

INVITATION AU VOYAGE / TRANSPORT TO SUMMER 
9È CICLE D'INTERVENCIONS AL VESTÍBUL
CENTRE SOCIAL I CULTURAL DE LA FUNDACIÓ "LA CAIXA", LLEIDA



Fundació "la Caixa"

© 2003 Fundació "la Caixa"

Avinguda Diagonal, 621

08028 Barcelona

© dels textos: els autors

Comissaris: Chris Gilbert i Cira Pascual Marquina

Coordinació: Mercè Freixinet i Sebastià Petit

Textos: Chris Gilbert i Cira Pascual Marquina

Disseny gràfic: Barabara

Fotomecànica:

Impressió:

Totes les fotografies són propietat dels seus autors i han estat reproduïdes amb el seu permís. Queda expressament prohibida la reproducció parcial i total d'aquestes per qualsevol mitjà sense el permís dels propietaris.

DL:

 **INVITATION AU VOYAGE / TRANSPORT TO SUMMER**
9È CICLE D'INTERVENCIONS AL VESTÍBUL
CENTRE SOCIAL I CULTURAL DE LA FUNDACIÓ "LA CAIXA", LLEIDA

INVITATION AU VOYAGE / TRANSPORT TO SUMMER

ESP

Este ciclo se sitúa en un momento en que la necesidad de transportarse, en lugar de fomentar el turismo o la ensañación escapista, conserva su potencial de transformación política y social. El ciclo defiende la idea de que el gusto por lo exótico puede alterar e influenciar la vida cotidiana en la medida en que los artistas proporcionen modelos o motivos para un mundo mejor.

Un importante hito para las tendencias exóticas occidentales lo constituye la obra de Charles Baudelaire, que expresó su predilección no sólo en su poema epónimo, sino también en sus repetidos encuentros con la noción de viaje. De manera similar, Wallace Stevens, un poeta americano del siglo XX, buscó la salida de las trivialidades de la vida en zonas residenciales en actos más abiertamente imaginativos y filosóficos. Si estos poetas pueden encarnar la figura del artista ligero de equipaje, también se pueden contrastar con el ejemplo familiar de Tomorrowland de Disney, un mundo inerte en el que el futuro parece una mera reorganización del pasado.

Actualmente, las muestras más positivas de la tendencia a la huida radical se han desplazado del arte a la filosofía, como se puede constatar en el concepto productivo de la “línea de vuelo” de Gilles Deleuze y Felix Guattari. Sin embargo, supongamos que un exotismo saludable podría volver a la disciplina del arte: a fin de cuentas, hay que imaginar un mundo mejor, presumiblemente al margen de las estrechas categorías que encuadran una imaginación de la Ilustración. Este ciclo de exposiciones reúne a nueve artistas bajo los auspicios del tema de la trascendencia productiva. No obstante, respetando el espíritu y el concepto del ciclo, dejemos que la postura de cada artista o grupo de artistas constituya por sí misma un punto de partida.

ENG

This cycle situates itself at a moment when the urge to transport, rather than leading to tourism or escapist reverie, retains its potential for political and social transformation. Its thesis is that a taste for the exotic can alter and infuse the everyday insofar as artists provide templates or motives for an ameliorated world.

An important milestone for the West's exotic leanings is the work of Charles Baudelaire, who explored the predilection not just in his eponymous poem, but in repeated encounters with the idea of travel. Similarly Wallace Stevens, an American poet of the last century, sought “transport” from the banalities of suburban existence through more straightforwardly imaginative and philosophical acts. If these poets can stand for the figure of the artist weighed down with little baggage, they may also be contrasted with the familiar example of Disney's Tomorrowland—an inert world in which the future looks merely like a reshuffling of the past.

Today, most positive instances of the inclination for radical escape have migrated from art to philosophy—as in Gilles Deleuze and Felix Guattari's productive notion of the “line of flight.” Yet we imagine that a wholesome exoticism could return to art: A better world does, after all, have to be imagined and presumably outside the narrow categories that frame an Enlightenment imagination. This cycle of exhibitions brings together nine artists under the aegis of the theme of productive transcendence. In the spirit of the cycle, however, we allow that each artist's or group's position vis-à-vis the exhibition concept may itself constitute a departure.

CAT

Aquest cicle se situa en un moment en què la necessitat de transportar-se, en lloc de fomentar el turisme o el somieig escapista, conserva el seu potencial de transformació política i social. El cicle defensa la idea que el gust per l'exòtic pot alterar i influir la vida quotidiana en la mesura en què els artistes proporcionin models o motius per a un món millor.

Una important fita per a les tendències exòtiques occidentals la constitueix l'obra de Charles Baudelaire, que va expressar la seva predilecció no només en el seu poema epònim, sinó també en les seves repetides trobades amb la noció de viatge. De manera semblant, Wallace Stevens, un poeta americà del segle XX, va buscar la sortida de les trivialitats de la vida en zones residencials en actes més obertament imaginatius i filosòfics. Si aquests poetes poden encarnar la figura de l'artista lleuger d'equipatge, també es poden contrastar amb l'exemple familiar de Tomorrowland de Disney, un món inert en què el futur sembla una mera reorganització del passat.

Actualment, les mostres més positives de la tendència a la fugida radical s'han desplaçat de l'art a la filosofia, com es pot constatar en el concepte productiu de la "línia de vol" de Gilles Deleuze i Felix Guattari. De tota manera, suposem que un exotisme saludable podria tornar a la disciplina de l'art: al cap i a la fi, cal imaginar un món millor, presumiblement al marge de les estretes categories que enquadren una imaginació de la Il·lustració. Aquest cicle d'exposicions reuneix nou artistes sota els auspicis del tema de la transcendència productiva. No obstant això, per tal de respectar l'esperit i el concepte del cicle, deixem que la posició de cada artista o grup d'artistes constitueixi per si mateixa un punt de partida.

Chris Gilbert i Cira Pascual Marquina

ESP

Albuquerque, Nuevo México (EE.UU.), 1956. Trabaja y reside en Nueva York (EE.UU.).

Dejando a un lado la elección de los materiales (botellas, tachuelas o canicas en lugar de pinturas) y teniendo en cuenta un cambio de tono radical (sorpresa y brillo más que sublimidad y heroísmo), Tony Feher se puede considerar un pariente cercano del expresionismo abstracto. Aunque a menudo se le ha comparado con los minimalistas por poseer un sentido del diseño innato, Feher traiciona los preceptos de este movimiento al atribuir gran importancia a los gestos, la colocación y la composición. El artista agoniza a la hora de decidir entre cordeles de colores y botes de mermelada de un modo similar al que un pintor de la Escuela de Nueva York se podría haber preocupado por el lugar donde colocar su siguiente pincelada.

En toda la obra de Feher se camina por una cuerda floja. Su gesto más común consiste en una botella parcialmente llena de líquido y colgada de un cordel: un motivo que, si bien se puede comparar con las formas más básicas de ornamentación, también plasma una flotabilidad prácticamente trascendente: no se trata de “flotar en el agua” sino de “flotación de agua”. Del mismo modo, aunque se puede entender que Feher está reclamando terreno con su obra (y ha ocupado grandes espacios; hace bien poco, todo el Hagia Sofia con unas cuantas adiciones muy sencillas), la intención no es tanto la de acaparar como la de infundir. Es característico de Feher el empleo de cordeles con la intención no de “amarrar” sino de “suspender”.

ENG

Born 1956, Albuquerque, New Mexico (USA). Lives and works in New York (USA).

Leaving aside his choice of materials (bottles, pins, and marbles instead of paint) and taking into account a radical shift in tone (surprise and sparkle rather than sublimity and heroism), Tony Feher might be understood as a close kin of the Abstract Expressionists. Though he has often been compared with the Minimalists because he has their design sense under his skin, Feher betrays that movement's premises by assigning paramount importance to gesture, placement, and composition. The artist will agonize over a choice among colored twines or jelly jars just as a New York School painter might have fretted about the placement of his next brushstroke. Throughout Feher's oeuvre a tightrope is being walked. His most common gesture consists of a bottle partially filled with liquid and hung by a string—a motif that, if comparable to the most basic forms of ornament, also embodies an almost transcendent buoyancy: not *floating on water* but *water floating*. Likewise, though Feher could be seen as claiming territory with his work (and he has occupied vast spaces, most recently the whole of the Hagia Sofia, with a few simple additions), the effort is not so much one of corralling but of infusing. Characteristically, Feher uses string not to *tie down* but to *tie up*.

CAT

Albuquerque, Nou Mèxic (EUA), 1956. Treballa i viu a Nova York (EUA).

Deixant de banda l'elecció dels materials (ampolles, tatxes o bales en lloc de pintures) i tenint en compte un canvi de to radical (sorpresa i brillantor més que sublimitat i heroisme), Tony Feher es pot considerar un parent proper de l'expressionisme abstracte. Tot i que sovint se l'ha comparat amb els minimalistes per posseir un sentit del disseny innat, Feher traeix els preceptes d'aquest moviment en atribuir una gran importància als gestos, la col·locació i la composició. L'artista agonitza a l'hora de decidir entre cordills de colors i pots de mermelada d'una manera semblant a la que un pintor de l'Escola de Nova York es podria haver preocupat pel lloc on col·locar la seva següent pinzellada.

En tota l'obra de Feher es camina per una corda fluixa. El seu gest més comú consisteix en una ampolla parcialment plena de líquid i penjada d'un cordill: un motiu que, si bé es pot comparar amb les formes més bàsiques d'ornamentació, també plasma una flotabilitat pràcticament transcendent: no es tracta de "flotar en l'aigua" sinó de "flotació d'aigua". De la mateixa manera, encara que es pot entendre que Feher està reclamant terreny amb la seva obra (i ha ocupat grans espais; fa ben poc, tot l'Hagia Sofia amb unes quantes addicions molt senzilles), la intenció no és tant la d'acaparar com la d'infondre. És característica de Feher la utilització de cordills amb la intenció no d'"amarrar" sinó de "suspènre".

It Seemed a Beautiful Day, 2002

Ampolles de plàstic clar amb taps blancs de rosca, filferro d'acer galvanitzat, filferro d'acer inoxidable, aigua, alcohol, colorant alimentari i corda de cotó i polièster. Dimensions variables. Cortesia del San Francisco Museum of Modern Art.

Botellas de plástico claro con tapones blancos de rosca, alambre de acero galvanizado, alambre de acero inoxidable, agua, alcohol, colorante alimenticio y cuerda de algodón y poliéster. Dimensiones variables. Cortesía del San Francisco Museum of Modern Art.

Clear plastic beverage bottles with white screw caps, galvanized steel wire, stainless-steel wire, water, isopropyl alcohol, food dye, and cotton-polyester clothesline. Dimensions vary with installation. Courtesy of the San Francisco Museum of Modern Art.

Nature Is Over, 2003

Cinta blava i aigua embotellada. Vista de la instal·lació: 8a Biennal Internacional d'Istanbul, Turquia. Cortesia de l'artista i D'Amelio Terras, Nova York.

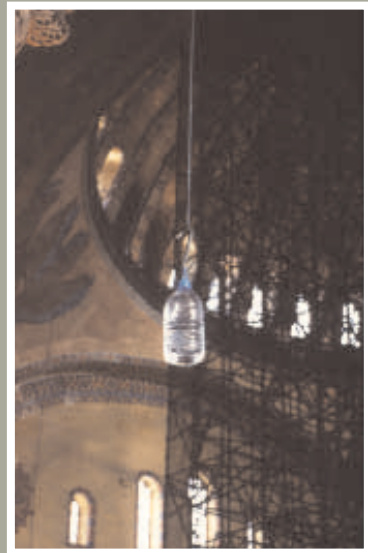
Cinta azul y agua embotellada. Vista de la instalación: 8a Bienal Internacional de Estambul, Turquía. Cortesía del artista y D'Amelio Terras, Nueva York.

Blue tape and bottled water. Installation view: 8th International Istanbul Biennial, Istanbul, Turkey. Courtesy of the artist and D'Amelio Terras, New York.

It Seemed a Beautiful Day



Nature Is Over



ESP

Merced, California (EE.UU.), 1971. Trabaja y reside en Brooklyn, Nueva York (EE.UU.).

Ortho Rooms de Patrick Jacobs son representaciones bastante literales de un mundo interior. Con la ayuda de una lupa, nos permite investigar un mundo diminuto cerrado en el muro. Sus *Rooms* son máquinas de fantasía caseras, híbridos entre fotografías y dioramas, que permiten al artista proponer un discreto cambio de valores: lo ordinario se convierte en precioso, lo imposible, en posible y lo oculto sale a la luz.

El término *Ortho* que aparece en el título hace referencia a una línea de productos del hogar y para el cuidado del jardín (muchos de ellos tóxicos) que son populares en Estados Unidos. De ahí que, si se imagina en el contexto de una educación americana que incluye fuegos artificiales improvisados y juegos de química, *Ortho* pueda representar la fantasía de una ciencia doméstica radical y peligrosa. El científico doméstico es, claro está, una figura cercana en espíritu al alquimista o fabricante de bombas, pues respira el éter de una irrealidad explosiva: “Soyez réalistes, demandez l’impossible” (Sed realistas, pedid lo imposible). O, tal y como escribe Jacobs: “Al final, el gesto sirve para contar una historia acerca de un viaje imposible más que acerca del destino en sí.”

ENG

Born 1971, Merced, California (USA). Lives and works in Brooklyn, New York (USA).

Patrick Jacob’s *Ortho Rooms* are fairly literal depictions of a world within. With the aid of a lens, we are allowed to look into a tiny world enclosed inside a wall. His *Rooms* are homespun fantasy machines—hybrids between photographs and dioramas—that allow the artist to propose an understated reversal of values: the ordinary becomes cherished, the impossible becomes possible, and the hidden goes on view.

The word “Ortho” in the title refers to a line of home and lawn-care products (many of them toxic) that are popular in the United States. Hence, if imagined in the context of an American upbringing that includes improvised fireworks and chemistry sets, “Ortho” may stand for the fantasy of radical and dangerous science in the home. The home scientist is, of course, a figure who is close in spirit to the alchemist or bomb maker. She breathes the ether of the explosively unrealistic: “Soyez réalistes, demandez l’impossible.” Or, as Jacobs writes: “In the end, the gesture serves to tell a story about the impossible journey, rather than the destination itself.”

CAT

Merced, Califòrnia (EUA), 1971. Treballa i viu a Brooklyn, Nova York (EUA).

Ortho Rooms de Patrick Jacobs són representacions força literals d'un món interior. Amb l'ajuda d'una lupa, ens permet investigar un món diminut tancat en el mur. Les seves *Rooms* són màquines de fantasia casolanes, híbrids entre fotografies i diorames, que permeten a l'artista proposar un discret canvi de valors: l'ordinari es converteix en preciós, l'impossible esdevé possible i l'ocult surt a la llum.

El terme *Ortho* que apareix en el títol fa referència a una línia de productes de la llar i per al jardí (molts d'aquests tòxics) que són populars als Estats Units. D'aquí que, si s'imagina en el context d'una educació americana que inclou focs artificials improvisats i jocs de química, *Ortho* pugui representar la fantasia d'una ciència domèstica radical i perillosa. El científic domèstic és, evidentment, una figura propera en esperit a l'alquimista o fabricant de bombes, atès que respira l'èter d'una irrealitat explosiva: “Soyez réalistes, demandez l'impossible” (Sigueu realistes, demaneu l'impossible). O, com escriu Jacobs: “Finalment, el gest serveix per explicar una història sobre un viatge impossible més que sobre la destinació en si mateixa.”

Untitled Struggle, 2003

Dues lupes de vidre de 15,24 cm, fusta, ciment, paper, plàstic, neoprè, cabells, pintura, cola, il·luminació, acer. 40,64 x 45,72 x 17,78 cm.

Dos lupas de cristal de 15,24 cm, madera, cemento, papel, plástico, neopreno, pelo, pintura, cola, iluminación, acero. 40,64 x 45,72 x 17,78 cm.

Two 6-inch glass lenses, wood, concrete, paper, plastic, neoprene, hair, paint, glue, lighting, steel. 16 x 18 x 7 inches.

Vista de la instal·lació

Vista de la instalación

Installation view

Untitled Struggle



Vista de la instal·lació



ESP

Fundada en 2001 por Henriette Heise y Jakob Jakobsen. Henriette Heise, Copenhague (Dinamarca), 1965. Trabaja y reside en Copenhague. Jakob Jakobsen, Copenhague (Dinamarca), 1965. Trabaja y reside en Copenhague.

Exodus es un término del *The ABZ of the Copenhagen Free University*, un diccionario ecléctico que reúne un abanico de conceptos críticos para el colectivo danés. El término *exodus* (éxodo) se glosa, por un lado, haciendo referencia a la canción *reggae* de Bob Collins, un ejercicio musical exótico y liberador donde los haya. Por otro lado, el término se explica mediante el texto siguiente: “El rechazo activo de las actuales relaciones sociales del capitalismo, una evacuación de sus medios de apoyo y la construcción de una alternativa. No se trata de una oposición directa ni de una negativa, sino de una evacuación inmediata.”

De acuerdo con este razonamiento, un ejemplo de *exodus* según la definición de la CFU podría ser quedarse en la cama y no trabajar; de hecho, *sleep* (sueño) es otra entrada del *ABZ*, aunque la idea de partida presenta también valiosas conexiones con otras acepciones del archivo como *desire* (deseo), *uneconomical behavior* (comportamiento poco económico), *fellow travelers* (compañeros de viaje) y *wilderness* (naturaleza virgen). La premisa de la que parte este proyecto de diccionario viene de lejos: que el replanteamiento de las relaciones sociales podría depender de replantear la relación con el lenguaje o de convertirse en un poeta revolucionario. La ambición de este proyecto es inversamente proporcional a la modestia de la Copenhagen Free University. Sin embargo, aunque la CFU únicamente tiene dos alumnos que hacen jornada completa, sigue cercana al antiguo concepto de universidad. Éste es un lugar donde la preciosa información puede ser tan efímera como las inscripciones escritas a mano en diapositivas; no todo el conocimiento debe ser productivo, y el deseo continúa estrechamente vinculado a la investigación. ¡Ven a Padua y tráete tus deportivas!

ENG

Founded in 2001 by Henriette Heise and Jakob Jakobsen. Henriette Heise, born 1965, Copenhagen (Denmark). Lives and works in Copenhagen. Jakob Jakobsen, born 1965, Copenhagen (Denmark). Lives and works in Copenhagen.

“Exodus” is an entry in *The ABZ of the Copenhagen Free University*, an eclectic dictionary that brings together a range of critical concepts for the Danish collective. The term “Exodus” is glossed, on the one hand, by reference to a Bob Collins reggae track, which is an exotic and liberational music practice if ever there was one. On the other hand, it is explained by the following text: “The active refusal of the present social relations of capitalism, an evacuation of its means of support and the construction of an alternative. Not a direct opposition or a negative but the immediate evacuation.”

According to this reasoning, one kind of CFU-style “Exodus” might be sleeping in and avoiding work (and indeed “Sleep” is another entry in the *ABZ*), but the idea of departure also has rich connections to other entries in the archive, such as “Desire,” “Uneconomical Behavior,” “Fellow Travelers,” and “Wilderness.” The premise informing this dictionary project is an old one: that rethinking social relations might depend on rethinking relations to language or becoming a poet of revolution. This is an ambition as grand as the Copenhagen Free University is modest. Yet if CFU has a full-time enrollment of only two, it still embodies the old idea of the university: a place where cherished information might be as fleeting as hand-drawn inscriptions on slides, not all knowledge need be productive, and desire is still openly connected to inquiry. Come to Padua and bring your tennis shoes!

CAT

Fundada el 2001 per Henriette Heise i Jakob Jakobsen. Henriette Heise, Copenhaguen (Dinamarca), 1965. Treballa i viu a Copenhaguen. Jakob Jakobsen, Copenhaguen (Dinamarca), 1965. Treballa i viu a Copenhaguen.

Exodus és un terme del *The ABZ of the Copenhagen Free University*, un diccionari eclèctic que reuneix un ventall de conceptes crítics per al col·lectiu danès. El terme *exodus* (èxode) es glossa, d'una banda, fent referència a la cançó *reggae* de Bob Collins, un exercici musical exòtic i alliberador on n'hi hagi. D'altra banda, el terme s'explica mitjançant el text següent: "El rebuig actiu de les actuals relacions socials del capitalisme, una evacuació dels seus mitjans de suport i la construcció d'una alternativa. No es tracta d'una oposició directa ni d'una negativa, sinó d'una evacuació immediata."

D'acord amb aquest raonament, un exemple d'*exodus* segons la definició de la CFU podria ser quedar-se al llit i no treballar; de fet, *sleep* (son) és una altra entrada del *ABZ*, tot i que la idea de partida presenta també valuoses connexions amb altres accepcions de l'arxiu com ara *desire* (desig), *uneconomical behavior* (comportament poc econòmic), *fellow travelers* (companys de viatge) i *wilderness* (natura verge). La premissa de la qual parteix aquest projecte de diccionari ve de lluny: que el replantejament de les relacions socials podria dependre de replantejar la relació amb el llenguatge o de convertir-se en un poeta revolucionari. L'ambició d'aquest projecte és inversament proporcional a la modèstia de la Copenhagen Free University. De tota manera, encara que la CFU únicament té dos alumnes que fan jornada completa, segueix prospera a l'antic concepte d'universitat. Aquest és un lloc on la preciosa informació pot ser tan efímera com les inscripcions escrites a mà en diapositives; no tot el coneixement ha de ser productiu, i el desig continua estretament vinculat a la investigació. Vine a Pàdua i porta les sabatilles d'esport!

The ABZ of the Copenhagen Free University, 2002-2003

Projecció audiovisual. Dimensions variables.

Proyección audiovisual. Dimensiones variables.

A/V slide show. Dimensions vary with installation.

The ABZ of the Copenhagen Free University (Exodus), 2002

Projecció audiovisual. Dimensions variables.

Proyección audiovisual. Dimensiones variables.

A/V slide show. Dimensions vary with installation.

The ABZ of the Copenhagen Free University



The ABZ of the Copenhagen Free University (Exodus)



ESP

Marsella (Francia), 1966. Trabaja y reside en París (Francia).

Boris Achour es un artista que literalmente lo tiene todo —o desea tenerlo— en orden. En una obra realizada siete años atrás, *L'Aligneur de pigeons*, Achour proponía organizar lo caótico alineando un grupo de palomas atraídas por cuadrados de polenta. Éste es un aspecto típico en sus obras, que, si bien se arraigan en lo cotidiano y luchan por la continuidad de la vida, se implican en la idea de un mundo transformado o al menos mínimamente reescrito.

Resulta obvio que en esta cuestión existe cierto cinismo o por lo menos una pregunta abierta: ¿Existe algún propósito por encima de estas variaciones y reescrituras sutiles? En otra obra, la figura solitaria del artista haciendo autostop se erige como indicador mínimo del desplazamiento. Una vez más, existe un juego y una pregunta abierta porque el viaje imaginario de Achour queda negado por el estatismo del medio fotográfico y porque en francés, tal y como subraya el título de la obra, él no es un caminante sino un *stoppeur*.

Con tan escuetos ejemplos de transformación, uno se imagina una serie de posibilidades, todas ellas equivalentes y todas ellas dispuestas en un mismo plano horizontal: una persona puede estar aquí o allí, las palomas pueden estar alineadas o desordenadas o (en otra de sus obras) se pueden realizar numerosas variaciones sobre el tema único de una película. Tal y como sucede con Beckett, ninguna de estas posibilidades parece necesariamente mejor que las otras. La necesidad de transformar, sin embargo, persiste.

ENG

Born 1966, Marseille (France). Lives and works in Paris (France).

Boris Achour is an artist who literally has, or wants to have, all his ducks in a row. In a work from seven years ago, *L'Aligneur de pigeons*, Achour proposed to organize the chaotic by having previously disorganized pigeons toe up to a square of polenta. This is typical of his work, which though rooted in the everyday and striving for continuity with life, engages with the idea of a world transformed or at least minimally rescripted.

Of course, there is a cynicism here, leading to an unanswered question: Over and above these subtle variations and rescriptings is there any point? In another work the lone figure of the artist hitchhiking stands as a minimal marker for displacement. Again there is a play and an open question, since Achour's imaginary travel is negated by the essential stasis of the photographic medium, and in French, as his title highlights, he is not a hiker but a *stoppeur*.

In these limiting cases of transformation, one imagines a series of possibilities, all of them equivalent and all of them arrayed on the same horizontal plane: A person may be here or there, pigeons can be aligned or scattered, or (in another piece) numerous variations are made on a single movie theme. As in Beckett, none of these possibilities seems necessarily better than another. Yet the urge to transform persists.

CAT

Marsella (França), 1966. Treballa i viu a París (França).

Boris Achour és un artista que literalment ho té tot —o desitja tenir-ho— en ordre. En una obra realitzada fa set anys, *L'Aligneur de pigeons*, Achour proposava organitzar el caòtic alineant un grup de coloms atrets per quadrats de polenta. Aquest és un aspecte típic en les seves obres, que, si bé s'arrelen en el quotidià i lluiten per la continuïtat de la vida, s'impliquen en la idea d'un món transformat o almenys mínimament reescrit.

Resulta obvi que en aquesta qüestió existeix un cert cinisme o si més no una pregunta oberta: existeix algun propòsit per damunt d'aquestes variacions i reescriptures subtils? En una altra obra, la figura solitària de l'artista que fa autoestop s'erigeix en un indicador mínim del desplaçament. Una vegada més, existeix un joc i una pregunta oberta perquè el viatge imaginari d'Achour queda negat per l'estaticisme del mitjà fotogràfic i perquè en francès, com subratlla el títol de l'obra, ell no és un caminant sinó un *stoppeur*.

Amb uns exemples de transformació tan concisos, un s'imagina una sèrie de possibilitats, totes equivalents i totes disposades en un mateix pla horitzontal: una persona pot ser aquí o allà, els coloms poden estar alineats o desordenats o (en una altra de les seves obres) es poden realitzar nombroses variacions sobre el tema únic d'una pel·lícula. Com passa amb Beckett, cap d'aquestes possibilitats sembla necessàriament millor que les altres. La necessitat de transformar, tanmateix, persisteix.

stoppeur, 1999

Serigrafia en paper. 200 x 100 cm.

Serigrafia en papel. 200 x 100 cm.

Silkscreen on paper. 200 x 100 cm.

stoppeur



ESP

Barcelona (España), 1955. Trabaja y reside en Barcelona.

Los materiales predilectos de Jaume Plensa —tales como terciopelo, cristal y latón—, aunque no son intrínsecamente preciosos, pueden considerarse “especiales”. Forman la gramática del diseño que se suele utilizar en la presentación y exposición de objetos preciosos. Quizás esta selección de materiales sea una clave para la forma en que Plensa propone huir de la especificidad de la escultura, no hacia el exterior sino hacia el interior. Ante tales significantes de distinción, el espectador queda predispuesto para experiencias más intensas, su sensibilidad queda plenamente agudizada. Es similar a la expectación que se siente al abrir un joyero o un conjunto de preciosas piezas de un juego de mesa.

Aquello que encontraremos, una vez preparados, será algo especial, como un fragmento de texto sagrado. La obra de Plensa a menudo recibe el adjetivo de “poética” e “interior”, aunque sus referentes están en el mundo. La obra de este artista es un interior expuesto a la vista, comparable quizá al de los *mezuzahs*, los poemas hebreos de las entradas de las casas que marcan un pasaje: cada uno de ellos es un enviado poético elíptico. Objetos sin valor económico pero preciosos en sí, como estos fragmentos de casi doméstica sacralidad. Como ocurre con éstos, el espectador debe estar dispuesto a colaborar y a entrar en el juego. De no hacerlo, las obras no dejan de ser latón y terciopelo: vestidas de gala y sin baile.

ENG

Born 1955, Barcelona (Spain). Lives and works in Barcelona.

Jaume Plensa's preferred materials —such as velvet, glass, and brass— though not themselves precious, read as “special.” They form the design grammar that is frequently used in the presentation and display of precious objects. Perhaps these material choices are a key to how Plensa proposes to escape from sculpture's specificity, not in an outward direction but in an inward one. In the presence of such signifiers of distinction, one is keyed up for heightened experiences; one's sensibilities are set on edge. It is like the expectation felt on opening a jewelry box or a set of rare game pieces.

What we encounter, so prepared, will be something special, like a fragment of sacred text. Plensa's work is frequently called “poetic” and “interior,” but his meanings are out in the world and to be read. Plensa's is an interior that is on view, comparable perhaps to that of *mezuzahs*, the Hebrew poems in doorways that mark a passage: each is an elliptical poetic envoy. They are also precious-cheap like those bits of quasi-domestic sacredness. And as with them, you must be willing to collaborate and play their game. Otherwise, the works remain just so much brass and velvet—all dressed up with no place to go.

CAT

Barcelona (Espanya), 1955. Treballa i viu a Barcelona.

Els materials predilectes de Jaume Plensa —tals com vellut, vidre i llautó—, tot i que no són intrinsecament preciosos, es poden considerar “especials”. Formen la gramàtica del disseny que se sol utilitzar en la presentació i exposició d'objectes preciosos. Potser aquesta selecció de materials sigui una clau per a la forma en què Plensa proposa fugir de l'especificitat de l'escultura, no cap a l'exterior sinó cap a l'interior. Davant d'aquests significants de distinció, l'espectador queda predisposat per a experiències més intenses, la seva sensibilitat queda plenament aguditzada. És semblant a l'expectació que se sent en obrir un joier o un conjunt de precioses peces d'un joc de taula.

Allò que hi trobarem, una vegada preparats, serà quelcom especial, com un fragment de text sagrat. L'obra de Plensa sovint rep l'adjectiu de “poètica” i “interior”, tot i que els seus referents es troben en el món. L'obra d'aquest artista és un interior exposat a la vista, comparable potser al dels *mezuzahs*, els poemes hebreus de les entrades de les cases que marquen un passatge: cadascun d'aquests és un enviat poètic el·líptic. Objectes sense valor econòmic però preciosos en si mateixos, com aquests fragments de quasi domèstica sacralitat. Com passa amb aquests, l'espectador ha d'estar disposat a col·laborar i a entrar en el joc. Si no ho fa, les obres no deixen de ser llautó i vellut: vestides de gala i sense ball.

Am I?, Who?, Life?, 2002

Vidre i acer inoxidable. 264 x 160 x 160 cm cada un. Foto: Lluís Bover.

Cortesia de l'artista i de la Galerie Lelong, Nova York.

Vidrio y acero inoxidable. 264 x 160 x 160 cm cada uno. Foto: Lluís

Bover. Cortesía del artista y de la Galerie Lelong, Nueva York.

Glass and stainless steel. 264 x 160 x 160 cm each. Photo: Lluís Bover.

Courtesy of the artist and Galerie Lelong, New York.

Poet's Chair, 2002

Ferro, plàstic, vidre, llum. Variables x 80 x 180 cm.

Hierro, plástico, cristal, luz. Variables x 80 x 180 cm.

Iron, plastic, glass, light. Variable x 80 x 180 cm.

Am I?, Who?, Life?



Am I?, Who?, Life?



Poet's Chair



ESP

Barcelona (España), 1942. Trabaja y reside en Nueva York (EE.UU.).

Una secuencia de anuncios impresos desfila por el monitor de vídeo. Lo que vemos es el lenguaje rimbombante de la propaganda comercial. Este despliegue de banalidades todavía nos parece más rancio hoy, debido a 15 años de pérdida de color y a una banda sonora de Ray Conniff que gradualmente percibimos como más deleznable. En cada uno de los eslóganes, que incluyen *Reach for a New High* (Alcanza una nueva cima), *Save the Dream* (Conserva el sueño) y *Leave the World Behind* (Deja el mundo atrás), la cámara hace un zoom sobre el término más cargado y el término más vacío. Acabamos con la congelación momentánea del meollo del concepto ideológico: palabras como *High* (Cima), *Dream* (Sueño), *World* (Mundo), *Intrigue* (Intriga), *Taste* (Gusto) y *Choice* (Elección).

La pieza de Muntadas pone nuestras aspiraciones al descubierto y expone los cimientos de clichés que apuntalan nuestra cultura mediática. En vez de “lejos” o “más allá” se nos proporcionan significantes abiertamente materialistas que ponen nuestros pies firmes en el suelo. Obviamente, hay una premisa liberadora en saber dónde nos encontramos y la pobreza de esa posición, ya sea por medio de los viajes de Walter Benjamin por las fantasías exhaustas que llenaban las galerías comerciales de nuestros bisabuelos, ya sea a través de las investigaciones y presentaciones de Muntadas acerca de las estrategias de los medios, que parecen agotadas antes de haber nacido.

ENG

Born 1942, Barcelona (Spain). Lives and works in New York (USA).

A sequence of print advertisements parades across the video monitor. What we are seeing is the inflated language of commercial promotion—banal hype made even more stale these days by fifteen years of color leaching and an increasingly contemptible Ray Conniff score. In each of the slogans, which include “Reach for a New High,” “Save the Dream,” and “Leave the World Behind,” the camera zooms in on the most charged and also the emptiest term. We end with a momentary freeze on the crux of the ideological conceit: words such as “High,” “Dream,” “World,” “Intrigue,” “Taste,” and “Choice.”

Muntadas’s piece lays bare our aspirations and exposes the bedrock of cliché that underpins our media culture. Instead of the *away* or *beyond*, we are given overtly material signifiers and returned firmly to earth. Of course, it can be liberating to know where we are and to acknowledge the poverty of that position, whether this happens by means of Walter Benjamin’s tours through our great-grandparents’ exhausted fantasies in the arcades or through Muntadas’s investigation and exposure of media strategies that seem to have been worn out before they were born.

CAT

Barcelona (Espanya), 1942. Treballa i viu a Nova York (EUA).

Una seqüència d'anuncis impresos desfila pel monitor de vídeo. El que hi veiem és el llenguatge ampul·lós de la propaganda comercial. Aquest desplegament de banalitats encara ens sembla més ranci avui, a causa de 15 anys de pèrdua de color i d'una banda sonora de Ray Conniff que gradualment ens va semblant més menyspreable. En cadascun dels eslògans, que inclouen *Reach for a New High* (Assoleix un nou cim), *Save the Dream* (Conserva el somni) i *Leave the World Behind* (Deixa el món enrere), la càmera fa un zoom sobre el terme més carregat i el terme més buit. Acabem amb la congelació momentània del quid del concepte ideològic: paraules com *High* (Cim), *Dream* (Somni), *World* (Món), *Intrigue* (Intriga), *Taste* (Gust) i *Choice* (Elecció).

La peça de Muntadas posa les nostres aspiracions al descobert i exposa els fonaments de clixés que apunten la nostra cultura mediàtica. En lloc de "il·luny" o "més enllà" se'ns proporcionen significants obertament materialistes que ens posen els peus fermes a terra. Òbviament, hi ha una premissa alliberadora en el fet de saber on ens trobem i la pobresa d'aquesta posició, ja sigui mitjançant els viatges de Walter Benjamin per les fantasies exhaustes que omplien les galeries comercials dels nostres besavis, ja sigui a través de les investigacions i presentacions de Muntadas sobre les estratègies dels mitjans, que semblen esgotades abans d'haver nascut.

Slogans (fotogrames de vídeo), 1987

8 minuts i 35 segons, color, so. Cortesia d'Electronic Arts Intermix (EAI),
Nova York.

8 minutos y 35 segundos, color, sonido. Cortesia de Electronic Arts
Intermix (EAI), Nueva York.

8:35 min, color, sound. Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New
York.

Slogans



ESP

Wichita Falls, Tejas (EE.UU.), 1970. Trabaja y reside en Edimburgo (Escocia).

Como artista integrado en protoacademy, una iniciativa con sede en Edimburgo, la obra de Steven Duval se incorpora al diálogo evolutivo de este grupo respecto a la interrelación existente entre la investigación artística y el público más amplio. La propia obra de Duval, que presenta aspectos comunes con la obra de Caspar David Friedrich y la de un conceptualista tan romántico como Bas Jan Ader, a menudo aborda la intersección entre el Romanticismo y la ciencia, a la vez que intenta recuperar los ideales del Siglo de las Luces.

Ciertamente ocurre así con la pieza que nos ocupa de Duval, un mural de la búsqueda romántica sobre el que el propio artista realiza la afirmación siguiente: “Ver desde la cima del Everest las orillas del río Congo es realmente raro. Nos imaginamos que siempre veremos una puesta de sol, pero ¿cuántas veces hemos dedicado realmente parte de nuestro tiempo a verla? ¿Qué parte de dicha experiencia es común? Cuando contemplamos los maravillosos espectáculos con los que la naturaleza nos obsequia, muy a menudo lo asociamos con la parte espiritual. Comprender nuestro sitio en el mundo y nuestro sitio en el tiempo. Este deseo interno común de entender esta relación también forma parte de las expectativas que tenemos antes de partir, por lo que la búsqueda de la maravilla natural quizá también sea una búsqueda de la explicación.”

ENG

Born 1970, Wichita Falls, Texas (USA). Lives and works in Edinburgh (Scotland).

As an individual involved with the Edinburgh-based initiative protoacademy, Steven Duval's work frequently adds to that group's evolving dialogue about the interface between art research and the wider public. Duval's own work, which has touched upon the oeuvre of Caspar David Friedrich and that of the romantic conceptualist Bas Jan Ader, often addresses the intersection of Romanticism and science while attempting to recover the ideals of the Enlightenment.

This theme structures Duval's present piece, a mural centering on the Romantic quest, about which the artist offers the following statement: “To see from the top of Mount Everest or down the banks of the Congo is about rarity. We imagine we will always see a sunset, but how many times have we actually taken the time to see it? How much of that experience is common? When we look on the spectacles of wonder that nature offers us, it is very often associated with the spiritual. Understanding our place in the world and our place in time. This common internal desire for understanding this relationship is also a part of expectations we have before we depart, so maybe the quest for Natural Wonder is a quest for enlightenment.”

CAT

Wichita Falls, Texas (EUA), 1970. Treballa i viu a Edimburg (Escòcia).

Com a artista integrat en protoacademy, una iniciativa amb seu a Edimburg, l'obra de Duval s'incorpora al diàleg evolutiu d'aquest grup pel que fa a la interrelació existent entre la investigació artística i el públic més ampli. La mateixa obra de Duval, que presenta aspectes comuns amb l'obra de Caspar David Friedrich i la d'un conceptualista tan romàntic com Bas Jan Ader, sovint aborda la intersecció entre el romanticisme i la ciència, alhora que intenta recuperar els ideals del segle de les llums.

Certament passa així amb la peça que ens ocupa de Duval, un mural de la cerca romàntica sobre el qual el mateix artista fa l'afirmació següent: "Veure des del cim de l'Everest les ribes del riu Congo és realment estrany. Ens imaginem que sempre veurem com es pon el sol, però quantes vegades hem dedicat realment part del nostre temps a veure-ho? Quina part d'aquesta experiència és comuna? Quan contemplem els meravellosos espectacles amb els quals la natura ens obsequia, força sovint ho associem amb la part espiritual. Comprendre el nostre lloc en el món i el nostre lloc en el temps. Aquest desig intern comú d'entendre aquesta relació també forma part de les expectatives que tenim abans de partir, de manera que la cerca de la meravella natural potser també sigui una cerca de l'explicació."

romanTech, 2001

Esbós generat per ordinador per a pintura mural. Dimensions variables.

Boceto generado por ordenador para pintura mural. Dimensiones variables.

Computer-generated sketch for wall painting. Dimensions vary.

ghost of Bas Jan Ader, 2003

Imatge generada per ordinador per a coberta del CD *Western Automatic*.

Imagen generada por ordenador para cubierta del CD *Western Automatic*.

Computer-generated image for *Western Automatic* CD cover.

romanTech



ghost of Bas Jan Ader



ESP

Copenhague (Dinamarca), 1970. Trabaja y reside en Copenhague.

Aunque en el dibujo mural de Julie Nord no se alude directamente a *Alicia en el País de las Maravillas* y *A través del espejo*, éste descende indirectamente del tratado protopsicodélico de Lewis Carroll a través de la serie *From Wonderland with Love* (*Desde el País de las Maravillas con amor*) de la propia Nord. Los mundos de ambos artistas poseen muchos puntos comunes en lo que se refiere a personajes y escenarios, tales como niñas victorianas de pelo largo y conejos blancos en sus madrigueras. Se trata también de lugares ricos en juegos de palabras y caracteres desdoblados y, lo que es más importante, ambos son mundos en los que las cosas se descontrolan.

Una de estas cosas es la propia línea de su dibujo: la línea de Nord es una línea liberada y liberadora que permite que las formas de las criaturas y los órganos cambien y se conviertan en otras nuevas. En el trabajo de Nord, la transformación es particularmente pertinente en el mundo animal en los casos en que la narración contiene manos que se convierten en conejos y cuando la protagonista adquiere orejas de burro. En este punto, la tradición de líneas libertinas inglesas, que van desde Beardsley hasta Bacon, también se ha de tener en cuenta. Una línea de dibujo es, claro está, una línea antidigital, y el rechazo a vivir de un modo convencional y a tener la imaginación regulada por una sociedad de control es parte de su proyecto. Hay también, en el trabajo de Nord, una aproximación consciente a la sensibilidad de ciertos tatuajes contraculturales.

ENG

Born 1970, Copenhagen (Denmark). Lives and works in Copenhagen.

Though *Alice in Wonderland* and *Through the Looking Glass* are not directly referenced in Julie Nord's wall drawing, the latter descends indirectly from Lewis Carroll's proto-psychedelic tract via Nord's own *From Wonderland with Love* series. Both artists' worlds have much in common by way of style and content, such as longhaired Victorian girls and white rabbits in holes. They are also places rich in wordplay and character doubling. Most important, both are worlds where things get out of hand.

One of those things is the line itself: Nord's line is a liberated and liberating one that allows the forms of creatures and organs to turn into one another. The morphing is especially pertinent to animal life insofar as the story depicts hands turning into rabbits and Nord's protagonist acquiring a set of ass's ears. Here the British tradition of libertine lines from Beardsley to Bacon also must be considered. An out-of-hand line is of course literally an anti-digital one, and a rejection of living by the numbers is no doubt part of Nord's project. There is also a conscious attempt to align the work with a countercultural tattoo sensibility.

CAT

Copenhaguen (Dinamarca), 1970. Treballa i viu a Copenhaguen.

Tot i que en el dibuix mural de Julie Nord no s'al·ludeix directament a *Alicia en el País de les Meravelles* i *A través del mirall*, aquest descendeix indirectament del tractat protopsicodèlic de Lewis Carroll a través de la sèrie *From Wonderland with Love (Des del País de les Meravelles amb amor)* de la mateixa Nord. Els mons d'ambdós artistes posseeixen molts punts comuns pel que fa a personatges i escenaris, com ara nenes victorianes de cabells llargs i conills blancs als seus caus. Es tracta també de llocs rics en jocs de paraules i caràcters desdoblat i, el que és més important, ambdós són mons en què les coses es descontrolen. Una d'aquestes coses és la línia del seu dibuix: la línia de Nord és una línia alliberada i alliberadora que permet que les formes de les criatures i els òrgans canviïn i es converteixin en altres de noves. En el treball de Nord, la transformació és particularment pertinent en el món animal en els casos en què la narració conté mans que es converteixen en conills i quan la protagonista adquireix orelles d'ase. En aquest punt, la tradició de línies llibertines angleses, que van des de Beardsley fins a Bacon, també s'ha de tenir en compte. Una línia de dibuix és, evidentment, una línia antidigital, i el rebuig a viure d'una manera convencional i a tenir la imaginació regulada per una societat de control és part del seu projecte. Hi ha també, en el treball de Nord, una aproximació conscient a la sensibilitat de certs tatuatges contraculturals.

The Secret, 2003

142,5 x 100 cm (marc), tècnica mixta.

142,5 x 100 cm (marco), tècnica mixta.

142.5 x 100 cm (framed), mixed media.

Apparition, 2003

Llapis litogràfic sobre paper. 142,5 x 100 cm. Cortesia de l'artista i del The Leisure Club MOGADISHNI.

Lápiz litográfico sobre papel. 142,5 x 100 cm. Cortesía del artista y del The Leisure Club MOGADISHNI.

Tuschpen on paper. 142.5 x 100 cm. Courtesy of the artist and The Leisure Club MOGADISHNI.

The Secret



Apparition



ESP

Madrid (España), 1969. Trabaja y reside en Vigo (España).

El aspecto externo de las esculturas amorfas de Ángel Núñez recuerda vagamente una terminal de aeropuerto de los años setenta. Cuando el espectador observa el interior de estos trabajos ocurre algo así como un viaje, un viaje al interior de un período anterior o a un paisaje como de ciencia ficción. Así, hay un viaje en el tiempo o al menos a un tiempo indefinido. Naturalmente, el carácter del diseño mencionado con anterioridad también forma parte de la lógica de la arquitectura de los aeropuertos, pues sus terminales son lugares que —por su diseño desarraigado y estrictamente funcional— no le llevan a uno a ninguna parte antes de llevarle a cualquier sitio y a todos los sitios. Imaginaos, por ejemplo, que en los aeropuertos se sirviera comida casera en lugar de comida de franquicia. El recuerdo del hogar sería demasiado fuerte y el cambio, demasiado repentino.

Escudriñar en una de las obras de Núñez también tiene que ver con la fijación subjetiva, puesto que el ojo permanece claramente fijo en un punto. El mundo que percibimos en su interior está tan lejos de nuestra experiencia cotidiana que se nos deniega el acceso. Desde el punto de vista de la percepción, estamos tratando con dos clases diferentes de espacio, y las casas de muñecas son siempre así: plasman un cambio cuantitativo convertido en cualitativo. En su interior existe un espacio, el cual es menor, pero no hay pasaje entre ambos porque el encogimiento no es una posibilidad, a menos, claro está, que uno ya se encuentre allí.

ENG

Born 1969, Madrid (Spain). Lives and works in Vigo (Spain).

Each of Ángel Núñez's blob sculptures is a bit like a 1970s-era airport terminal —on the outside, that is. The transport happens when you look inside, where you encounter either an interior from a somewhat earlier period or an overtly (science)fictional landscape. Thus there is transport in time or at least into the timeless. Of course, the above design trope is also part of the logic of airport architecture, airports being places that must take you nowhere —into the most rootless, modernist design— before they take you anywhere and everywhere. Imagine if your real Auntie Anne instead of the Auntie Anne's franchise were there in the airport to bake you cookies. The pull from home would be too great and the shift too sudden.

Looking into one of Núñez's blob forms is also about subjective anchoring, since the eye is so clearly fixed in one point. The world you perceive inside is so obviously separate and "other" that access is denied. Perceptually, this is a matter of two different kinds of space, and miniature rooms are always like this, embodying a quantitative change made qualitative. There's the space inside, which is just smaller, but no passage is allowed between the two, since shrinking is out of the question. Unless, that is, you're already there.

CAT

Madrid (Espanya), 1969. Treballa i viu a Vigo (Espanya).

L'aspecte extern de les escultures amorfes d'Ángel Núñez recorda vagament una terminal d'aeroport dels anys setanta. Quan l'espectador observa l'interior d'aquests treballs passa una cosa semblant a un viatge, un viatge a l'interior d'un període anterior o a un paisatge com de ciència-ficció. Així, hi ha un viatge en el temps o almenys a un temps indefinit. Naturalment, el caràcter del disseny esmentat amb anterioritat també forma part de la lògica de l'arquitectura dels aeroports, atès que les seves terminals són llocs que —pel seu disseny desarrelat i estrictament funcional— no et porten a cap lloc abans de portar-te a qualsevol lloc i a tots els llocs. Imagineu-vos, per exemple, que als aeroports se servis menjar casolà en lloc de menjar de franquícia. El record de casa seria massa fort i el canvi, massa sobtat.

Escodrinar en una de les obres de Núñez també té a veure amb la fixació subjectiva, atès que l'ull roman clarament fix en un punt. El món que percebem en el seu interior es troba tan lluny de la nostra experiència quotidiana que se'ns hi denega l'accés. Des del punt de vista de la percepció, estem tractant amb dues classes diferents d'espai, i les cases de nines són sempre així: plasmem un canvi quantitatiu convertit en qualitatiu. En el seu interior existeix un espai, el qual és menor, però no hi ha passatge entre ambdós perquè l'encongiment no és una possibilitat, llevat, evidentment, que un ja s'hi trobi.

G-2002, 2002

Fibra de vidre, flock, lents, material elèctric. 40 x 30 x 20 cm.

Fibra de vidrio, flock, lentes, material eléctrico. 40 x 30 x 20 cm.

Fiberglass, flock, lenses, electrical material. 40 x 30 x 20 cm.

G-2002 (interior), 2002

Fibra de vidre, flock, lents, material elèctric. 40 x 30 x 20 cm.

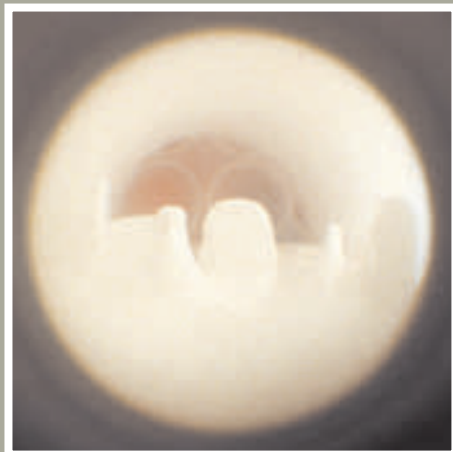
Fibra de vidrio, flock, lentes, material eléctrico. 40 x 30 x 20 cm.

Fiberglass, flock, lenses, electrical material. 40 x 30 x 20 cm.

G-2002



G-2002 (interior)





Centre Social i Cultural de la Fundació "la Caixa"

Blondel, 3. 25002 Lleida

Tel.: 973 27 07 88 / Fax: 973 27 48 89

Horari

De dilluns a dissabte, de 10 a 13 h i de 17 a 20 h

Diumenges i festius, d'11 a 14 h

Servei d'informació de la Fundació "la Caixa"

Tel.: 902 22 30 40

www.fundacio.lacaixa.es

info.fundacio@lacaixa.es



Fundació "la Caixa"