femenina. Inmersa en una sociedad islámica donde el papel de la mujer está aún sujeto a fuertes condicionantes, sus trabajos nos hablan de opresión, injusticia, jerarquías, pero también de violencia, neocolonialismo y desplazamiento, y de cómo el ser humano se puede resistir a ello.

Perry Bard

Quebec, Canadá. Vive en Nueva York.

The Kitchen Tapes. 1996-actualidad, 17'30".

Esta obra reúne una colección de acciones sociales de marcado carácter hedonístico realizadas en un estilo informal en su propia cocina. Se trata de una suerte de parodia de los performances de

los años 70 que versaban sobre la mujer, realizada por uno de sus alter egos –*Fluffie Logan...*– Veinte años más tarde, Bard da un giro a esta situación por cuanto da paso a una visión más humorística en detrimento de la seriedad con la que se solía tratar estas ideas.

Catarina Campino

1972, Lisboa. Vive en Lisboa.

Private Dancer. 1999, 13'43".

EVERLASTing love. 2001, 3'22".

Cortesía Galería Bores & Mallo.

Private Dancer, en el que aparece el también artista Hanno Soans haciendo de *stripper* al son de una canción de Caetano Veloso, se erige en un irónico análisis del machismo imperante en la sociedad y sus diferentes ámbitos. Por su parte, *EVERLASTing love* convierte el baile de salón en una suerte de combate de boxeo.

Sandra Ceballos y René Quintana

1961, Guantánamo. 1966. La Habana, Viven en Cuba.

"...y montañas el brigadista". 2003, 25'.

Los artistas realizan una secuencia de acciones sencillas que pronto adquieren un tono obsesivo: la repetición sobre una pizarra de mensajes y eslóganes escritos con rotulador, relacionados con la revolución cubana, acaban difuminándose al ser reescritos una y otra vez. Al igual que todas las grandes utopías, en las que no hay lugar para el individuo sólo para la masa, las posiciones extremas acaban sucumbiendo ante su propia inflexibilidad.

Claudia del Fierro

1974, Santiago de Chile. Vive en Santiago de Chile.

Idéntica. 2000, 3'58".

Políticamente correcto. 2000, 3'06".

Despoblado. 2001, 4'24".

Del Fierro realiza intervenciones en espacios públicos que reflexionan acerca de la mujer y los diferentes estereotipos que existen en la sociedad latina. Adoptando diferentes personajes –la

secretaria, la mujer que trabaja en una fábrica...-, la artista, disfrazada, se infiltra en diferentes ambientes de trabajo consiguiendo que la ficción se mezcle con la realidad al más puro *reality show*.

Alicia Framis

1972, Barcelona. Vive en Ámsterdam y Barcelona.

Anti_dog, 2002-2003, 15'.

Cortesía Galería Helga de Alvear, Madrid.

Framis es conocida por una obra interdisciplinar que abarca acciones, instalaciones y vídeo y que gira en torno al ser humano y la incomprensión y soledad que le rodean. *Anti_dog* es un *work-in-progress* que consiste en la introducción de una serie de vestidos basados en modelos de diseñadores, como Chanel o Gaultier, hechos con un material que repele balas, fuego, perros..., y que sirve a la mujer para defenderse de agresiones masculinas.

Zhang Huan

1965, An Yang, China. Vive en Nueva York.

12 Square Meters 1994, 3'.

65 Kg. 1994, 3'20".

Pilgrimage-Wind and Water in New York. 1998, 6'20".

Dream of Dragon. 1999, 5'.

Cortesía del artista y de Galería Elga Wimmer PCC, Nueva York.

Huan actúa siempre desnudo, como si de esa manera relacionara mejor el cuerpo con la mente. Su trabajo traza metáforas que hablan del hombre y la naturaleza, el individuo y la sociedad, el compromiso y la injusticia. El cuerpo le sirve al artista para recuperar sensaciones y vivencias perdidas.

Francesco Impellizeri

1962, Drepanum, Italia. Vive en Roma.

Canzoni in Vetrina per la XLV Biennale di Venezia. 1993, 4'.

Lady Muk al Rolling Stone. 1996, 4'.

Los conciertos de Impellizeri cuestionan los tabúes con humor, ironía y sarcasmo. Artista interdisciplinar, parte del autorretrato para

reflexionar sobre el cuerpo y sus identidades. Travestido, el cuerpo se manifiesta en la forma de diferentes personajes artísticos que funden lo masculino con lo femenino.

Longina

1979, Orense. Vive en Vigo.

Hss Delay. 2002, 8'58".

Orgam B. 2002, 3'48".

El artista gallego conocido bajo el nombre Longina "esculpe" el sonido realizando complejas instalaciones en las que intervienen sistemas musicales e informáticos, centrados en el audio multicanal, y en los que el propio artista se erige en director de orquesta. Sus audioperformances buscan la creación de un espacio íntimo donde el espectador convierta el propio acto de escuchar en una experiencia muy física.

kimsooja

1957, Taegu, Corea. Vive en Nueva York.

A Mirror Woman. 2002, 25'.

En su obra, kimsooja reflexiona acerca del rol de la mujer en la sociedad en particular, y del ser humano en general. En *A Needle Woman* la vemos en diferentes metrópolis –Ciudad de México, El Cairo, Lagos y Londres– de espaldas en medio de la multitud. La artista inmóvil en espacios concurridos y las diferentes reacciones nos sugieren binomios como individuo / colectivo, espacio público / espacio privado, local / global o extranjero / autóctono.

Takehito Koganezawa

1974, Tokio. Vive en Berlín y Tokio.

Untitled, Media_City_Seoul. 2000, 2'.

Eight Minutes in the Backroom. 2001, 8'.

Koganezawa realiza vídeos, instalaciones y performances en las que el tiempo se convierte en protagonista. Manipuladas, sus obras muestran un devenir del tiempo extraño que adquiere matices psicológicos. Los personajes actúan de manera sorprendente y,

cuando menos, cómica. El artista juega sutilmente con la estructura del relato sembrando aún más la confusión en el espectador.

Liza May Post

1965, Ámsterdam. Vive en Ámsterdam.

Place. 1996, 1'30".

Trying. 1998, 2'.

Bros. 1999, 6'.

Las películas de Post hablan básicamente del ser humano y sus (des)encuentros en su habitar diario. En ellas vemos personas en posturas y comportamientos extraños, insertadas en espacios reducidos de perspectiva limitada. Las personas casi siempre nos dan la espalda, como si no quisieran mirarnos, y están sumidas en unas situaciones sofocantes e incomprensibles. La cuidada estética de las imágenes acentúa aún más si cabe ese triste sentir.

Micaela Moscouw

1961, Viena. Vive en Viena.

Moscouw. 2002, 20'.

Cortesía Sick Pack, Berlín.

A partir de su propio personaje, Moscouw crea una obra polifacética entre voyeurista y perversa. En un film de Joerg Burger titulado *Moscouw* vemos cómo la artista muestra y comenta sus autorretratos fotográficos en diferentes situaciones, poses y transformaciones, en los que la ficción se confunde con la realidad. La necesidad de aparecer tanto delante como detrás de la cámara fotográfica se convierte en un ritual obsesivo que nos cuestiona en el fondo acerca del cómo nos vemos y cómo nos ven.

Yoshua Okón

1970, México D.F. Vive en Los Ángeles.

Cockfight. 1998, 3'.

Poli V. 2000, 6'.

La obra de Okón reflexiona acerca de los males que aún siguen aquejando a la sociedad mexicana de hoy: la corrupción, el abuso



de poder, el machismo, la inseguridad. Como en un *reality show*, Okón nos hace asistir tanto a una actuación improvisada de unos policías bailando un charlestón –*Poli V*–, como a un vulgar e irónico intercambio de insultos entre dos colegialas –*Cockfight*–.

Kristin Oppenheim

1959, Honolulu, EEUU. Vive en Nueva York.

The Eyes I Remember. 2000, 3'07".

Black Sabbath. 2002, 4'30".

She was Long Gone. 2002, 2'32".

Scat. 2002. 2'34".

Cortesía 303 Gallery, Nueva York.

Oppenheim realiza esculturas vocales: canciones que constan de pocos elementos –*A Woman Left Lonely, She Was Long Gone...*– que repite variando su intensidad y entonación, y con las que crea ambientes de gran intimismo impregnados de ternura y fragilidad. En otros momentos, concibe instalaciones más complejas –*Black Sabbath*– en las que intervienen efectos lumínicos y visuales que apoyan la voz para modelar el espacio circundante.

Gigi Otálvaro-Hormillosa

1976, Miami. Vive en San Francisco.

Inverted Minstrel. 2001, 25'.

De ascendencia filipino-colombiana, la artista interdisciplinaria Gigi Otálvaro-Hormillosa –también conocida como "Devil Bunny in Bondage"– concibe y realiza acciones que mezclan texto, sonido y vídeo que analizan y deconstruyen de manera incisiva y desafiante los estereotipos existentes en torno a la identidad, la sexualidad, el género y las estructuras de control subyacentes.

Ernesto Pujol

1957, La Habana. Vive en Nueva York.

La monja. 1995, 10'.

La obra de Pujol explora aspectos como el exilio, la identidad, la sexualidad o el poder y sus estructuras. La memoria es el elemento

que recorre su obra cual hilo rojo. Aquí recrea su autorretrato mientras suena una tonadilla infantil. La repetición de ese acto, que se repite una y otra vez adquiriendo un tono obsesivo, no hace sino acentuar ese sentimiento de pérdida y desarraigo.

Heli Rekula

1963, Helsinki. Vive en Helsinki.

Pilgrimage. 1998, 9'.

Los vídeos de Rekula parten del cuerpo femenino para abordar temas relacionados con la religión, la sexualidad o la identidad. Las complejas y contradictorias relaciones del ser humano afloran en la búsqueda del amor y la comprensión. El simbolista y estéticamente impecable *Pilgrimage*, con su prólogo y su drama, nos invita a reflexionar acerca de la condición divina en términos humanos como la fertilidad, la sexualidad o la inocencia.

Luke Roberts

1952, Alpha, Australia. Vive en Vitanza City, Lemuria & Brisbane, Au.

Pacifica. Cámara y edición: Daniel Sala. 2002, 14'.

Roberts aborda aspectos cruciales como la colonización y la marginalización. En este trabajo, que es un canto a la diferencia, uno de sus muchos personajes –*Pope Alice*– es el líder espiritual de Lemuria, el Continente Perdido, también conocido como Mu. Con ironía y humor, el artista cuestiona estereotipos políticos, religiosos y sexuales. Su obra está dotada de diferentes niveles de interpretación místicos y mitológicos.

Jesús Segura

1967, Cuenca. Vive en Murcia.

Sweet Dance I. 1999, 3'40".

Sweet Dance II. 1999, 3'40".

Con la cultura del ocio como punto de partida, Segura realiza un vídeo de carácter performativo que mezcla audio e imagen y que reflexiona en torno a la idea de la (re)apropiación (práctica por lo demás muy común entre los DJs). Sin un claro afán documental, el

artista reproduce el lúdico ambiente de una fiesta con personas bailando de manera desenfadada y haciendo pompas de jabón.

Suzanne Treister

1958, Londres. Vive en Berlín.

The Rosalind Brodsky Time Travelling Cookery Show. 1998, 28'.

El personaje de ficción Rosalind Brodsky tiene un programa de cocina televisado que nos permite viajar a través del tiempo para rescatar a unos antepasados judíos del holocausto o inyectarnos un extraño sérum en el cuerpo que hace que, de un día para otro, crezcan en él carne y verduras. Aspectos como la sexualidad, el humor, la memoria o la identidad van surgiendo a raíz de pequeñas historias personales.

Roi Vaara

1953, Moss, Noruega. Vive en Berlín.

Artist's Dilemma. 1997, 3'32".

An American Trilogy. 2000, 6'56".

Roi Vaara se nutre del entorno cotidiano que le rodea. No hay nada más político que vivir, parece querer decirnos Vaara en *Artist's Dilemma*, donde la sencilla elección entre el arte y la vida parece poco más que un espejismo. También *An American Trilogy*, realizada en Nueva York por *The White Man* –un personaje del artista–, está impregnado de un humor entre absurdo y cómico que persigue cuestionarnos nuestras cómodas existencias.

Júlio Villani

1956, Marília, Brasil. Vive en París.

Complexe du Perroquet. 2001, 6'.

Esta inusual obra tiene como protagonista al papagayo del propio artista. Reflexiones en torno a la memoria, la autoría y la Historia del Arte que nos son sugeridas al ver cómo las reproducciones de la *Mona Lisa*, *Abaporu* –la obra icónica del modernismo brasileño–, como también una fotografía de Picasso, son destrozadas alegremente por el ave con su pico.



Tim White

1967, Varsovia. Vive en Nueva York.

Confessions. 2002, 17'.

White realiza un vídeo de acabado muy estilizado en el que reflexiona acerca del potencial de la memoria. A través de cuatro pantallas vemos varias historias que confluyen en un mismo personaje: una niña en medio de la naturaleza. Esta suerte de simbólico regreso al mundo natural está impregnada de misterio, imaginación y un punto de misticismo.

Forcefield

Providence, EEUU. Viven en Rhode Island.

Forcefield Video Collection. 1996-2000, 19'44".

Cortesía Electronic Arts Intermix, Nueva York.

El colectivo Forcefield realiza una práctica artística que mezcla diferentes disciplinas de manera novedosa e irreverente. Sus extraños vídeos y actuaciones están repletos de sonidos electrónicos repetitivos, elementos de baja tecnología, animaciones y trajes llamativos, que incorporan tecnologías obsoletas en un intento por reflexionar y denunciar la insaciable carrera tecnológica del ser humano en un mundo cada vez más autista.

Building Transmissions

Amberes. Viven en Amberes

220 V, track 5/inside (window). 3'45".

Tafelcompositie. 3'34" (autor Kris Delacourt)

Building Transmissions es un colectivo formado por Nico Dockx, Kris Delacourt, Dave Vanderplas y Peter Verwimp, aunque la composición puede variar según el proyecto. Los trabajos tienen un carácter interdisciplinario y parten de una serie de experimentos con sonidos relacionados con la arquitectura, la música y la imagen en movimiento. Lo que a sus miembros les interesa es plantear nuevos modelos de colaboración y experimentación artísticos de carácter no jerárquico.

Izda: Jesús Segura. *Sweet Dance II*, 1999.

Imagen p.48: Arahmaiani, *Handle without Care*. Cortesía de Pruess & Ochs Gallery, Berlin/Shanghai.



Programa organizado y coordinado por el Departamento de Audiovisuales del MNCARS

Proyecto: Paco Barragán

Comisariado: Paco Barragán en colaboración con el Depto. de Audiovisuales

Itinerancia: Centro Párraga, Murcia

Presentación Pamela Z: Comisariada por Berta Sichel

Coordinación de la muestra y editorial: Ana Barrera

Instalación de Sonido: Casa de los Altavoces

Agradecimientos:

Servicio Cultural de la Embajada de los Estados Unidos en Madrid: Edward Loo, Agregado Cultural, y Carmen González, Asesora para Asuntos Culturales.

A todos los artistas y sus galerías.

Departamento de Audiovisuales del MNCARS

Dirección y programación: Berta Sichel. Coordinación: Ana Barrera y Ruth Méndez Pinillos.

Administración: Consuelo Berrocal. Proyección: Angel Prieto. Traducción: Lorna Scott-Fox.

Subtitulación: Sublimage. Diseño gráfico: Florencia Grassi



El trabajo de Deej Fabic ha sido realizado y se presenta con el apoyo de Australia Council, Fundación del Gobierno Federal de Australia para el apoyo a las artes.

Imagen cubierta: Lara Almarcegui, *La autoconstrucción en Saint Nazaire*, 2003. Foto: L. Almarcegui.

© de los textos y las traducciones, sus autores

© VEGAP, para las reproducciones autorizadas, Madrid 2003

NIPO: 181-03-008-4

CENTRO
párraga

Director: Juan Antonio Álvarez Reyes

Coordinación: María del Carmen Ros

La Fragua (Asociación de Artistas Visuales y Escénicos)

Tel: 968 930 208/10. Calle Santa Teresa 21. 30005, Murcia
centrop@centroparraga.com, www.centroparraga.com



Región de Murcia

Consejería de Educación y Cultura
Murcia Cultural S.A.

**Museo
Nacional
Centro
de Arte
Reina
Sofía**

Tel: 914 675 062.

C. Santa Isabel 52. 28012, Madrid
<http://museoreinasofia.mcu.es>



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE

