

PER/
FORM

How
to Do Things
with[out]
Words

PER/
FORM

*Cómo
hacer cosas
con [sin]
palabras*

CA2M 
Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid

SternbergPress 

Chantal Pontbriand
Editor

ÍNDICE

Ana Isabel MARIÑO ORTEGA	6
<i>Comunidad de Madrid</i>	
Prefacio	
Ferran BARENBLIT	8
<i>Director del CA2M</i>	
Prólogo	
Chantal PONTBRIAND	10
Un manifiesto para PER/FORM	
Antonio NEGRI	34
Construyendo lo común. Performance como praxis	
Jean-Pierre COMETTI	46
La performance como experiencia	
Amelia JONES.....	58
Performar, performatividad, performance...	
y la política del rastro material	
José Antonio SÁNCHEZ	88
Actuar, realizar, manifestar	

ENSAYOS VISUALES

Mathieu K. ABONNENC	120
Caníbales	
Jennifer ALLORA y Guillermo CALZADILLA.....	126
Apotomē	
Brad BUTLER y Karen MIRZA.....	132
Mantén tu tierra	
Geneviève CADIEUX.....	138
Paso a dos	
Adrian DAN	144
Algoritmos contextuales	
Angela DETANICO y Rafael LAIN	150
Horizontes posibles	
Carole DOUILLARD	156
Los espectadores	
Cevdet EREK	162
Semana	
Köken ERGUN.....	168
Tristes trópicos (Navidad)	
Esther FERRER	174
Concierto ZAJ para 60 voces	
Simon FUJIWARA	180
Studio Pietà (complejo de King Kong)	

Chiara FUMAI	186
La mujer invisible	
Ryan GANDER.....	192
Imagineering	
Dora GARCÍA	198
El artista sin obra: una visita guiada en torno a nada	
Camille HENROT	204
A is for Apple	
Sandra JOHNSTON.....	210
Dejar forma(r)	
Latifa LAÂBISSI	216
Pantalla sonámbula. La parte del rito	
LA RIBOT.....	222
Pasea la silla	
Ines LECHLEITNER	228
Las cosas dibujadas y escuchadas serán respondidas y trazadas	
Franck LEBOVICI	234
memos, briefs and reports (the papers)	
Cristina LUCAS.....	240
Ilustración de la cacofonía de la performance	
Pantone –500 +2007	
Haroon MIRZA	246
La dicotomía entre	
Roman ONDÁK	252
Stampede	
Falke PISANO	258
El cuerpo en crisis	
Chloé QUENUM	264
Promenade	
Pedro REYES	270
Herramientas para la convivencia	
Julião SARMENTO	276
El índice (Serralves)	
Ulla VON BRANDENBURG	282
El Camino	
Carey YOUNG.....	288
Arraigo, oficio y una cierta ventriloquía	
Héctor ZAMORA	294
Inconstância Material	
Traducciones de los ensayos visuales	301
Listado de obras y eventos en exposición	315
Créditos de los ensayos visuales	321
Biografías	325
Créditos	346
Agradecimientos	348

TABLE OF CONTENTS

Ana Isabel MARIÑO ORTEGA	6
<i>Regional Government of Madrid</i>	
Preface	
Ferran BARENBLIT	8
<i>Director of CA2M</i>	
Foreword	
Chantal PONTBRIAND	10
A Manifesto for PER/FORM	
Antonio NEGRI	34
Building the Common: Performance as Praxis	
Jean-Pierre COMETTI	46
Performance as Experience	
Amelia JONES	58
To Perform; Performativity; Performance...	
And the Politics of the Material Trace	
José Antonio SÁNCHEZ	88
Perform, Realize, Manifest	

VISUAL ESSAYS

Mathieu K. ABONNENC	120
Kannibalen	
Jennifer ALLORA & Guillermo CALZADILLA.....	126
Apotomē	
Brad BUTLER & Karen MIRZA.....	132
Hold Your Ground	
Geneviève CADIEUX.....	138
Pas de Deux	
Adrian DAN	144
Contextual Algorithms	
Angela DETANICO & Rafael LAIN	150
Possible Horizons	
Carole DOUILLARD	156
The Viewers	
Cevdet EREK	162
Week	
Köken ERGUN.....	168
Tristes tropiques (Christmas)	
Esther FERRER	174
ZAJ Concert for 60 Voices	
Simon FUJIWARA	180
Studio Pietà (King Kong Komplex)	

Chiara FUMAI	186
The Invisible Woman	
Ryan GANDER.....	192
Imagineering	
Dora GARCÍA	198
The Artist without Works: A Guided Tour around Nothing	
Camille HENROT	204
A Is for Apple	
Sandra JOHNSTON.....	210
Let (to) Form	
Latifa LAÂBISSI	216
Ecran somnambule. La part du rite	
LA RIBOT.....	222
Walk the Chair	
Ines LECHLEITNER	228
Things Drawn and Heard Will Be Responded to and Traced	
Franck LEBOVICI	234
memos, briefs and reports (the papers)	
Cristina LUCAS.....	240
Illustration of the Cacophony of the Performance	
Pantone -500+2007	
Haroon MIRZA	246
The Dichotomy Between	
Roman ONDÁK	252
Stampede	
Falke PISANO	258
The Body in Crisis	
Chloé QUENUM	264
Promenade	
Pedro REYES	270
Tools for Conviviality	
Julião SARMENTO	276
The Index (Serralves)	
Ulla VON BRANDENBURG	282
Die Straße	
Carey YOUNG.....	288
Embeddedness, Occupation, and a Certain Ventriloquism	
Héctor ZAMORA	294
Material Inconsistency	
Translations for the visual essays.....	301
List of works and events in the exhibition.....	315
Credits for the visual essays	321
Biographies	325
Colophon	346
Acknowledgments	348

PREFACIO

Madrid se ha situado en los últimos años como una de las comunidades más activas en el estímulo a la creación y a los proyectos de arte emergente. El Centro de Arte Dos de Mayo CA2M de Móstoles es uno de los lugares más prolíficos de la región en cuanto a nuevas propuestas y cercanía con los artistas más experimentales, además de desarrollar un intenso programa educativo dirigido a involucrar al público en sus actividades. Este año, el centro se ha propuesto dar un paso más y programar una serie de exposiciones y acciones alrededor de la performance o el arte en vivo, tendencia artística de plena actualidad hoy en día.

La exposición que ahora presentamos, *PER/FORM. Cómo hacer cosas con (sin) palabras*, es uno de los proyectos más ambiciosos del Centro de Arte Dos de Mayo en sus más de cinco años de intensa programación. La muestra está comisariada por Chantal Pontbriand, figura fundamental para entender el desarrollo de la performance, desde sus inicios hasta la actualidad. En su labor como crítica y editora de la revista *PARACHUTE*, Pontbriand, ha liderado la renovación en el discurso de la crítica de arte sobre las nuevas disciplinas que nacen en los años sesenta, tales como la performance, la instalación y los nuevos medios artísticos.

Esta exposición es, en consecuencia, una actividad viva y en permanente desarrollo, donde las instalaciones, fotografías, películas, documentos, performances en directo, charlas y coloquios habitan el espacio del CA2M, proponiendo con todo ello una visión más amplia del tradicional concepto de exposición. A esto hay que añadir el desarrollo de tres

PREFACE

In recent years Madrid has proven itself one of the most active regional governments in stimulating the creation of emerging art and projects related to it. The Centro de Arte Dos de Mayo CA2M in Móstoles is one of the most prolific centers in the region as regards new proposals and the proximity to experimental artists, as well as carrying out an intensive educational program involving its audience in its activities. This year the CA2M has embarked on going a step further, programming a series of exhibitions and actions of performance art, or live art, an artistic tendency that is in vogue at present.

The exhibition we now present, *PER/FORM. Cómo hacer cosas con [sin] palabras (PER/FORM: How to Do Things with[out] Words)* is one of the most ambitious projects launched by the Centro de Arte Dos de Mayo in its more than five years of intensive programming. The show is curated by Chantal Pontbriand, a fundamental personality for understanding the evolution of performance from its beginnings to the present day. In her work as a critic and as editor of the journal *PARACHUTE*, Pontbriand has led the renovation of the discourse in the art criticism of the new disciplines that arose in the 1960s, such as performance art, installation art, and new artistic media.

This exhibition is consequently an activity that is live and in permanent development, where the installations, photographs, films, documents, performances, talks, and panel discussions inhabit the space of CA2M, proposing a more ample vision than the traditional concept of the exhibition.

“Días de Intensidad” en los que a lo largo de cada jornada el centro acogerá una multitud de acciones e intervenciones artísticas donde el público podrá acercarse en directo a las propuestas más innovadoras.

Por último, quiero subrayar la continua internacionalización y el desarrollo de redes artísticas que viene realizando la Comunidad de Madrid, y de la que esta actividad es buena muestra. Agradezco a todos los artistas que participan en este proyecto su implicación en el mismo, su participación en las performances, talleres e intervenciones, que hacen de esta exposición un referente para todos los amantes del arte de acción, y para el nuevo público que quiera acercarse por primera vez a esta disciplina artística.

Ana Isabel Mariño Ortega

*Consejera de Empleo, Turismo y Cultura
Comunidad de Madrid*

This is supplemented by three “Intensity Days”, in which the center will host a multitude of actions and artistic interventions during each day, allowing the audience to experience live the most innovative proposals.

Finally, I would like to emphasize the continuous internationalization and forging of artistic networks that the Regional Government of Madrid has been carrying out and of which this exhibition is a prime example. I would like to thank all of the artists taking part in this project for their involvement, for their participation in the performances, workshops, and interventions, which make this exhibition an outstanding reference for those interested in performance art and for the new audience that wants to explore this artistic discipline for the first time.

Ana Isabel Mariño Ortega

*Regional Minister of Employment, Tourism, and Culture
Regional Government of Madrid*

PRÓLOGO

Dedicar una exposición a la performance y a la performatividad implica asumir una contradicción, la de hacer exhibible aquello que se concibió como forma de celebrar la presencia, de romper la ecuación que relaciona a la obra de arte con el fetiche, el objeto válido para el mercado y para la lectura meramente material de la historia (del arte). Llevar la performance hasta las salas de los museos es, entonces, una declaración de intenciones: reclamar la institución como un lugar en el que se ensayen otras fórmulas de acercarse al conocimiento del arte del pasado reciente y del presente, al mismo tiempo que se establece como una plataforma de su audiencia para la experimentación y la imaginación. Además, es una forma de reclamar la performatividad como un factor indisoluble del arte actual, a través del impacto de la performance en otras prácticas artísticas que se alejan de ella, al extenderse por territorios que hasta hace poco solo estaban reservados para un arte que, en esencia, se planteaba como lo opuesto a la performance. En esta búsqueda, el museo también concentra su deseo de superar su vieja condición de mero panteón de objetos de valor pero sin alma. Ha encontrado una forma de acercarse a una cultura contemporánea que se pretende cada vez menos material y más cercana a la noción de experiencia que de contemplación.

En este viaje, *PER/FORM* no ha estado sola. A lo largo de la temporada 2013-2014 le han acompañado otras exposiciones. Rabih Mroué llevó hasta la imagen del conflicto de Siria su propio discurso performativo, haciendo uso de lo que su comisaria, Aurora Fernández Polanco, denomina “imágenes que actúan”.

FOREWORD

Dedicating an exhibition to performance and to performativity implies accepting a contradiction, that of exhibiting what was originally conceived as a form of celebrating presence, of disrupting the equation that relates the work of art with the fetish, with the object valid for the market, and with an exclusively materialistic reading of history (of art). Bringing performance to the exhibition rooms of museums is therefore a declaration of intentions: of reclaiming the institution as site in which other formulas of acquiring an understanding of the art of the recent past and of the present are practiced, at the same time as the museum is established as a platform for its audience for experimentation and imagination. In addition, it is a way of reclaiming performativity as an indissoluble factor of contemporary art, by means of the impact of performance on other artistic practices that distance themselves from it, spreading to other territories that until only recently were reserved for an art which essentially conceived of itself as opposed to performance. In this search the museum also concentrates its desire to overcome its long-standing condition as a mere pantheon of objects of value but without a soul. The museum has found a way of approaching a contemporary culture that is increasingly less material and closer to the notion of experience than of contemplation.

In this journey, *PER/FORM* has not been alone. During the 2013/2014 season it has been accompanied by other exhibitions. Rabih Mroué brought his own performative discourse to the images of conflict from Syria, making use of what the exhibition's curator, Aurora Fernández Polanco, termed “Images that

Los Torreznos —un dúo madrileño que se gestó en la década de 1990, momento clave en la historia de la performance española y mundial— propusieron una exposición que se expande en el tiempo y no en el espacio y que rompe las expectativas de la audiencia en lo que es una exposición, al adaptarse a cada uno de los poros y fisuras, aparentemente neutros, que deja el museo. Teresa Margolles presentó una obra, *La Promesa*, que va mutando día tras día por la acción de un grupo de personas que interactúan con ella, invirtiendo el orden lógico de una obra de su creación a su destrucción. A eso se suma el ciclo *Caja Negra/ Cubo Blanco* que, entre otras cosas, ponía en tela de juicio la pretendida neutralidad de la institución-museo. Cada uno de ellos ha ido añadiendo una nueva mirada sobre la relación entre discurso, obra, acción y el papel de los públicos. Todo esto, en el marco del CA2M, que ha puesto un especial acento en el cuerpo humano como piedra angular de un posicionamiento tanto artístico como político.

Ferran Barenblit

Director del CA2M Centro de Arte Dos de Mayo

act”. Los Torreznos — a duo from Madrid that was formed in the 1990s, a key moment in the history of Spanish and international performance — proposed an exhibition that expands through time and not through space, breaking the audience's expectations of what an exhibition is by adapting to each one of the seemingly neutral pores and fissures left open by the museum. Teresa Margolles presented a work, *La Promesa* [The Promise], that mutates from day to day, thanks to the actions of a group of persons who interact with the work, inverting the logical order of an art work's creation and destruction. These exhibitions are augmented by the cycle *Caja Negra/ Cubo Blanco* [Black Box/White Cube], which among other things exposed the apparent neutrality of the institution-museum. Each one of them has opened up a new perspective on the relationship between discourse, action, and the role of audiences. All this in the framework of the CA2M, which has placed special emphasis on the human body as the cornerstone of its artistic as well as political position.

Ferran Barenblit

Director of CA2M Centro de Arte Dos de Mayo

CHANTAL PONTBRIAND

Un manifesto para PER/FORM
A Manifesto for PER/FORM

PER/FORM es un libro, pero es además una exposición y una serie de actividades en torno a un proyecto. Se trata de una investigación sobre el tema de la performance, que nos acecha de nuevo, tal y como sucedió de un modo tan intenso en las décadas de 1960 y 1970. La “performance” está siempre presente en los museos, las galerías, los centros y ferias de arte, las universidades y las escuelas de arte, y, sin embargo, todavía no sabemos con claridad lo que es. Este proyecto pretende analizar esta cuestión. Yo misma, la primera vez que escribí sobre performance¹, pensaba que la performance todavía no era un género a incluir en la lista de la historia del arte, junto con la pintura, la escultura, la arquitectura, la cinematografía o todo lo circunscrito como disciplina artística a lo largo de los siglos en que se fue definiendo la historia del arte en el mundo occidental. La performance surgió como una nueva manera de hacer las cosas y una nueva manera de pensar. Estos nuevos enfoques plantearon una perspectiva diferente a la hora de abordar lo real y de hacer arte.

La performance estaba, y sigue estando, íntimamente ligada al cuerpo. Como fenómeno histórico acompañó el desarrollo de formas de conocimiento e investigación

1. “Notion(s) of Performance” [Introduction], en *Performance by Artists*, A. A. Bronson y Peggy Gale (eds.) (Toronto: Art Metropole, 1979), pp. 9-24 [francés/inglés]. [Reeditado en *PARACHUTE* 15, 1979]. [Reeditado en Chantal Pontbriand, *Fragments critiques* (París: Jacqueline Chambon, 1998)]. Véase igualmente *Performance: Text(e)s & Documents*, Chantal Pontbriand (ed.) (Montreal: PARACHUTE, 1981), p. 237 [contiene las actas del simposio *Performance, Postmodernism and Multidisciplinarity*, Montreal, 9-11 oct. 1980/ *Catalogue of Performance*, 9 oct.-27 nov. 1980]. [Introducción, pp. 6-9]. *Performance* es un libro basado en un evento que organicé en octubre-noviembre de 1980 con el fin de comprender el significado de ese fenómeno tan nuevo en aquel momento.

PER/FORM is a book, it also consists of an exhibition display and of a series of activities spread out over the length of a project. This is an investigation into the question of performance that is once more haunting us, as it did so energetically in the 1960s and 1970s. “Performance” is ever-present in museums, galleries, art centers, art fairs, universities, and art schools. It is still not clear what it is however. This is a project that aims at dealing with those questions. I for one, when I first wrote about it,¹ thought that performance was not yet another genre, to be added in the history of art to painting, sculpture, architecture, film, and whatever had been circumscribed as an artistic discipline over the centuries when art history was being defined in the Western world. Performance came about as a new way of doing things, and a new way of thinking. These new ways presented a different perspective on dealing with the real, and making art.

Performance was, and still is, closely linked to the body. As a historical phenomenon, it accompanied the development of unprecedented forms of knowledge and research, Michel Foucault’s biopolitics, Jacques Derrida’s deconstructivism, or John L. Austin’s pragmatism, to

1. “Notion(s) of Performance” [Introduction], in *Performance by Artists*, ed. AA Bronson/Peggy Gale (Toronto: Art Metropole, 1979), 9–24 [French/English]. [Re-published in *PARACHUTE* 15, 1979 and in Chantal Pontbriand, *Fragments critiques*, (Paris: Jacqueline Chambon, 1998)]. See also: *Performance: Text(e)s & Documents*, ed. Chantal Pontbriand (Montreal: PARACHUTE, 1981), 237 pp. [containing the proceedings from the symposium *Performance, Postmodernism and Multidisciplinarity*, Montreal, Oct. 9–11, 1980/ *Catalogue of Performance*, 9 Oct.–27 Nov. 1980]. [Introduction, p. 6–9.] *Performance* is a book based on an event I had organized in October/November 1980 with the aim of understanding the meaning of the then quite new phenomenon.

sin precedentes, la biopolítica de Michel Foucault, el deconstructivismo de Jacques Derrida o el pragmatismo de John L. Austin, por nombrar algunas de las corrientes que han ejercido una gran influencia durante los últimos cincuenta años.

La performance tiene la característica esencial de estar muy próxima al cuerpo como materia prima para pensar y hacer. La importancia del cuerpo en el planteamiento del mundo se ha ido transformando a lo largo del tiempo. Ya no se trata de moldear el cuerpo para adaptarlo a ciertas normas o modas. Este enfoque del cuerpo corresponde a unos modos de pensar que pretendían someterlo a la disciplina (pensemos en el *ballet*, el ejército, la moda, la psiquiatría y otros muchos modos de estar en la historia, que han forzado al cuerpo con el fin de que encajara con ciertos ideales). La década de los sesenta supuso una ruptura con esta concepción del mundo. Y esa ruptura todavía sigue en pie, desarrollándose, y lo más probable es que se mantenga presente durante bastante tiempo.

Vivimos en una época de crisis. Esta crisis se revela a través del modo en que están cambiando la política, la economía, la educación y la sanidad, y, de hecho, la mayoría de los aspectos de la vida moderna. Vivir en una crisis permanente es una realidad con la que todos y cada uno de nosotros tenemos que lidiar. La crisis está afectando a nuestros valores y a la estabilidad de todo lo que nos rodea, y requiere una constante reinención del mundo y de uno mismo.

La performance y la performatividad son recursos que posibilitan avanzar en esta dirección. Esta es con toda seguridad una de las razones por las que la crisis ha adquirido una nueva importancia en el mundo del arte. Todo esto surgió después de los “treinta años gloriosos” que siguieron a la Segunda Guerra Mundial. La década de los noventa fue testigo de un cambio geopolítico cuando los continentes “callados” o “el tercer mundo” comenzaron a emerger y hacer oír sus propias voces. Este hecho cambió el equilibrio del mundo en lo que respecta a las relaciones de poder centradas en Europa y Norteamérica (que todavía se hallaban bastante ancladas en la definición de sí mismas como el Viejo y el Nuevo Mundo, respectivamente). Un cierto estancamiento explotó, dando lugar

name a few currents that have strongly influenced an era spanning the last fifty years. Performance has a core characteristic of being close to the body as a source material for thinking and making. The involvement of the body in thinking out the world has transformed itself over time. It is no longer a question of styling the body to correspond to certain norms or fashions. This way of considering the body corresponds to modes of thinking that attempted to discipline it (think of ballet, the army, fashion, psychiatry, so many modes of being in history have constricted and modeled the body in order for it to fit certain ideals). The 1960s marked an important break with this conception of the world. That break is still operating, it is still in development, and it probably will be still for quite a long time. Our era corresponds to one of crisis. It transpires through the way politics, economics, education, and health questions, and in fact most aspects of contemporary life, are shifting. Living with permanent crisis is a reality with which each and everyone has to deal. Crisis is affecting values and stability all around, and calls for a constant reinvention of the world and of oneself.

Performance and performativity are devices that are enabling in that sense. This is most probably one of the reasons why, in the world of art, it has taken on a new importance. This has come after the *trente glorieuses* that followed World War II. The 1990s started to witness a shift in geo-politics as the silent or “third-world” continents started to emerge as having voices of their own. This changed world equilibrium in terms of power relationships focused on Europe and North America (still very much caught up in definitions of themselves as being the New and the Old Worlds). A certain stagnation came to explode as a new wind marked by the broad phenomenon crystallized in the 1968 manifestations in different parts of the globe.

The resurgence of performance at a time of crisis is indicative of a strong collective desire for change. The presence of performance in museums for example points towards the need to enliven situations that are seen as dormant. The museum as an institution needs renewal in order to face the challenges that the post-2000 era is facing. Amongst these, we should mention at least the following: a different equilibrium to be sought



Angela DETANICO & Rafael LAIN, *Dito e feito (Pilha)*. Photo: Priscyla Gomes.

a unos aires nuevos marcados por el amplio fenómeno que había cristalizado en las manifestaciones del 68 en diferentes partes del globo.

El resurgimiento de la performance en un momento de crisis es una indicación del intenso deseo colectivo de cambio. La presencia de la performance en los museos, por ejemplo, apunta a la necesidad de avivar situaciones que se perciben como durmientes. El museo como institución necesita una renovación para poder hacer frente a los retos a los que se enfrenta la nueva era que empezó después del año 2000. Entre estos nuevos retos debemos mencionar por lo menos los siguientes: la búsqueda de un nuevo equilibrio entre lo que se debe ver o experimentar y aquellas personas a las que se dirige la experiencia; los observadores, los espectadores, “el público”; una forma nueva y diferente de percibir la historia del arte, que incluya el significado y la evolución del arte en todos los continentes y que cuestione igualmente los conceptos clásicos relacionados con las disciplinas artísticas, así como sus definiciones y sus códigos hegemónicos; una reevaluación del lugar que ocupa el cuerpo

between what is to be seen or experienced and those towards whom the experience is directed: the viewers, the spectators, the “public”; a new and different view of art history, encompassing the meaning and development of art on all continents, challenging as well the classic conceptions related to artistic disciplines, their hegemonic definitions and codes; a re-evaluation of the place of the body in relation to the institution, the live body as well as the mediated body which has become an endemic reality that cannot be ignored in the current context; and last but not least, the place of the museum itself as a “live” institution participating in a larger cultural and societal dynamics. The latter positions the museum as a locus for exercising democracy by proposing unusual and non-conventional forms of knowledge development.

Performance relates to each and every one of these tropes as it activates time and space in the context of museum activity, and also in the wider contexts of the art world and the “real” outside world of the everyday. Performance enables the real world to permeate the normally closed walls of the institution. It deconstructs

respecto a la institución, tanto el cuerpo vivo como el cuerpo mediatizado, que se han convertido en una realidad endémica que ya no se puede ignorar dentro del contexto actual; y, por último, pero no por ello menos importante, el lugar del propio museo en calidad de institución que participa en una dinámica cultural y social mucho más amplia. Este último punto sitúa al museo en un lugar desde el que ejercer la democracia, al proponer formas para el desarrollo del conocimiento que resulten inusuales y poco convencionales.

La performance se relaciona con cada uno de estos tropos y activa el tiempo y el espacio dentro del contexto de la actividad del museo, así como en los ámbitos más amplios del mundo artístico y del mundo exterior “real” de lo cotidiano. La performance permite al mundo real infiltrarse en los muros normalmente cerrados de la institución. Deconstruye muchas cosas en el museo: el rol del observador/espectador que se convierte en el de un “activador”, el significado y la exposición de los objetos, la creciente presencia de los cuerpos o la importancia que se les atribuye, la ampliación de los temas que se abordan en relación con el mundo real, la creciente transversalidad de las formas que tratan estos temas, el rol del comisario o del educador, junto con muchas de las demás funciones en la organización, la forma de manejar las comunicaciones. La integración de la performance modifica muchas cosas y propicia una reflexión sobre el futuro del museo. Durante varios siglos, el rol del museo consistía en conservar y en mostrar. En la actualidad, el museo se ha convertido en un lugar de cambio y de intercambio. Y este hecho acarrea sus propias dificultades, puesto que esta nueva situación tiene que convivir con la antigua. Y, sobre todo, se desarrolla dentro de un contexto que contempla recortes presupuestarios en cultura, una decreciente implicación del Estado y una mayor dependencia del patrimonio privado. Dirigir un museo ha pasado a ser un ejercicio de equilibrio que produce resultados variables y, a veces, incluso cuestionables. No obstante, llegados a este punto es imposible no fluir con lo que está sucediendo mientras los cambios a los que se enfrenta el mundo actual ejercen una presión que no puede ignorarse.

PER/FORM, como proyecto, pretende abordar estas variables. Reúne diferentes tipos de trabajos y actividades tales como instalaciones interactivas, instalaciones

many things in the museum: the role of the viewer/spectator which becomes that of an “activator”, the meaning and display of objects, the increased presence of bodies or importance given to them, the widening of the subjects being dealt with in relation to the real world, the increased transversality of forms that deal with these subjects, the role of the curator or educator, along with that of many other functions in the organization, the way in which communications are managed. The integration of performance changes many things, and brings about a reflection on the museum’s future. For centuries, the role of the museum has been to conserve and to display, it now has become a place of exchange and of change. This brings about its own difficulties as the new situation coexists with the old. It is especially so in a context of financial cutbacks in culture, a declining involvement on the part of the state and an increasing dependence on private wealth. Directing a museum has become a balancing act that gives variable results, sometimes even questionable ones. Nevertheless, it is almost impossible at this point to not move with the flow as the changes facing today’s world exercise a pressure that cannot be ignored.

PER/FORM, as a project, attempts to deal with these variables. It brings together different types of works and activities such as installations, interactive installations, performative installations, performative video or sound installations, live performances, live interactive performances, live participatory performances. It also presents conversations and discussions in the context of the project itself, even in the context of the exhibition display itself. *PER/FORM*, as an investigation into performance, is exactly what it says, it goes through forms, as “per” signifies a passing or a going-through, a movement. It indicates transversality and flux. It also attempts to see, experience and understand what lies in between forms, and beyond form, beyond what one sees or hears. In that sense it is a forceful call upon the imagination. Change is closely linked to imagination, the locus of problem solving and of invention. Imagination is a key factor in the development of knowledge. The critical stance that is at the core of performance opens the way to new horizons, to a sense of advancement and pleasure. Even when performance deals with difficult issues, sorrow, the dark side of humanity or history, it brings about an “perlaboration”

performativas, vídeos performativos o instalaciones sonoras, performances en vivo, performances interactivas en vivo y performances participativas en vivo. Presenta asimismo conversaciones y debates dentro del marco del propio proyecto, e incluso dentro del contexto de la propia exposición. *PER/FORM*, en calidad de investigación sobre la performance, es exactamente lo que dice, se realiza a través de la forma, ya que “per” significa atravesar, pasar a través, un movimiento. Indica transversalidad y flujo. También pretende ver, experimentar y comprender lo que subyace entre las formas, y detrás de las formas, y también detrás de lo que vemos y oímos. En este sentido, es un contundente llamamiento a la imaginación. El cambio está estrechamente ligado a la imaginación, el punto de la resolución del problema y de la invención. El posicionamiento crítico, uno de los elementos claves de la performance, abre el camino hacia nuevos horizontes, hacia una sensación de avance y placer. Aunque la performance aborde asuntos complejos como la pena, el lado oscuro de la humanidad o de la historia, también propicia una “perlaboración”, tal y como se denomina en la teoría psicoanalítica, es decir, una elaboración que conduce al cambio y a la autorrealización.

Una sociedad necesita preservar espacios, o mejor aún, proporcionar espacios en los que se pueda experimentar el cambio y la realización personal más allá de las vicisitudes de la vida diaria. El hecho de que los museos se abran a la performance, de que el propio arte contemporáneo se potencie a través de lo “performativo” apunta a esta necesidad. El modo performativo anima a analizar los materiales, las ideas y los sujetos de maneras inusitadas y no convencionales. Implica la libertad de pensamiento y de imaginación porque abre la formación del conocimiento a la mezcla de la materialidad, incluyendo el cuerpo, con combinaciones únicas aportadas por las diferentes disciplinas artísticas combinadas, así como por la teoría y la historia. En este sentido, el arte puede desarrollar perspectivas innovadoras sobre el mundo y sobre el hecho de estar-en-el-mundo. El museo como lugar de investigación reúne una colectividad de cuerpos y mentes en aprendizaje y potencia el estar en común. Al contrario que las escuelas, las universidades o la mayoría de las organizaciones donde trabajan personas, el museo goza de mayor flexibilidad en su forma de aprender sobre la formación del conocimiento, porque utiliza

as one says in psychoanalytical theory, a working-through, that leads to change and self-fulfillment.

It is necessary for a society to preserve spaces, even more so provide spaces, in which change and self-fulfillment can be experienced beyond the vicissitudes of the everyday. The fact that museums are opening up to performance, that contemporary art itself is enhanced by the “performative”, is indicative of this necessity. The performative mode is one that encourages materials, ideas, subjects to be examined in unusual, non-conventional ways. It engages the freedom of thought and of the imagination as it opens knowledge formation up to mixing materiality, including that of the body, with unique combinations handed down by different artistic disciplines combined, as well as theory and history. In this sense, art can develop innovative perspectives on the world and on being-in-the-world. As a place of investigation, the museum brings together a collectivity of learning bodies and minds, and enhances the being-in-common. Contrarily to schools and universities, or to most organizations where people work, it has more flexibility in its apprenticeship of knowledge formation, as it uses and relies on a diversity of transmissible tools and ideas, and on the opening up of the traditional boundaries between artistic and theoretical or academic disciplines. Art also relies on the sensitive world to develop new knowledge. It is directly linked to experience, and in this sense it is a springboard for adapting theory, or any pre-constructed formation, to the needs of the real, any new situation coming up in one’s private life or in the world of the common. Performance as a phenomenon enhances this specific ability that art has to construct new knowledge formations and promote change through the apparatus of the “working-through”. This does not go however without experiencing this in a collective manner, as performativity stems from as well as it brings about the common. Problems, difficulties, urgencies come from the fact that life is experienced as a shared being. Finding ways to go beyond is a task where individuality meets the horizon of the common. In this interstice one can situate the imaginary, a place to dream and to act, as dreams drive the making of acts.

PER/FORM has a subtitle : *How to Do Things with[out] Words*. Many of the thoughts above are inscribed here.



Roman ONDÁK, *This Way, Please*. CA2M, 22/03/2014. Photo: Andrés Arranz.

una gran diversidad de herramientas e ideas transmisibles en las que se apoya, e impulsa la apertura de las barreras tradicionales entre las disciplinas artísticas y retóricas o académicas. El arte depende igualmente del mundo sensorial para desarrollar nuevos conocimientos. Está directamente ligado a la experiencia y, en este sentido, constituye un trampolín para la adaptación de la teoría o de cualquier forma preconstruida a las necesidades de lo real, de cualquier situación nueva que surja, ya sea en la vida privada de cada uno o en el mundo de lo común. La performance como fenómeno potencia esta habilidad específica del arte para construir nuevas formaciones de conocimiento y para promover el cambio a través del aparato de “la elaboración”. No obstante, esto no sucede si no se experimenta colectivamente, ya que la performatividad nace de lo común y, además, lo propicia. Los problemas, las dificultades, las prisas surgen debido al hecho de que la vida se experimenta como un ser compartido. Encontrar los caminos para ir más allá es una tarea en la que la individualidad se encuentra con el horizonte de lo común. En este resquicio se puede colocar lo imaginario, un lugar para soñar y para actuar, ya que los sueños impulsan la ejecución de los actos.

PER/FORM tiene un subtítulo: *Cómo hacer cosas con (sin) palabras*. La mayoría de los planteamientos anteriores se inscriben bajo este título. Vamos a descomponer y analizar esta frase. “Cómo” indica cambio y acción. “Hacer” se refiere a lo que subyace en la acción de hacer, en las obras, es donde radica la acción. “Cosas” es ambiguo, porque pueden ser materiales o inmateriales, o ambos. “Con” indica la noción de intercambio y la condición común que nos pertenece a todos por estar en el

Let us take this phrase apart and see. “How” points to change and action. “To do” refers to what is in the making, in the works, it is where the action lies. “Things” is ambiguous as it can be material or immaterial, or both. “With” refers to the notion of exchange, and of the common condition that is ours as we are in the world. “Without” is a counterpoint to with, it points to what is left out, or what is in the interstices, in the in-between of “things”, of materiality and of immateriality, of visibility and invisibility. “Words” are also things, to be assembled, disassembled, constructed, reconstructed, or deconstructed. This is what performativity does. This subtitle is a play on John L. Austin’s book *How to Do Things with Words*. The book, published in 1962, became a source of reference for understanding performance already in the seventies. In the history of philosophy, it represented a break from the traditional humanist Occidental tradition. It no longer dealt with being-in-the-world as an existential phenomenon linked to any teleology. In contrast, it dealt with situations, contexts, and how language, that is words or gestures could act upon these. (Austin admits that gestures can be locutory acts just as words are.) This pragmatic stance is closely tied to performance and performativity (one being the act, the other the related concept). Hence, Austin’s philosophy espouses the world as a being-in-flux, as a constantly shifting phenomenon. Loose ends are inevitable. This is today’s world as we experience it. It is a world where no fixed values or structures seem to be able to resist time. Hence, understanding performativity can be a way to deal with an ever-changing and unstable situation. How words, gestures, the formation of concepts and structures operate is key to dealing with contemporaneity, the world we live in. This world hence becomes a living laboratory, a place of investigation and experimentation for which making and thinking through art is put to advantage.

In French, Austin’s book is titled *Quand dire, c’est faire*, an interesting development since it puts acts at the forefront. Literally, if it was to be translated back, it would be “wording is doing”. Here again the potentiality of the imagination to formulate concepts, to put things in words and into action, is center stage. Performance privileges acts over words, it goes beyond the restricted formulaic meanings that words transport with them. Hence our title “to do things with (and without) words”.

mundo. “Sin” es el contrapunto de “con”, e indica lo que queda fuera, o lo que permanece en los resquicios, en el espacio entre “las cosas”, entre la materialidad y la inmaterialidad, entre lo visible y lo invisible. Las “palabras” son igualmente cosas que se pueden ensamblar y desensamblar, construir, reconstruir o deconstruir. Esto es lo que hace la performatividad. Este subtítulo es un juego basado en el libro de John L. Austin, *Cómo hacer cosas sin palabras*. El libro, publicado en 1962, se convirtió en la década de los setenta en una fuente de referencia para comprender la performance. En la historia de la filosofía esta obra supuso una ruptura con la tradición humanista predominante en Occidente. Ya no se ocupaba del estar-en-el-mundo como un fenómeno existencial vinculado a cualquier teología. Por el contrario, investigaba situaciones, contextos y la manera en la que el lenguaje, que consiste en palabras y gestos, podía actuar sobre ambos. (Austin afirma que los gestos pueden ser tan elocuentes como las palabras.) Esta pragmática postura está estrechamente ligada a la performance y a la performatividad (siendo la primera el acto y la segunda el concepto relacionado). Por lo tanto, la filosofía de Austin propugna una comprensión del mundo como un “estar-en-el-flujo”, como un fenómeno en constante transformación. Los cabos sueltos son inevitables. Así es como experimentamos el mundo actual. Es un mundo donde los valores y las estructuras existentes no parecen resistir el paso del tiempo. Por consiguiente, comprender la performatividad puede ser una manera de hacer frente a una situación inestable y en continuo cambio. La manera en la que operan las palabras, los gestos, la formación de conceptos y las estructuras resulta clave a la hora de abordar la contemporaneidad, el mundo que habitamos. Por lo tanto, este mundo se convierte en un laboratorio vivo, un lugar de investigación y de experimentación en el que hacer y pensar a través del arte se considera una gran ventaja.

En francés, el libro de Austin se titula *Quand dire, c’est faire*. Una interesante evolución, puesto que antepone los actos. Si tradujéramos literalmente este título de nuevo al inglés, nos encontraríamos con “decir es hacer”. De nuevo, la potencialidad propia de la imaginación para formular conceptos, para poner las cosas en palabras y en acciones, ocupa el papel central. La performance antepone los actos sobre las palabras, va

PER/FORM calls for a “manifesto” because it is not only an endeavor which aims at describing how performance and performativity work through artistic practices and in artistic situations or institutions in the context of contemporaneity. It is also the voicing of an attitude towards art as well as towards the world itself. It is a way to deal with reality which can foster imagination and change.

Variations on *PER/FORM*

PER/FORM as an event combines both as it brings together things to see and things to hear. Three “Intensity Days” will present live performances, activated installations, conversations, and discussions convening artists and theoreticians participating in the project. Intensity is a concept used by Jean-François Lyotard to describe or enhance the “value” of situations. By combining acts of doing, acts of making, and acts of speaking and thinking, these days will hopefully bring yet more light on what performance and performativity are, what effects they produce and to what avail. Situated in the exhibition display itself, a room is designated as the Intensity Laboratory, a place to gather, to exchange, and to keep and show on an on-going basis traces of the “acts” that will have been produced during the three Intensity Days or in-between. This room can be considered as the agora at the heart of the project, a space where art and life can come together and where life issues can be dealt with through gesture and speech.

This book brings together visual essays by each participating artist. Each essay is a statement on what performance and performativity can be. Scores, drawings, documents, text, and design, work together to produce different views on the question, each belonging to the particular worlds of the artists. Here this world-making converges in the form of a book. In the exhibition, the visual essays are displayed all around the Intensity Lab, thus offering yet another way of apprehending them. The authors of the texts in the book look at the question from different perspectives. Amelia Jones deals with the important question of the material and the immaterial in performance; José Antonio Sánchez reflects on the tropes of performativity, action, manifestation, and realization; Jean-Pierre Cometti discusses experience and its reevaluation through performance,

más allá de los limitados significados predecibles que las palabras acarrearán. De ahí nuestro título, *hacer cosas con (y sin) palabras*.

PER/FORM requiere un “manifiesto”, porque no se trata solamente de una tarea cuyo objetivo es describir cómo funcionan la performance y la performatividad a través de las prácticas artísticas y en las situaciones o las instituciones artísticas en el marco de la contemporaneidad. Es igualmente la manifestación de una actitud hacia el arte, así como hacia el mundo. Es una forma de afrontar la realidad que fomenta la imaginación y el cambio.

Variaciones sobre *PER/FORM*

PER/FORM, concebido como evento, reúne cosas para ver y cosas para oír. Durante los tres “Días de Intensidad” se presentarán performances en vivo, se activarán instalaciones, se celebrarán charlas y debates, y se convocará a artistas y a teóricos para que participen en el proyecto. ‘Intensidad’ es un concepto que utiliza Jean-François Lyotard para describir o resaltar el “valor” de las situaciones. Esperamos que el hecho de combinar los actos de hacer, los actos de crear y los actos de hablar y pensar durante estos días aportará más luz sobre lo que son la performance y la performatividad, sobre los efectos que generan y sobre la utilidad que tienen. Dentro de la propia exposición se ha destinado un espacio denominado “Intensity Lab” para reunir, intercambiar, y para albergar y mostrar de modo permanente las huellas de los “actos” que se hayan producido durante los tres “Días de Intensidad” o en los periodos transcurridos entre dichos días. Esta sala puede considerarse como el ágora en el corazón del proyecto, un espacio donde el arte y la vida se pueden encontrar y donde los problemas de la vida se pueden abordar a través del gesto y el habla.

El libro publicado con motivo de la exposición reúne ensayos visuales de todos los artistas participantes. Cada ensayo es una declaración sobre lo que pueden ser la performance y la performatividad. Partituras, dibujos, documentos, textos, diseños trabajan conjuntamente para generar diferentes puntos de vista sobre el tema, y cada perspectiva aportada pertenece al mundo particular del artista. En esta obra, este hacer-el-mundo confluye en la forma de un libro. En la exposición, los ensayos visuales se muestran alrededor del “Intensity Lab”, ofreciendo

while Antonio Negri links the political to performance in contemporaneity.

If one were searching for an entry point into the project while meandering through, one might consider it to be Dora García’s contribution, *The Artist without Works: A Guided Tour around Nothing*. This piece deals with the immateriality that is often associated to performativity. Here, a performer goes around the exhibition display speaking out a script on this artist that has no works.

The artist without works is not a tragic figure. He doesn’t refuse to produce because he’s afraid to fail, because he is afraid the work will not live up to his own ambitions. Nor does he refuse to produce because he is afraid that he will not be saved from anonymity and oblivion, or simply from misunderstanding. The source of his refusal is not fear, but the will to create another possibility: the possibility of not being here, not wanting this, not making something ... and yet, against all odds, the work is there. It is there in all its beauty, the beauty of not done.

That which is to be done or undone is a paradigm that comes up again in *Walk the Chair*, a piece by La Ribot. Fifty folding chairs lay about the exhibition display. Quotations on movement are inscribed on the surface of each chair. The visitor can pick up the chair and, in order to read the texts, has to turn it around on all sides, exploring the possibilities in “reading” the words through bodily movement itself.

A similar device comes up in *Philosophical Casino*, by Pedro Reyes. Large dice lay about a carpet displaying quotations from philosophers of different parts of the world. Part of Pedro Reyes’ larger *Sanatorium* piece, the work explores the fact of dealing with meaning in a random exploratory way, in which each visitor is encouraged to develop his or her own interpretations, as though going through a therapeutic process.

In *Waterfall, On the Economy of Action*, Adrian Dan puts in place a device, trekking poles (referring to the global styles in today’s outdoor sports) dispersed here and there, hence serving the purpose of triggering the interest of the visitors as they move about the exhibition



Dora GARCÍA, *The Artist without Works: A Guided Tour around Nothing*. CA2M, 22/03/2014. Photo: Andrés Arranz.

de este modo una nueva manera de aprehenderlos. Los autores de los textos recogidos en el libro contemplan un tema desde diferentes perspectivas. Amelia Jones aborda la importante cuestión de lo material y lo no material en la performance; José Antonio Sánchez reflexiona sobre los tropos de la performatividad, la acción, la manifestación y la realización; Jean-Pierre Cometti habla de la experiencia y de su reevaluación a través de la performance; mientras que Antonio Negri vincula lo político a la performance en la contemporaneidad.

Si alguien buscara un punto de entrada mientras deambula por el proyecto, se podría decir que este sería la contribución de Dora García, *El artista sin obra: una visita guiada en torno a nada*. Esta pieza aborda la cuestión de la inmaterialidad asociada frecuentemente a la performatividad. En este trabajo, un performer recorre la exposición recitando un guión sobre este artista que no tiene obras.

El artista sin obras no es una figura trágica. No se niega a producir por el miedo al fracaso, porque tenga

space. Taking his cue from André Cadere’s wooden colored bars that he used to destabilize exhibition contexts and map the space in his environment, Dan proposes a remix of the former artist’s indexical object and the photographic process as it is digitalized in today’s world. Volunteers will be able to venture out wherever they wish to with the poles, in the museum or in the city, photographing them here and there with their smartphones and sending the images back to Dan, who will do a live editing and simultaneous projection of the documents he receives. Photography is exposed here in its processual, relational, and economical dimensions.

Esther Ferrer in *Preguntas y Respuestas (Questions and Answers)* proposes a number of questions to the audience, for which each member becomes a personal interlocutor for the artist and is allowed only one minute to answer. Things here are done with words in an explicit manner, revealing the hidden side of words, the non-words, or the non-space, behind the words. The exchange becomes the work, more than the answers as they are constantly jeopardized by Esther’s new questions in

miedo de que su trabajo pueda no estar a la altura de sus propias ambiciones. Tampoco se niega a producir porque tenga miedo de no salir del anonimato y el olvido, o simplemente de la incomprensión. El origen de su negativa no es el miedo, sino la voluntad de crear otra posibilidad: la posibilidad de no estar aquí, de no querer esto, de no hacer nada... y, sin embargo, contra todo pronóstico, la obra “está” allí. Está allí en toda su belleza, la belleza de lo no hecho.

Lo que hay que hacer o deshacer es un paradigma que aparece de nuevo en *Walk The Chair*, una pieza de La Ribot. Cincuenta sillas plegables se hallan repartidas por el espacio expositivo. Sobre la superficie de cada silla se han inscrito citas sobre el movimiento. El visitante puede coger la silla y para poder leer los textos debe hacerla girar en todas las direcciones, explorando de este modo las posibilidades de “leer” las palabras a través del movimiento del propio cuerpo.

Casino Filosófico, de Pedro Reyes, nos presenta un dispositivo similar. Unos dados de grandes dimensiones dispuestos sobre una alfombra muestran citas de diferentes filósofos de la historia. Esta obra, que forma parte de la obra más amplia del autor titulada *Sanatorio*, investiga el hecho de abordar el significado de un modo exploratorio aleatorio, en el que se invita a cada visitante a elaborar sus propias interpretaciones, como si se tratara de un proceso terapéutico.

En *Waterfall, On The Economy of Action*, Adrian Dan pone en marcha un dispositivo con bastones de senderismo (haciendo referencia a la globalización de los estilos de los deportes al aire libre en la actualidad) repartidos por aquí y por allá, que tienen por objeto despertar el interés de los visitantes a medida que recorren el espacio expositivo. Inspirándose en los listones de madera de colores que André Cadere utilizó para desestabilizar los contextos de la exposición y para mapear el espacio que le rodeaba, Dan propone una remezcla del objeto indexado previamente por el artista y el proceso fotográfico tal y como se digitaliza en el mundo actual. Los voluntarios se podrán aventurar a ir donde quieran, dentro del museo o por la ciudad, con los bastones de senderismo y fotografíarlos en cualquier lugar con sus *smartphones*, y después reenviar las imágenes a Dan, que realizará en directo una

a word play. Esther Ferrer’s art goes to the bare bones of performativity. She evacuates affects in order to give precedence to what any given situation reveals in its core.

In *The Viewers*, a piece put together for ten to twenty “visitors” or participants, non-actors or actors as they are, presents the protagonists in a group standing in the exhibition space. During two hours, they look ahead, and look again. The gaze is central to the piece, exhibiting the gaze, positioning it in the exhibition, turning the tables on other viewers, putting the act of viewing itself on display. Nevertheless, it soon becomes something else, the bodies performing as a whole, become more and more individual as minutes go by. From the collective gaze spills as so many individualities, touching as micro-gestures, squinting of the eyes, repositioning of the hands and feet or arms and legs, different curves of the spine appear, literally exposing what “being” is through visibility. All this comes out of a simple contractual arrangement made-up between the “viewers” and the artist.

In Carey Young’s work contractual arrangements, legal texts or situations, where words play a crucial role, are often conceptually twisted in order to subvert their meaning or bring about new unconventional ones. This happens in *Declared Void II* where a wall text tells the visitor that if he stands in a designated area he agrees to be “a citizen of the United States of America”, wherever he is in the world (outside of the USA).

Cevdet Ereğ addresses the world of work and its constrained rhythms with a sound installation called *Week*. As one enters a large room film with sound, one experiences through sound the rhythms associated to the cadenza of the week, with its working or leisure days. An intervention onto one of the gallery walls lets in the daylight (normally blocked) and its cycles through one hole pierced through it. Here space, architecture, sound, and light interact with the visitor to create an in-situ and unusual experience of a familiar situation.

Grosse fatigue, a video work by Camille Henrot, explores the over-information era that characterizes contemporaneity by displaying a personal archive she has accumulated over time. The imagery is made up of newspaper



Pedro REYES, *Philosophical Casino*. CA2M. Photo: Andrés Arranz.

edición y proyección simultánea de los documentos que recibe. En este caso, la fotografía se expone en sus dimensiones procesuales, relacionales y económicas.

Esther Ferrer, en *Preguntas y Respuestas*, plantea una serie de preguntas al público, convirtiendo a cada uno de los presentes en un interlocutor personal de la artista, que dispone solamente de un minuto para contestar. En este caso, las cosas se llevan a cabo con palabras y de una manera muy explícita, poniendo de relieve el lado oculto de las palabras, las no-palabras o el no-espacio detrás de las palabras. El intercambio se convierte en la obra en lugar de las respuestas que constantemente se enfrentan a las nuevas preguntas planteadas por Esther Ferrer en un juego de palabras. El arte de Esther Ferrer apunta a los elementos básicos de la performatividad. Ella obvia los afectos para dar prioridad a lo que esencialmente revela una situación determinada.

The Viewers, una pieza montada por Carole Douillard para diez o veinte “visitantes” o participantes, no-actores o actores reales, muestra a los protagonistas formando

clippings, excerpts from books, the Internet. Altogether this impressive display of contemporary and historical images accompanied by an intense spoken word narration commenting its existential effects present an encyclopedic if not plethoric view of how the world today appears through print and the moving image. Knowledge, the way it is formed, the way it is processed, and eventually historicized, is ever-present in *PER/FORM*. Knowledge production as it is formatted by the art world itself, by law, by economy, by philosophy, by the archive, or the encyclopedia, or by history, comes up in most of the installation works or live performances. As it surfaces in the different devices, materials, or situations put forth by the artists, it offers different perspectives on itself, just as La Ribot’s chairs or Pedro Reyes’ dices can be physically manipulated in order to reveal words and sentences, meanings.

A similar process appears in *The Game of Power* by Brad Butler and Karen Mirza. Inspired by a technique developed by Augusto Boal’s *Games for Actors and Non-Actors*, this piece is a situation where a group of people

un grupo en el espacio expositivo. Durante dos horas miran al frente y miran de nuevo. La mirada es el elemento central de la pieza, exponer la mirada, posicionarla en la exposición, invertir los papeles con los otros espectadores, poner en evidencia el acto de mirar. No obstante, pronto se convierte en otra cosa, los cuerpos que realizan la performance como una unidad se van volviendo más individuales a medida que avanzan los minutos. Desde lo colectivo la mirada se desborda en tantas individualidades, tocando como microgestos, entornando los ojos, recolocando las manos y pies o los brazos y las piernas, mostrando literalmente lo que es “ser” a través de la visualidad. Todo ello surge de un simple acuerdo contractual realizado entre “los observadores” y el artista.

En la obra de Carey Young, los arreglos contractuales, las situaciones o los textos legales en los que las palabras desempeñan un papel crucial, a menudo se encuentran conceptualmente tergiversados para subvertir su significado o para crear nuevos significados no convencionales. Esto es lo que sucede en *Declared Void II*, donde un texto visible en la pared informa al visitante de que si se sitúa en una zona delimitada, él o ella aceptará ser “ciudadano o ciudadana de los Estados Unidos de América”, independientemente del lugar del mundo (fuera de los Estados Unidos) donde se encuentre.

Cevdet Erek se centra en el mundo del trabajo y sus ritmos restrictivos con una instalación sonora titulada *Week*. Cuando se entra en la amplia sala llena de sonido, se experimentan a través de dicho sonido los ritmos asociados a la cadencia de la semana con sus días laborales o festivos. Una intervención realizada en los muros del museo deja entrar la luz exterior (normalmente bloqueada) y sus ciclos a través de un agujero perforados en el muro. En esta pieza, el espacio, la arquitectura, el sonido y la luz interactúan con el visitante para crear una experiencia in situ e inusual de una situación familiar.

Grosse fatigue, un trabajo en vídeo de Camille Henrot, analiza la época del exceso de información que caracteriza la contemporaneidad al presentar los archivos personales que la artista ha reunido a lo largo del tiempo. La imaginería está compuesta de recortes de periódicos,



Julião SARMENTO, *The Index*. CA2M, 22/03/2014. Photo: Andrés Arranz.

interact with chairs, rearranging them several times until a person is asked to identify the position of power. This process is repeated, fostering a discussion on how gestures and speech “perform” in the context of a power play and resistance to it.

In Jennifer Allora and Guillermo Calzadilla’s video *Apotomē*, a singer (Tim Storms) with an extremely deep voice sings while advancing along the shelves of a storage

extractos de libros, Internet. Esta obra al completo, con su impresionante muestra de imágenes históricas y contemporáneas, acompañadas de una intensa narración oral que comenta sus efectos existenciales, presenta una visión enciclopédica, si no pletórica, de cómo el mundo actual aparece a través de la letra impresa y la imagen en movimiento. El conocimiento, la forma en que se construye, la manera en que se procesa y finalmente se transforma en historia, está siempre presente en *PER/FORM*. La producción del conocimiento tal y como toma forma en el propio mundo del arte, de la ley, la economía, la filosofía, el archivo o la enciclopedia, o la historia aparece en la mayoría de las instalaciones y de las performances en vivo. Al surgir en los diferentes dispositivos, materiales o situaciones planteadas por los artistas, nos ofrece diferentes perspectivas sobre sí misma, como por ejemplo en el caso de las sillas de La Ribot o los dados de Pedro Reyes, en los que esos objetos se pueden manipular físicamente para revelar palabras y frases, significados.

En *The Game of Power*, de Brad Butler y Karen Mirza, nos encontramos con un proceso similar. Esta pieza, inspirada en una técnica desarrollada en *Games for Actors and Non-Actors*, de Augusto Boal, consiste en una situación en la que un grupo de personas interactúa con unas sillas, reordenándolas varias veces hasta que se pide a una de ellas que identifique la posición de poder. Este proceso se repite, fomentando de este modo un debate sobre cómo “performan” los gestos y el habla dentro del marco de un juego de poder y sobre la resistencia a dicho poder.

En *Apotomē*, el vídeo de Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla, un cantante (Tim Storms) con una voz extraordinariamente grave, avanza cantando a lo largo de las estanterías de una sala de almacenamiento del museo de historia natural de París. Los restos óseos de dos elefantes llevados a Europa en 1798 se encuentran en esas estanterías y son un testimonio del desarrollo colonial en la época de la Revolución francesa. El cantante tararea melodías como *Ifigenia en Táuride*, de Gluck, que fue uno de los temas interpretados durante el evento que marcaba la llegada de los animales a la cautividad. La grave voz del cantante resuena en el cuerpo del observador, mientras intenta crear un lazo a través de la historia

room in the Natural History Museum in Paris. The remains of elephants brought over to Europe in 1798 lay on those shelves and are a testament to colonial development at the time of the French Revolution. The singer hums tunes such as Gluck’s *Iphigénie en Tauride* from the music played during an event marking the elephants’ arrival into captivity. The deep voice resonates into the viewer’s body as it attempts to create a trans-historical bond with these animals, questioning historical truth, and the effects of the passing of time.

A will to envision new perspectives on history comes up also in Mathieu K. Abonnenc’s *An Italian Film (Africa Addio)*. Filmed in Leeds in a foundry, the video shows men at work melting Katanga crosses bought back from contemporary collectors, originally fabricated by a sect known as the Copper-eaters, then looted by the colonial powers in Congo and brought back to Europe to be recycled by industry. In this performative “working through” of historical facts, the work exposes historical processes that are still affecting a contemporary global context. It mixes historical geo-political developments together with the underpinnings of the art market and of the history of cinematography, hence the reference in the title to Jacopetti and Prosperi’s “shockumentary” film, *Africa Addio*, based on the exploitation of violent scenes, intense fighting, and mass death.

An Infindato by Haroon Mirza, is a work which shows the processes exposed by *PER/FORM* in yet another guise. Here, Mirza develops a situation by installing, putting together, diverse components from which an unpredictable sound emerges as being the central coalescing device at the core of the work. Domestic objects, sound equipment, a video monitor, a projector, and a screen are assembled together with film footage from *Memory Bucket* (2003) by Jeremy Deller and damaged off-cuts from *Cycles 1* (1972/77) by Guy Sherwin. Mirza chooses vintage furniture or equipment to build up his installations. In the context of these, they produce new information that is sensorial, and the everyday is transformed into an active agent of perception and change. The references included to Guy Sherwin’s film, made at the time when art-making was shifting away from modernist concerns, not only points to the multi-sensorial perceptual and cognitive research it encompassed. In its

con estos animales, cuestionando la verdad histórica y los efectos del paso del tiempo.

Una voluntad de concebir nuevas perspectivas sobre la historia surge igualmente en la película de Mathieu K. Abonnenc, *An Italian Film (Africa Addio)*. Este vídeo, rodado en un taller de fundición de Leeds, muestra trabajadores del taller fundiendo las cruces de Katanga, que han sido compradas a coleccionistas actuales y que originalmente fueron fabricadas por una secta conocida como los “comedores de cobre” y posteriormente fueron objeto de saqueo por parte de las potencias coloniales del Congo, que las enviaron a Europa para ser recicladas en su industria. En este *working through* performativo de los hechos históricos, la obra de Abonnenc expone los procesos históricos que todavía afectan al contexto global contemporáneo. Este trabajo combina los desarrollos geopolíticos con los fundamentos del mercado de arte y de la historia de la cinematografía y de ahí la referencia en el título al “shockumental” *Africa Addio* de Jacopetti y Prosperi, basada en el abuso de escenas violentas, lucha encarnizada y muerte masiva.

An Infnato, de Haroon Mirza, es una pieza que crea los procesos presentados por *PER/FORM* de otra manera. Aquí Mirza crea una situación instalando diversos componentes de los que emerge un sonido imprevisible como el elemento de fusión central de la pieza. Objetos domésticos, un equipo de sonido, un monitor de vídeo, un proyector y una pantalla se juntan con fragmentos de la película *Memory Bucket* (2003), de Jeremy Deller, y recortes dañados de *Cycles 1* (1972/1977), de Guy Sherwin. Mirza elige un equipo o un mobiliario *vintage* para montar sus instalaciones. Dentro de estos contextos, dichas instalaciones producen una nueva información que es sensorial, y lo cotidiano se transforma en un agente activo de la percepción y el cambio. Las referencias a la película de Guy Sherwin, que se realizó en un momento en el que la creación artística se estaba alejando de las preocupaciones modernistas, no apuntan solamente a la investigación cognitiva y perceptiva multisensorial que englobaba. En su referencia a los circuitos, replica el enfoque de Mirza a la hora de crear situaciones inusuales entre elementos dispares junto con referencias a los artistas que él considera afines. Aquí, como en el caso de Cevdet Ereğ, el conocimiento se

reference to circuitry, it redoubles Mirza’s approach in building unusual situations between disparate elements, together with references to artists he feels in affinity with. Here, as it is also the case for Cevdet Ereğ, knowledge is acquired by experiencing a display of expanded consciousness.

Ulla von Brandenburg’s work *Die Straße* also plunges the viewer into a sensorial experience mixing a film with a display of white and colored fabric panels or “walls” forming a “soft” environment in which to navigate. This proposition echoes the film which shows the frame of a house in construction in which very diverse characters evolve in a choreography inhabiting this skeleton space. In the film, the “street” is a public place of deambulation, going in and out of the frame of the yet to exist house, which creates a space that the movements of the protagonists tentatively inhabit. Social space, the space of “being-in-common” is exercised, tested, experienced, somewhere between a thing to be and the thing that is, an imaginary world and a real world. The viewer as he or she works their own way through the fabric maze suddenly becomes part of the filmic world they are witnessing, experiencing the familiarity and unfamiliarity of the situation.

Cristina Lucas, in *Mundo femenino y mundo masculino*, presents dualities in the world through two globes on which continents and oceans have been redrawn and renamed using words associated with sexual vernacular language in different regions of the world. In one rotating globe, the words designate female genitalia, in the other, male genitalia. Here also one is confronted with the perception of the other as it comes about not only through sex but also through language and the way language adapts to specific contexts and situations. Lucas carries on her investigation by asking the visitors to share more words with her, inscribing them on the surface of these globes. Knowledge is a growing process here, which relies on unearthing the processes of naming as it develops out of commonality. This approach is further explored in the forty-one-minute-long performance *Pantone*, where several historians comment on an evolving map (2,507 variations of this map are shown during the performance), which Lucas has developed while studying political and historical changes that

adquiere por el hecho de experimentar una muestra de conciencia expandida.

La obra *Die Straße*, de Ulla von Brandenburg, también sumerge al espectador en una experiencia sensorial mezclando una película con un despliegue de paneles o “paredes” fabricados con tejidos naturales de algodón blancos y de colores, que forman un entorno “suave” por el que navegar. Esta propuesta resuena con una película que muestra la estructura de una casa en construcción, donde unos personajes muy variopintos evolucionan en una coreografía habitando este espacio esquelético. En la película, la “calle” es un espacio público de deambulación que entra y sale de la estructura de esa casa que todavía no existe, creando un espacio que habitan tímidamente los movimientos de los protagonistas. El espacio social, el espacio de “estar juntos”, se practica, se prueba y se experimenta, en algún lugar entre una cosa que será y la cosa que es, un mundo imaginario y un mundo real. El espectador, a medida que avanza por el laberinto de telas, se va convirtiendo repentinamente en parte del mundo filmico que está presenciando, experimentando el sentimiento de familiaridad y extrañeza de la situación.

Cristina Lucas, en *Mundo femenino y mundo masculino*, presenta las dualidades del mundo a través de dos globos en los que los continentes y los océanos han sido rediseñados y rebautizados con palabras asociadas al lenguaje sexual local de las diferentes regiones del mundo. Un globo rotante muestra las palabras que designan los genitales femeninos y el otro las que designan los genitales masculinos. De nuevo, en esta obra el espectador se enfrenta a la percepción del otro a medida que esta surge no solo a través del sexo, sino también a través del lenguaje y de la manera en la que el lenguaje se adapta a los diferentes contextos y situaciones. Lucas continúa con su investigación al pedir a los visitantes que compartan más palabras con ella, escribiéndolas en la superficie de estos globos. En esta pieza, el conocimiento es un proceso en continuo desarrollo, que consiste en sacar a la luz los procesos de nombrar a medida que se desarrollan a partir de lo común. Esta perspectiva se analiza con mayor profundidad en la performance *Pantone*, de 41 minutos, en la que varios historiadores realizan comentarios sobre un mapa cambiante (durante la performance se muestran 2.507 variaciones de este mapa) que

have an effect on cartography. Historians are instructed to talk about these changes, all at the same time, transmitting visually and acoustically the effect of a planet always in movement.

Franck Leibovici in *memos, briefs and reports (the papers)*, presents a labyrinthine installation made of thirty-five hanging “scores” on paper on which he has mapped excerpts of the WikiLeaks, made up of classified and unclassified documents. This installation is part of the *Mini-operas for non-musicians* that Leibovici has been developing based on low intensity conflicts. Here, a deambulation through the “spatialized” words enables an unusual reading of the texts taken from the WikiLeaks. The visitor, as he or she circulates in between the hanging sheets, develops a unique perception of the media event surrounding the revelation of the leaks, and of the words themselves as they are displayed in a different form than that of the Internet, where the documents were first disclosed. In a further variation of the work, non-musicians are invited to participate in rehearsals and work together towards the presentation of a choir performance, yet another working-through of the material matter of the texts.

The Body in Crisis is a work that Falke Pisano is also presenting in multiple variations. In its form, it consists of a series of black folding screens and blackboards, interspersed with video screens and works on paper. All converge into a quest into the meaning and history of representation as it situates itself in the locus of the body. The rather Foucauldian investigation through history which comes up in the work in different forms and mediums – drawing, sculpture, archival images and texts, commentary, in prints as well as in the form of the moving image, points to the shifts that have affected not only the way the body has been represented through the ages, but also how performative this representation is. Representation of the body often defines how private life and public life are structured, but also demonstrates how much this in constant flux, as the need to work through stultified representations brings about changes.

Ryan Gander, in a video lasting thirty seconds, *Imagining*, revisits a working method largely based on enigma, asking of the viewer that he or she figure out

Lucas ha ido elaborando mientras estudiaba los cambios políticos e históricos que ejercen una influencia en la cartografía. En esta performance se pide a los historiadores que hablen sobre estos cambios, todos al mismo tiempo, transmitiendo visual y acústicamente el efecto de un planeta en constante movimiento.

Franck Leibovici, en *memos, briefs and reports (the papers)*, presenta una instalación laberíntica compuesta de 35 “partituras” de papel colgantes sobre las que el artista ha cartografiado los extractos de WikiLeaks compuestos por documentos confidenciales y no confidenciales. Esta instalación forma parte de *Mini-operas for non-musicians*, que Leibovici ha ido desarrollando basándose en los conflictos de baja intensidad. En esta pieza, el recorrido alrededor de las palabras “espacializadas” permite una lectura inusual de los textos extraídos de WikiLeaks. Mientras circula entre las hojas suspendidas, el visitante va elaborando una percepción única de los acontecimientos mediáticos que rodean la revelación de las fugas, y de las propias palabras al estar presentadas de una manera diferente a la que vemos en Internet, donde los documentos fueron revelados por primera vez. En una versión posterior de esta pieza, se invita a personas sin formación musical a participar en unos ensayos y a trabajar conjuntamente para la presentación de un coro-performance, de nuevo otro *working through* de la sustancia material de los textos.

The Body in Crisis es un trabajo que Falke Pisano presenta asimismo en múltiples variaciones. Formalmente, esta pieza consiste en una serie de pizarras y pantallas negras plegables que se intercalan con proyecciones de vídeo y obras sobre papel. Todas ellas convergen en una búsqueda del significado y de la historia de la representación tal y como se sitúa a sí misma en el locus del cuerpo. Esta investigación un tanto foucaultiana a través de la historia que surge en la pieza con el uso de diferentes formas y medios —dibujo, escultura, imágenes y textos de archivo, comentarios, tanto en material impreso como en la forma de imagen en movimiento— destaca las transformaciones que han afectado no solamente a la manera en la que el cuerpo ha sido representado a lo largo de las épocas, sino también en qué medida dicha representación ha sido performativa. La representación del cuerpo a

a conceptual “attitude” posture with regards to what is presented. Here he addressed himself to a publicity agency requesting that it develop a commercial that could promote imagination, as though it was coming from a governmental Department of Work, Retirement and Innovation. “That’s why we’ve launched Imagineering. An initiative to imagine and create a better future, not just for our children, but also for us all. [...] One can hear while viewing the commercial, completely immersed in it as it is displayed on a large screen. How can one promote imagination, promote change as a better disposition for “health”, and especially how can it be done by the powers that be? Here Gander addresses not only the current state of affairs from a socio-economic perspective, but he also seems to be questioning the state of art itself in the current context of economical and social crisis.

In Julião Sarmiento’s series of simultaneous performances called *The Index*, a dozen performers, dancers, actors, or non-actors as well, play out the different roles, the different tasks where the body, masculine and feminine, is exposed in terms of masculinity and femininity. Sometimes displaying ambiguities, or clichés, the bodies here are left to circulate anonymously amongst the museum crowd, performing with or without the audience at times. The unicity and plasticity of the individuals that these bodies are in reality spill out as the restricted gestures or attitudes are repeated again and again.

Chiara Fumai works through sexual stereotypes, repression, and representations of the body and the way they appear in different media by developing lecture-performances such as *Chiara Fumai Reads Valerie Solanas* and *I Did Not Say or Mean ‘Warning’*. In the first one, she uses Berlusconi’s own media strategy to subvert it and present a reading of feminist author Valerie Solanas. Mixing contexts again in the second piece, she tours a display of Italian Renaissance painting and sculpture using excerpts of violent feminist discourse from the 1970s, and sign language to “word” the more violent ones.

Kokên Ergun’s work is based on the exploration of ceremonies and rituals through video, with a particular attention given to gesture and to the way theatricality is structured in situations such as beauty contexts, civic

menudo describe cómo se estructuran la vida privada y la pública, pero demuestra igualmente el grado en que dicha estructura está en un flujo constante, así como que la necesidad de trabajar a través de representaciones anquilosadas trae cambios.

Ryan Gander, en un vídeo de 30 segundos de duración, *Imagineering*, revisa un método de trabajo basado fundamentalmente en el enigma pidiendo al espectador o la espectadora que averigüe una postura conceptual de “actitud” en relación con lo que se muestra. En *Imagineering*, el propio Ryan Gander se dirige a una agencia de publicidad para pedirles que elaboren un anuncio que pueda promocionar la imaginación y que diera la impresión de haber sido encargado por un hipotético departamento estatal de empleo, jubilación e innovación. “Este es el motivo por el que lanzamos *Imagineering*. Una iniciativa para imaginar y crear un futuro mejor, no solamente para nuestros hijos e hijas, sino para todos nosotros [...] es lo que se escucha al contemplar totalmente absortos el anuncio proyectado en una gran pantalla. ¿Cómo se puede promocionar la imaginación, cómo se promueve el cambio como algo que favorece la “salud”? Y, sobre todo, ¿cómo se puede hacer esto desde los poderes existentes? En este trabajo, Gander no solamente aborda la cuestión actual de la perspectiva socioeconómica, sino también parece cuestionar el estado del arte en el contexto actual de crisis económica y social.

En la serie de performances simultáneas de Julião Sarmiento titulada *The Index*, una docena de performers, bailarines, actores y también no actores interpretan los diferentes roles, las diferentes tareas en las que el cuerpo masculino y femenino se expone en términos de masculinidad y feminidad. Mostrando a veces las ambigüedades o los clichés, los cuerpos circulan anónimamente entre la multitud del museo, y performan con y sin público. La unicidad y la plasticidad de los individuos que estos cuerpos son en realidad se extienden a medida que los gestos o las actitudes restringidas se repiten una y otra vez.

Las obras de Chiara Fumai se desarrollan a través de los estereotipos, la represión y las representaciones sexuales del cuerpo y la manera en la que aparecen en los diferentes medios, elaborando conferencias-performances



Cevdet EREK, *Week*. CA2M, 22/03/2014. Photo: Andrés Arranz.

holiday festivities, religious endeavors. He specifically investigates marginalized communities, or communities that come out of common interests such as in the work *Binibining Promised Land* (on the Filipinos and their beauty contest in Israel) or *Ashura*, which concentrates on the ceremony involving a mass-theater production and an individual weeping ritual commemorating a battle in 680 AD that was detrimental to the Caferi Shiites in Turkey. Following his usual working process, Ergun was closely involved with these people while preparing for the film and the ceremony.

Latifa Laâbissi develops an anthropological take on modern and contemporary dance as well as she performs *Écran Somnanbule/La Part du Rite*. The first part is a rewriting, a redoing, if not a remake or reenactment of Mary Wigman’s *Dance of the Sorceress*. The extreme stylization of her movements renders Wigman’s own research into unexplored regions of the body/mind

como, por ejemplo, *Chiara Fumai Reads Valerie Solanas y I Did Not Say or Mean* "Warning". En la primera pieza, la artista utiliza la estrategia mediática de Berlusconi para invertirla y para presentar un texto de la autora feminista Valerie Solanas. Mezclando de nuevo los contextos en la segunda pieza, Chiara Fumai realiza una visita guiada por una exposición de pintura y escultura del Renacimiento, utilizando los extractos de un violento discurso feminista de la década de 1970 y recurriendo al lenguaje de los signos para "expresar" las expresiones más violentas.

El trabajo de Kokën Ergun se basa en la exploración de las ceremonias y los rituales a través del vídeo, prestando una atención especial a los gestos y a la manera en que la teatralidad se estructura en situaciones tales como los concursos de belleza, las celebraciones de las fiestas cívicas y los proyectos de carácter religioso. Ergun investiga concretamente las comunidades marginadas o aquellas comunidades que se forman en torno a intereses comunes, como en la obra *Binibining Promised Land* (sobre la comunidad filipina en Israel y su concurso de belleza) o *Ashura*, que se centra en una ceremonia que implica una producción teatral a gran escala y un ritual de llanto individual para conmemorar una batalla que tuvo lugar en el año 680 d. C., en la que los chiitas caferis de Turquía sufrieron una gran derrota. Fiel a su método habitual de trabajo, Ergun se implicó realmente con estas personas durante la preparación de la película y la ceremonia.

Latifa Laâbissi elabora una revisión antropológica de la danza contemporánea y moderna, al tiempo que performa *Écran Somnanbule/La Part du Rite*. La primera parte es una reescritura, una reelaboración, o quizá una versión o reconstrucción de *Dance of the Sorceress*, de Mary Wigman. La extremada estilización de sus movimientos convierte la investigación de la propia Wigman en regiones incógnitas del enigma cuerpo/mente de una manera abstracta, puesto que la pieza es performada por otra mujer (con raíces no europeas) en el contexto del periodo posterior al año 2000. La segunda parte presenta una situación en la que una historiadora de la danza atrincherada en un elaborado despliegue de toallas de algodón reflexiona sobre la historia de la danza dentro del contexto del discurso filosófico pronunciado debajo de esta increíble presentación. Los baños turcos y los *spas* acuden a la mente



(Top) Angela DETANICO & Rafael LAIN, *Fragments*.
(Bottom) Conversation between Julião SARMENTO, Chantal PONTBRIAND and Geneviève CADIEUX. CA2M, 22/03/2014.
Photo: Andrés Arranz.

conundrum in an abstracted way, as it is performed by another woman (with non-European roots) in the context of the post-2000 years. The second part presents a situation in which a dance historian entrenched in a rather elaborate display of white cotton towels reflects on the history of dance in the context of a philosophical discourse spoken out from beneath this incredible display. Spas and hammams come to mind as Laâbissi herself, as though a therapist (navigating between the psyche and the body), goes about the scene moving the body, moving the towels in an incessant succession of gestures which are a counterpoint to the narrative's content.

Studio Pietà (King Kong Complex) by Simon Fujiwara, is a lecture-performance which comments on a video reminiscing a beach-scene photograph of his British mother in the arms of an Arab boyfriend. His narrative takes on the guise of the anthropologist, the essayist and the eroticist. In a practice that has become familiar, Fujiwara plunges into personal and collective history

cuando la propia Laâbissi, como si fuera una terapeuta (navegando entre la psique y el cuerpo), se desplaza por la escena moviendo las toallas en una incesante sucesión de gestos que constituyen un contrapunto al contenido de la narrativa.

Studio Pietà (King Kong Complex), de Simon Fujiwara, es una conferencia-performance que comenta un vídeo inspirado en una fotografía de su madre británica en brazos de un novio árabe en la playa. Su narrativa adopta la apariencia del antropólogo, el ensayista y el estudioso del erotismo. Siguiendo una práctica familiar, en su trabajo, Fujiwara se sumerge en la historia personal y colectiva estableciendo unas conexiones únicas que permiten al observador/oyente emerger de la performance con muchas perspectivas diferentes sobre los temas tratados, que, incluso, pueden generar un estado de perplejidad. De ahí que las peregrinaciones propias de Fujiwara alrededor de las cuestiones de la identidad y el ser se conviertan en las de su espectador.

Pas de deux, de Geneviève Cadieux, se adentra sin reservas en la representación de la mujer y del hombre tal y como emana de la expresión gestual. Con la colaboración del coreógrafo Benoît Lachambre para su vídeo en doble pantalla, Cadieux pone en escena a su hermana, una actriz, y a su sobrino, un experto karateca. En cada una de las pantallas yuxtapuestas de gran tamaño que ayudan a crear un mayor aislamiento, los cuerpos masculino y femenino exponen sus diferencias inherentes a través de microgestos que acentúan las diferencias, así como los elementos comunes. La puesta en escena del estar-en-común de los protagonistas de diferentes géneros se reúne en las aparentes soledades en las que ambos gravitan. Al igual que en la comunidad de amantes de Maurice Blanchot, que evoca su influyente libro *The Unavowable Community*, estamos vivos en la pantalla. Como sucede con Blanchot, Cadieux parece alegar que su trabajo es una redefinición necesaria de la comunidad y la política.

¿Cuál es el alegato de Roman Ondák en *Stampede*? Como la contraparte de una performance que desarrolló para una multitud que abarrotaba la galería de un museo y lentamente se dispersaba a medida que la luz se iba atenuando, este vídeo de 14 minutos parece representar

establishing unique connections that enable the viewer/listener to emerge out of the performance with many different perspectives on the subjects discussed, sometimes leaving one perplexed. Hence Fujiwara's own peregrinations into questions of identity and being become those of his spectator.

Pas de deux, by Geneviève Cadieux, plunges wholeheartedly into the representation of the female and the male as it transpires through gestural expression. With the collaboration of choreographer Benoît Lachambre for this double-screen video, she staged her sister, an actress, and her nephew, an adept of karateka. On each one of the juxtaposed screens, presented in a very large format that contributes to their isolation, the feminine and the masculine bodies display their inherent distinctions in micro-gestures that accentuate differences, as well as commonalities. The staged being-in-common of the protagonists of different sexes joins up in the apparent solitudes in which they gravitate. Just as though Maurice Blanchot's community of lovers, as evoked in his influential book *The Unavowable Community*, were alive on screen. As is the case for Blanchot, Cadieux seems to be claiming in her work a necessary redefinition of community and politics.

What is Roman Ondák's claim with *Stampede*? Shown here in a video lasting fourteen minutes, as the counterpart to a performance he developed for a crowd engulfing itself into a museum gallery and slowly thinning itself out as the light is dim, the document seems to enact the "unavowable" community in another manner. Assembling, disassembling, moving from the singular to the plural, from the individual to the collective, is performing the likes of the idea of community itself, a community without community. The crowd agglomerates as smoothly here as it dissolves leaving room for an empty room and an empty screen. There is no other action than this tranquil movement of the breathing bodies, no sound either to give this crowd any materiality other than the rather ghostly image resulting from the filming in a low light condition.

Ondák's take on being-in-the-world as it echoes itself through the formation/deformation of community comes up once more in the performance *This Way*,

la comunidad “inconfesable” de otra manera. Ensamblando y desensamblando, pasando de lo singular a lo plural, de lo individual a lo colectivo, per/formando las preferencias de la idea de la propia comunidad, una comunidad sin comunidad. La multitud se apiña con la misma fluidez con la que se dispersa, dejando libre el espacio para una sala vacía y una pantalla vacía. No hay más sonido ni más acción que este movimiento tranquilo de cuerpos que respiran para ofrecer a esta multitud otra materialidad que no sea la imagen fantasmal que se deriva de filmar en una condición de poca luz.

La investigación de Ondák sobre el estar-en-el-mundo, tal y como resuena a través de la formación/deformación de la comunidad, se plantea de nuevo en la performance *This Way, Please*, una pieza creada en 1999 que Ondák ha presentado en varios museos. En todas las ocasiones, los miembros del personal de sala de los diferentes museos ocupan sus puestos siguiendo el orden cronológico de su edad, que debe apreciarse con claridad. Esta colocación crea una línea invisible que une a los individuos en la mente de los espectadores y conecta los diferentes espacios en el museo. Se pide al personal de sala que guarde silencio acerca de lo que están representando.

Con esta última pieza, al igual que con otras que hemos encontrado en *PER/FORM*, nos enfrentamos a la potencialidad de los actos realizados “con (sin) palabras”. *Pilha Dicho/Hecho*, de Angela Detanico y Rafael Lain, es una pieza discreta y pegada contra la parte inferior de una pared que se encuentra frente a la entrada principal, o la salida de la exposición. La obra consiste en unos montones de copias de *Cómo hacer cosas con palabras*, el libro de John L. Austin traducido al español. Estas copias están deliberadamente organizadas para repetir la expresión *Dicho/Hecho*, de manera que cada una de las letras conste de un número preciso de copias distribuidas en diferentes montones. En esta pieza, la materialidad de *Cómo hacer cosas con palabras* se concreta y adopta la forma de una masa. Los trabajos de Detanico/Lain giran en torno a la potencialidad, tal y como demuestra la performance *Voice Over*. En esta pieza, los performers leen una serie de citas de autores como Aristóteles, Lewis Carrol, Raymond Roussel y Virginia Woolf mientras se proyectan sus obras, que consisten en traducciones gráficas de dichas citas. La materialidad de la performance también se respira

Please, a piece from 1999 that Ondák has restaged in different museums. In each case, museum guards are posted in their position throughout the museum following the chronology of their individual age which must be noticeable. This placement thus creates an invisible line linking the individuals in the mind of the viewers and connecting the different spaces in the museum. The guards are asked to keep silent about what they are acting out.

With this last piece, as in several others that we have come across in *PER/FORM*, we are confronted with the potentiality of acts being done “with[out] words”. A discreet piece nudged against the bottom of a wall, *Pilha Dicho/Hecho* by Angela Detanico and Rafael Lain, can be found facing the entrance, or exit as well, of the exhibition. It consists of piles of copies of the book *Cómo hacer cosas con palabras*, John L. Austin’s book translated into Spanish. These are organized in piles echoing the expression DICH/HECHO, each letter being translated into a number of copies distributed in distinct piles. Here, the materiality of *How to Do Things with Words* concretely appears and takes on a form and a mass. Detanico/Lain concentrate on the potentiality in their works, as the performance voice over demonstrates. Here, they read a series of quotes by authors such as Aristotle, Lewis Carroll, Raymond Roussel, and Virginia Woolf, as their works consisting of graphic translations are projected.

The materiality of performance also transpires in the video documenting Héctor Zamora’s performance *Material Inconsistency*. As twenty bricklayers toss around hundreds of bricks as though they were playing soccer, the viewer is suspended before the movements of the workers which through the structure of Zamora’s performance transform themselves into signifiers other than those that belong to the regular working habitat and economy of the protagonists. Gestures here are just what they are, gestures, subjected only to the specific weight of the bricks and to the particular abilities of the bricklayers cum performers. Nevertheless, the gestures seem “inconsistent” in the face of the risk involved in the task. The piece stages work itself in the context of today’s workplace, just as in that of a gallery situation. By enhancing its materiality, it also points to the virtual



Intensity Lab. CA2M. Photo: Andrés Arranz.

en el vídeo que documenta la performance de Héctor Zamora, *Inconstancia Material*. Mientras que veinte albañiles se lanzan cientos de ladrillos como si estuvieran jugando al rugby, el espectador se queda atrapado ante los movimientos de los albañiles, que a través de la estructura de la performance de Zamora se convierten en indicadores de algo que no pertenece al habitual entorno laboral y la economía de los protagonistas. Los gestos son sencillamente lo que son, gestos, adaptados solamente al peso específico de los ladrillos y las habilidades concretas de los albañiles y performers. Sin embargo, los gestos parecen “incongruentes” frente al riesgo implícito de la tarea. Esta pieza pone en escena el trabajo mismo dentro del contexto del lugar de trabajo actual y de la situación de un museo. Al subrayar su materialidad, la obra apunta igualmente a la economía virtual o inmaterial que se está apoderando del lugar de trabajo a una gran velocidad.

La obra de Ines Lechleitner, *2 Lions in Three Steps*, analiza el contexto específico del evento conmemorativo del Dos de Mayo (que hace referencia al propio nombre

or immaterial economy that is taking over the workplace at a fast pace.

2 Lions in Three Steps, Ines Lechleitner’s work, explores the specific context of the Dos de Mayo (which refers to the name of the CA2M) commemorative event. It does so by asking a performer to prepare a traditional dish and observing closely the gestures, rhythms, and structure associated with the “making-of”. These gestures will be doubled up with projections of images and documents and hand drawing on a wall pursued simultaneously. Recalling Lechleitner’s ongoing *Activations* project, the work functions as a set of translations from one sense to the other, including the processing of personal as well as collective historical material.

Also a response to the specific situation where *PER/FORM* unfolds itself, Sandra Johnston’s *Off the Record* takes its point of departure in Franz Kafka and his depictions of characters’ gestures in *The Trial*. Johnston works with these developing sequences for choreography separate from the intentions and inner thoughts of Herr K



Roman ONDÁK, *Stampede*. CA2M. Photo: Andrés Arranz.

del CA2M). Y lo lleva a cabo pidiendo a un performer que prepare un plato tradicional y observando de cerca sus gestos, sus ritmos y la estructura asociada a “la realización”. La pieza nos recuerda a *Activation*, el proyecto en curso de Lechleitner, porque la obra funciona como un conjunto de traducciones de un sentido a otro, que engloba el proceso del material histórico tanto colectivo como personal.

También como una respuesta a la situación concreta en la que se despliega *PER/FORM*, *Off the Record*, de Sandra Johnston, toma su punto de partida en Kafka y sus descripciones de los gestos de los personajes de su novela *El juicio*. Johnston trabaja con ellas desarrollando secuencias coreográficas que están separadas de las intenciones y los pensamientos de Herr K, el protagonista de la obra, a medida que se expresan en la novela. Esta performance investiga este estado de separación (que nos recuerda a las “incongruencias” de Zamora), de estar en un intersticio entre los gestos y los significados, las tareas y los comportamientos. La propia resistencia de los performers ante la consiguiente “falta” de signifi-

as they are voiced in the novel. This separateness (which recalls Zamora’s “inconsistencies”), this in-betweenness of gestures and meanings, tasks and behaviors, is explored in the performance. The performers’ own resistance to the ensuing “lack” of meaning, absurdities, or inconstancies comes to the forefront, as she struggles to maintain the act as a manifestation and/or disclosure of being itself.

On the ground floor of the museum, Chloé Quenum has devised an installation that inhabits the outside and inside spaces in the entrance, separated only by glass. Here are city benches and panels displaying *azulejos* and their quotidian scenes. Contemporaneity and Iberian history mingle, and even more so when the piece is activated and citizens and visitors are invited to inhabit this space by bringing in books or aural tales in relation to the fragments of history that the ceramic tiles carry with them. Other visitors will be able to pick up these books, developing an economy of the gift. Recorded stories will be on permanent display.

cado, el absurdo o las incongruencias pasa a un primer plano cuando la artista lucha por mantener el acto como una manifestación y/o revelación del propio ser.

En la planta baja del museo, Chloé Quenum ha concebido una instalación que habita los espacios intramuros y extramuros del *hall* de entrada del edificio, que están separados tan solo por un cristal. Aquí hay bancos públicos y paneles que muestran azulejos y las escenas cotidianas que representan. La contemporaneidad y la historia ibérica se mezclan, alcanzando una mayor intensidad cuando la pieza se activa y se invita a ciudadanos y visitantes a habitar ese espacio trayendo libros o cuentos sonoros relacionados con los fragmentos de la historia que los azulejos representan. Otros visitantes podrán coger esos libros desarrollando una economía del regalo. Los cuentos grabados se mostrarán de manera permanente.

El proyecto *PER/FORM* materializa los conceptos que subyacen a la performatividad porque opera a través de una diversidad de formas. Apunta a la potencialidad y la complejidad de la performance, que aparecen en las prácticas artísticas contemporáneas. *PER/FORM* es con, al igual que es sin, en la intersección de las posibilidades que permanecen abiertas para un desconocido.

PER/FORM as a project materializes the concepts that underlay performativity as it functions through a diversity of forms. It points towards the potentiality and complexity of performance as it comes up in contemporary artistic practices. *PER/FORM* is with, as it is without, at the intersection of possibilities that remain open to an unknown.

ANTONIO NEGRI

*Construyendo lo común.
Performance como praxis
Building the Common:
Performance as Praxis*

La contemporaneidad nos fatiga, nos fatiga el hecho de estar a la espera de algo que no llega. No es, sin embargo, la bonanza en cuyo seno se espera el tifón: no, no es eso; tampoco la calma bochornosa antes de la tormenta o la húmeda que se instaura tras la tormenta. Es una tormenta frágil, normalizada, banalizada. Es preciso retroceder un poco en el tiempo para comprender cómo ha podido formarse, qué ha sucedido.

En la posguerra de la Segunda Guerra Mundial hubo los “treinta años gloriosos” de la reconstrucción, que no fue una reconstrucción, sino una construcción. Habíamos dejado atrás el fascismo, el nazismo, el franquismo y una guerra que duró treinta años, de 1914 a 1945. Tras aquella destrucción, tras aquella guerra, tras tanta violencia y miseria ya no recordábamos el mundo pasado, el del liberalismo, el de la difusión de la producción y de la cultura del capital dentro de horizontes nacionales, y bajo la dirección de clases dirigentes homogéneas, tanto republicanas como monárquicas —daba lo mismo—. La llamamos —con ironía, tal vez demasiada ironía— la *Belle Époque*. Albergamos la ilusión, durante la reconstrucción, de estar ante la construcción de un mundo a medida del ser humano. No faltaban aspectos terribles de esta nueva condición, guerras coloniales y poscoloniales, migraciones internas e internacionales, la destrucción del mundo campesino, la generalización del trabajo en la cadena de montaje en las grandes fábricas, la transformación de las ciudades en metrópolis, etc. Sin embargo, ¿qué era todo esto en comparación con las trincheras de las Ardenas, o las de Bielorussia, en comparación con Auschwitz o Hiroshima?

Pero precisamente a mediados de la década de 1970 se interrumpe ese ciclo de modernización que parecía

Contemporaneity tires us; tiring is waiting for something that never comes. But this is not the dead calm where the typhoon brews; neither is this the grave stillness before the tempest or the humidity that follows a storm. This tempest is fragile, normalized, made banal. To comprehend how this storm was formed, what could have happened, we need to go back to some time ago.

In the aftermath of World War II there were “Thirty Glorious Years” of reconstruction, which was not a reconstruction as much as a construction. We had left Fascism, Naziism, and Francoism behind, along with a war that had lasted for thirty years, from 1914 to 1945. After that destruction, that war, after such violence and misery we no longer remembered the old world, the world of liberalism, of the spread of the production and culture of capital across nations under the leadership of homogeneous ruling classes, whether republican or monarchic did not make any difference. With irony, perhaps too much irony, we called it the *belle époque*. During the reconstruction we harbored the illusion that we were still in the presence of the construction of a world made to man’s measure. There were also terrible sides to this new situation: colonial and post-colonial wars, internal and international migration, the wiping out of the peasant world, the generalized spread of assembly lines in the large factories, the turning of cities into metropolises, and so on and so forth. But what was this, compared to the trenches in the Ardennes or Belarus, compared to Auschwitz or Hiroshima?

Later, right in the middle of the 1970s, the cycle of modernization that had felt like emancipation from the ancient tragedies of theology and sovereignty came

haberse emancipado de las antiguas tragedias, de la teología y de la soberanía. Con aquel ciclo nos introdujimos en el capitalismo maduro, en la sociedad opulenta, nos adaptamos a la desmesura de aquel desarrollo, como quiera que sea nos congratulamos de poder depositar esperanzas en un porvenir, demasiado homogéneo, por supuesto, y tal vez angustioso en la unanimidad de un régimen de vida burgués y en la repetición de valores capitalistas, en su propensión al consumo desenfrenado y al aburrimiento hecho de regularidades ininterrumpidas, pero no dejaba de ser un porvenir, un futuro plano pero seguro. Precisamente, desde mediados de la década de 1970 se abre otro mundo: el placer de estar inmersos en el consumo da paso al terror de ahogarse dentro. Creías que tenías dónde hacer suelo y descubres que la charca no tiene fondo. Ansiedad y miedo te afrentan. Las crisis económicas empiezan a sucederse y el ciclo económico enloquece. Para superar la crisis los mercados se amplían, haciéndose la ilusión de que globalizar es un instrumento suficiente para superar la crisis, que se torna ahora —se teme— forma del ciclo económico. De esta suerte, las figuras de la producción se extienden sobre la sociedad, que es puesta a trabajar en su totalidad: caen los muros de las fábricas; la automatización sustituye al trabajo en la cadena de montaje y, de repente, furiosamente, la informática asalta la sociedad, dando así al trabajo inmaterial y cognitivo la hegemonía sobre el trabajo manual y fordista.

Hemos vivido así otros treinta años, hasta la primera década del siglo XXI. Aquella transformación del trabajo y de la vida ha invadido el mercado mundial y ha subsumido la existencia de las mujeres y los hombres. La llaman globalización: todos se sienten pequeños y solos dentro de la globalización. Los valores de la convivencia parecen haberse embadurnado sobre un terreno tan vasto que, en lo sucesivo, su identificación se torna imposible; los tiempos son sometidos a variaciones tan rápidas que nos dejan aturdidos, mientras que todo el espacio vital, ocupado por una información apremiante, revela que lo lleno es para cada uno de nosotros un vacío insostenible. Y dentro de esta falta de sentido nacen guerras y se alimentan odios carentes de sentido. Hay aquí una saturación perversa, una patología de la asfixia. El paro y la miseria se acentúan en el preciso momento en que aumenta el producto global, mientras que los

to a halt. During that cycle we were immersed in mature capitalism, the opulent society, and had become adapted to the dis-measure of this development; we were almost smug about the chance of hoping for a future; this future may have been too homogeneous, too anguished perhaps, for the compactness of the regime of bourgeois life and the repetition of capitalist values, for its propulsion towards unbridled consumption and the boredom of unbroken regularities, but a future it still was, flat yet secure. From the mid-1970s on a new world dawned: the pleasure of immersive consumption was followed by the terror of drowning in it. We thought we could touch the ground with our feet but realized that the pond was bottomless. Anxiety and fear gripped us. Economic crises began to unfold and the economic cycle was derailed. Markets expanded under the illusion that globalization alone would suffice to overcome a crisis that, as feared, was now the form of the economic cycle. The figures of production thus spread over to society, which was put to work as a whole: the factory walls broke down, automation substituted the assembly line, and immediately, and furiously, information science invested society, making immaterial and cognitive labor hegemonic over manual and Fordist labor.

Thus we experienced another thirty years, until the first decade of the twenty-first century. That transformation of labor and life invaded the world market and subsumed the lives of women and men. They call it globalization: everyone feels small and lonely inside globalization. The values of living together seem cast over such a vast territory, so thin, that it is impossible to identify them; times are subject to such rapid variations that we are dazzled and the whole of our vital space is hounded and occupied by nagging information while to each one of us its completeness rings unbearably hollow. In this lack of meaning, meaningless wars and hatred are nurtured and born, like perverse saturations, pathologies of suffocation. Unemployment and misery become accentuated the very moment the global GDP rises; market shares drop every time employment grows. All the rules of good economic manners seem exhausted in this phenomenology that de-values the human. The latest decades have seen crises and war overbearingly enmesh and biopower tend towards thanatopolitics.



Falke PISANO, *The Body in Crisis*. CA2M. Photo: Andrés Arranz.

valores bursátiles bajan cada vez que crece el empleo. Todas las reglas de la buena crianza económica parecen extenuarse en esta fenomenología que desvaloriza lo humano. Las últimas décadas han visto cómo crisis y guerra se mezclan prepotentemente, mientras que el biopoder tiende a la tanatopolítica.

—
Esta experiencia nos angustia. Esta imagen que nos hacemos de un pasado proyectado en el futuro nos agota. ¿Es acaso una imagen falsa? No, desde luego que no. Pero solo representa una cara de la situación actual. Hay filósofos que describen esta pérdida de medida en la aproximación de cada uno de nosotros al mundo como angustia: de Heidegger a Agamben, de Debord a Sloterdijk. Y muchos otros lamentan la suerte de estar encerrados en esta jaula... Pero hay otra cara de nuestra época. Ante todo, nuestro presente tiene una fecha de nacimiento: 1968. Un momento en el cual, atravesando el mundo, el deseo de libertad y la experiencia utópica de la emancipación de la pobreza se hicieron cuerpo. Por supuesto, esta época fue derrotada en lo

—
This experience is one of anguish. This image we have of a past projected onto the future is tiresome. Is it a false image? Not really, but it does represent only one side of the current situation. Some philosophers describe the loss of measure in our approach to the world as anguish: from Heidegger to Agamben, from Debord to Sloterdijk. Others lament the fate of being locked in this cage ... but there is another side to our epoch. First of all, our present has a birth date: 1968. This was a moment when the desire for freedom and the utopian experience of emancipation from poverty traversed the world and became embodied. This period was certainly defeated, in the un-mediatized; from publicity it was deleted and by culture mocked ... but it could never be erased from memory. Under and beyond the defeat and this imposed oblivion, that event has become ontology. No subversive movement, today, fails to connect to that origin; no resistance, not only to oppression but also to the normality of domination, not only to biopower but also to the hollowness of living, fails to show the reincarnation of that origin. It is this reincarnation that is passed onto new generations, and with increasing awareness passes on from the past to the present.

inmediato; anulada en la publicidad; objeto de mofa en la cultura... Pero la memoria no se borra. Debajo y más allá de la derrota y del olvido impuesto, aquel acontecimiento se hizo ontología. No hay movimiento subversivo, en el presente, que no se conecte a ese origen; no hay resistencia —no solo a la opresión, sino a la normalidad del dominio; no solo al biopoder, sino al vacío del vivir— que no muestre la reencarnación de aquel origen, y esa reencarnación se transmite a las nuevas generaciones y pasa —cada vez más discernible— del pasado al presente.

¿Qué es esa experiencia que, silenciosa, transforma sus parámetros en profundidad? Poca cosa, aparentemente, es un punto de vista, un prejuicio; es, para ser más exactos, la voluntad de estar en la vida y de transformarla, desde dentro, desde abajo; es un rechazo y al mismo tiempo una nueva facultad, el rechazo de considerar inevitable, necesario, dado, el mundo tal y como lo encontramos (en sus figuras de la presencia, del consumo, del trabajo, del poder de mando) y la facultad de atravesar esas realidades *dentro y contra*, construyendo dispositivos de resistencia pero, al mismo tiempo, de construcción y, en definitiva, de resurrección. En este proceso —que Foucault ha llamado biopolítico—, el realismo ya no es cínico, sino creativo, el mundo que hemos descrito más arriba no está lejos, pero se ve roto por actos que son destructivos en la precisa medida en que son creativos. En lo biopolítico el mundo, tal y como es, es absorbido, engullido, pero a veces inmediatamente escupido porque resulta inaceptable. La resistencia no consigue ser eficaz, es caótica e indigesta; otras veces, en lo biopolítico, lo que el ser humano devora renace como monstruo, porque la resistencia nunca ha terminado aunque no cobre forma todavía. Por último, hay transformación, del ser humano y del entorno, y este estar dentro y contra el hecho manifiesto (a menudo horrible) del mundo transforma su ontología y es reconocido en esta imagen de transformación.

De esta suerte, a la globalización se opone un devenir-mundo de los seres humanos que han resistido y que en la resistencia han construido redes mundanas de mediatización, dentro de esas redes se construye una imagen del mundo por-venir. No hay lugar para la sorpresa ante estos efectos, es un “no” que se opone al carácter

What is this experience that, silently, deeply, changes its parameters? It's no big deal, it seems, it's only a point of view, a preconception. No, it is the will to be inside life and to change it, from within and below; it is at once a refusal and a new ability, the refusal to conceive of the world as we find it as inevitable and necessary (in the figures of its presence, of consumption, work, and command), and the ability to traverse these realities *within and against* — building tools of resistance that are at the same time devices of construction; in other words, of resurrection. In this process that Foucault named biopolitical, realism is no longer cynical: it is creative. The world we described is not far but broken by many acts that are as destructive as they are creative. At times, in the biopolitical, the world as it is gets absorbed, swallowed, but also spat out as unacceptable. Resistance cannot be effective, it is chaotic and indigestible. At other times, in the biopolitical, what man knocks back is reborn as a monster because resistance is never over, even when it hasn't found its form yet. Finally, there is change, of man and the environment, and this being within and against the (often) effectuality of the world changes its ontology and is recognized in this image of transformation.

To globalization, then, is opposed a becoming-world of the men who have resisted and who, in resistance, have built worldly webs of mediatization. Within those webs an image of the world to come can be construed. One cannot be shocked by these effects, it is a “no” that opposes the nauseating and paralyzing characters of the world that is, but is never reduced to it; it is the biopolitical mystery of resistance that reveals itself: the more one resists, the more one creates.

— Living in this situation means living in a chaotic field, but it is within it that existence has to be transformed. Mediatization can become spectacle, globalization can be an oppressive and/or a dispersive nightmare, biopolitics can be the hand of biopower, but chaos, the monster, and the act of resistance can become other, as they do, and as they have done. Mediatization is predisposed to cooperation, globalization can be the becoming-world of each of us, biopolitics can be the cure and the gathering of forces. Many friends and comrades wait for the future, because the present is unbearable. They do not



(Top) Chloé QUENUM, *IN/OUTDOORS*. CA2M / (Bottom) Chloé QUENUM, *Tales for Saturday*, CA2M, 22/04/14. Photo: Andrés Arranz.

nauseabundo y paralizante del mundo que hay, pero nunca se reduce a esto. Lo que se revela es el misterio biopolítico de la resistencia: cuanto más se resiste, más se crea.

— Vivir en esta situación es vivir en un campo caótico, pero es necesario transformar la existencia aquí dentro. La mediatización puede tornarse en espectáculo, la globalización puede ser una pesadilla opresiva y/o dispersiva, la biopolítica puede ser la mano del biopoder. Pero el caos, el monstruo, el acto de resistencia pueden devenir otra cosa. Lo devienen, han devenido otra cosa. La mediatización está predispuesta a la cooperación, la globalización puede ser devenir-mundo de cada uno de nosotros, la biopolítica puede ser cuidado y montaje de fuerzas.

Muchos amigos y compañeros aguardan el futuro, porque el presente es insoportable. No lo aguardan de manera mística como un borde o una nada, un afuera o un después, sino de manera política y lógica como un adentro o un ahora. El arte ayuda a esto, a anticipar nuevas figuras monstruosas, pero también a regular el caos, responde a





Camille HENROT, *Grosse Fatigue*.

la exigencia de dar forma al futuro. Crear es esto. No nos sorprendamos de su aparición repentina. ¿Cómo ha de hacerse para producir formas del futuro insistiendo en el producir, porque solo de la producción puede venir futuro? ¿Cómo se puede construir y construir en la diversidad y en la multiplicidad, tender puentes sobre el precipicio que se abre justo ahí ante vosotros cuando intentáis abriros al mundo? El gesto ético y el artístico parecen confundirse. Aquí prefigurar la existencia parece necesario. Lo que significa que todas nuestras frases, todos nuestros actos, todas nuestras interlocuciones deben tornarse *performativas*. Hace ya muchos años, Austin nos contó que el gesto performativo no podía reducirse a la descripción del mundo, sino que forzaba sus límites proyectando una intención, un cometido. No era fácil: los actos de lenguaje podían construir cosas felizmente, pero podían fracasar infelizmente. Mientras el lenguaje no nos reabriera a la ontología: ese riesgo era inmenso. Hubo que esperar a Derrida para devolver el lenguaje al *contexto* y no para redescubrir en el mero decir, en las proposiciones, el éxito o el fracaso, sino para recobrarlos en la condición histórica de la existencia, en el contexto ontológico de nuestra escritura de la vida. La ontología se ha vuelto hoy, como intuía Derrida, más potente que su posible expresión. ¿Qué significa esto? Significa que

await it mystically, as a threshold or as nothingness, as an outside or an aftermath, but politically and logically, as a within and a now.

In this, art helps anticipating new monstrous figures as well as regulating chaos, it responds to the question of how to give form to the future. To create means this. Let us not be shocked by its sudden appearance. How can one produce forms of future, insisting on producing because only from production can future come? How can one build and construe in diversity and multiplicity, throw bridges across that chasm that opens up right before you when you try to open yourselves up to the world? The ethical and artistic gestures seem to become confounded. Here, the prefiguring of existence appears as necessary, which is to say that each of our phrases, acts, and interlocutions must become *performative*. Many years ago now, Austin told us that the performative act could not be reduced to the description of the world, instead, it forced its very limits by projecting an intention, a task. It was not easy — linguistic acts could as happily build things, as unhappily they could fail to. As long as language did not open towards ontology, this was an inherent danger. It took Derrida to lead language back to *context*, to rediscover success or

si la vida ha vuelto a ser potente en la memoria de una historia de subversión y en una práctica de resistencia, sin embargo está contraída en el bloqueo que los biopoderes le imponen. Si la existencia es ciertamente más fuerte ahora que se proyecta en el futuro, también está más comprimida: ¿tendrá la capacidad, esta tensión oblicua y forzada, de estallar? Acercarse a lo performativo significa hoy colocarse en esta condición vital.

Resonancias confusas, formas indistintas, precarias: con frecuencia nos vemos obligados a hablar dentro de este hiato entre una base ontológica y la falta de expresión, o al menos la comprensión de su posibilidad. ¿Puede la experiencia artística librarse de esa dificultad e instigarnos en este terreno a la anticipación de intenciones y/o de figuras emancipatorias? El arte, se decía, cultiva la forma, pero sabemos que la forma es el contenido más intenso que cabe imaginar. Así, pues, ¿anticipar el futuro a través de la forma? ¿Podrá lo performativo, convergiendo con el arte, convergiendo con la vida, activar la realidad?

Activar el campo de lo real para provocar transformaciones ahora necesarias, descubrir la ontología oculta, no como se descubre un tesoro, sino como se forma un lenguaje. El problema que nos planteamos es si la performance puede constituir acontecimientos creativos. Ya hemos visto cuántas condiciones están preconstituidas y predispuestas para dar una buena respuesta a esta pregunta. Esta cuestión podríamos repetirla, en muchísimos planos, recreándola. De hecho, lo que se propone aquí es una especie de exploración de lo desconocido. No basta la resistencia contra la homogeneización perversa del mundo y la equiparación de las conciencias; no basta con desbloquear las mentes y las situaciones —todo lo que decíamos más arriba— no basta reconstruir a través de la mediatización y reconquistar la mundanidad del globo. Aquí la performatividad se torna ontológica y esto significa que los cuerpos están en juego. ¿Cuándo se torna real, cuándo se hace acontecimiento el gesto performativo? Cuando se ha hecho cuerpo, cuando vive materialmente y envuelve las formas en una multiplicidad de gestos, en una alusión/metáfora/metonimia continuas de una realidad que estalla. No basta con excavar esa realidad que queremos, esa forma que perseguimos: es preciso que estalle. Lo performativo no vale si no es explosivo. Aquí nace la dificultad, porque la explosión es

failure not simply in speech and propositions, but find them again in the historical condition of existence, in the ontological context of our writing of life.

So ontology became, as Derrida intuited, more powerful than its possible expression. What did this mean? That while life had become powerful again in the memory of a history of subversion and in a practice of resistance, it also self-contracted in the block that biopowers imposed on it. If life is certainly stronger now, as it is projected into the future, it is also more compressed: will this oblique and forceful tension manage to explode? Approaching the performative, today, means occupying this life condition.

Confused resonances, indistinct, precarious forms: we are often forced to speak in this hiatus between an ontological ground and the lack of expression, or at least comprehension, of its possibility. Can artistic experience glide over this difficulty and on this field lead us to the anticipation of intentions and/or emancipatory figures? Art, it was said, cultivates the form, but we know that the form is the most intense content imaginable. Then, can it anticipate the future through form? Will the performative be able to, as it crosses with art and life, activate reality? ...

Can it activate the field of the real to affect changes that are now necessary, discover the hidden ontology, not as one would discover a treasure, but as one would form a language? The question before us is whether performance can constitute a creative event. We have seen the amount of conditions that pre-constitute and are conditional to answering this question well, a question that we might repeat at many levels, and create — what is proposed here is a sort of exploration of the unknown. Resistance against the perverse homogenization of the world and the flattening of consciences is not enough; it is not enough to unblock minds and situations — as we were saying earlier — it is not enough to reconstruct through mediatization, and reconquer the worldliness of the globe. Here performativity becomes ontological, and this means that bodies become involved. When does this performative act become real, when does it make itself event? When it is embodied, when it lives materially, and swamps the forms of a multiplicity of

peligrosa y su exigencia de que sean los cuerpos los que la produzcan puede revelarse mortal. Activar la realidad es algo más que dramático. La performance tal vez sea trágica, el acontecimiento un riesgo faustiano. Cuando la performatividad se ha hecho acontecimiento, se evade de todo cálculo, de toda medida antigua. Y, sin embargo, si se hace cuerpo, se hace también medida, nueva medida.

Volvamos de nuevo a los filósofos, a Austin y Derrida. Ya hemos insistido en el formidable redescubrimiento de todo lo que es ontológico a través de la performatividad, de todo lo que es sólido a través del movimiento, de todo lo que es creativo a través de la forma. Pero hay otro aspecto que ha de ser analizado: es el *movimiento* de esas transformaciones cuando la palabra se hace cosa, cuando la idea se hace forma, cuando la resistencia se hace cuerpo. En este tránsito, que no es un atravesamiento, sino una transformación repentina, inesperada, casi una explosión —entre las mil dificultades que ya hemos considerado—, el valor, la palabra, la forma conquistan una redundancia ontológica. Aquí hay un signo de la época, algo que es percibido como general en aquellos tiempos y que encontramos tanto en el devenir de la teoría Austin-Derrida como, por ejemplo, en los *Mille plateaux*¹ de Deleuze-Guattari. Resulta extraño comprobar hasta qué punto resuena en estos elementos de innovación una nueva forma que se presenta como variación continua en su intensidad. Como si fuera una experiencia teatral. La obra, el hacer, se tornan centrales. Encarnan una paradoja, un descubrir que es un producir, una performance que es un trayecto creativo dentro de la realidad. A veces, cuando describimos este tránsito, tenemos la impresión de estar repitiendo un camino miguelangelesco, en el que la perfección del rasgo externo se corresponde con la veta profunda del mármol.

En Derrida, más que en Austin, ese pasaje era laborioso. Si queremos llamar artista al actor o al sujeto de este tránsito, lo vemos ahora como en una posición de gobierno. No en una posición antigua, donde gobernar era producir y aplicar leyes, era diseñar la sociedad a partir de un acto soberano; tampoco lo vemos

1. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille plateaux* (París: Minuit, 1980) [ed. cast.: *Mil mesetas*, trad. de José Vázquez Pérez, con la colaboración de Umbelina Larraceleta (Valencia: Pre-textos, 2010)].

gestures, in an allusion/metaphor/metonymy that continues a real that explodes. Digging deep into the real we want and the form we pursue is not enough: it is necessary for it to explode. The performative does not count unless it is explosive. And here comes the difficulty, because the explosion is dangerous and its demand that bodies produce it can turn out to be fatal. Activating reality is something more than dramatic — the performance is perhaps tragic, the event, a Faustian wager. When performativity becomes event it flees all calculation, all ancient measure; and yet if it becomes flesh it also becomes measure — new measure.

Let us return to the philosophers, to Austin and Derrida. We have pointed out the formidable rediscovery of what is ontological through performativity, of what is solid through movement, and of what is creative through form. But there is another aspect in need of analysis: it is the *movement* of those transformations when the word becomes thing, when the idea becomes form, when resistance becomes body. This passage is not a traversing but a sudden, instantaneous transformation, nearly an explosion — amongst the thousands of difficulties we have already considered — value, the word, and form become ontologically redundant. Here is the sign of an epoch, something generally felt at those times, and that we find again both in the becoming of the Austin-Derrida theory and, for instance, in Deleuze and Guattari's *Mille Plateaux*. It is odd to see the extent to which, in those elements of innovation, one finds resonances with a new form that presents itself as a constant variation of its own intensity. It is almost a theatrical experience. The oeuvre, the making, become central. They embody a paradox, a discovering that is a producing, a performance that is a creative path in reality. Sometimes, when describing this passage, we feel as if retracing a Michelangeloesque path, where the accomplishment of the external trait corresponds to the deep vein of the marble. More than in Austin, in Derrida this passage was laborious. If we wanted to call the agent or subject of this passage an artist, we now see him in a position of government. Not in an old position where to govern was to make and apply laws, to design society on the basis of a sovereign act; nor do we see him exercising modern government where, though democratically, the state of law pre-constitutes the field of application of the law. No. Here, in the postmodern,

ejerciendo el gobierno moderno, donde, aun democráticamente, el Estado de Derecho preconstituye el ámbito de aplicación de la ley. No, aquí, ya en la posmodernidad, el gobierno se torna en una *governance*, y el hacer, la obra, se realiza dentro del proceso constitutivo de las formas del vivir, “de las formas de vida”. De esta suerte, la performatividad puede atravesar la crisis y medirse con lo desconocido.

—
Pero todo esto es válido cuando la obra es “feliz”, cuando las cosas se hacen realmente con las palabras. La mayoría de las veces, en la atmósfera recargada de la época, en la crisis que todo lo envuelve, el acontecimiento es efímero. La percepción del acontecimiento productivo parece peligrosa. Decíamos encarnación, o incluso proyectábamos una resurrección: ¿pero no nos encontramos ahora, en los hechos, tan solo en lo efímero? ¿Y qué es ese efímero? *Es real*. Lo efímero se dispersa en el tiempo del consumo. Pero cuando es consumo de vida, lo efímero es real a pesar de todo. Lo que significa que no representará un *atout*², un elemento casual...

Volvamos al post-68. Baudrillard, Lyotard, pero también Habermas, Rorty... Y luego Vattimo, Rovatti, etc. Asistimos con ellos al intento de reducir el acontecimiento a lo efímero. Se trató de un gran momento reaccionario: eran efímeros el 68, el deseo, la revuelta. Todo había terminado, todo se había demostrado efímero, era efímero reducir lo real a la nada, la dureza a lo inconsistente, lo débil de nuevo a la nada. Y, sin embargo, no es así: aquí, precisamente, se descubre en lo performativo algo que aún es creativo y a través de lo efímero se redefine una realidad neblinosa. Pero la niebla no tarda en alzarse sobre el horizonte de la vida. Si asumiéramos un punto de vista historicista o dialéctico, podríamos ver la reducción de la realidad a lo efímero como experiencia de lo negativo y la performatividad como una empresa de negación de la negación. Pero precisamente ese juego dialéctico no se da, porque lo performativo nunca ha conducido a una “superación”, a una *Aufhebung*. Lo performativo nos conduce a la resistencia.

2. Baza, triunfo, ventaja (N. del T.).



Ryan GANDER, *Imagineering*.

government becomes governance, and making, working, take place within the constitutive process of a form of life, of “forms of life”. Performativity can, thus, traverse crises and face the unknown.

—
But all of this is valid when the work is “happy”, when one really makes things with words. More often, in the heavy air of the times, in the crisis that envelops everything, the event is ephemeral. The perception of the productive event seems dangerous. We said incarnation, we even made plans for a resurrection, but do we not, now effectively, only find ourselves in the ephemeral? What is this ephemeral? *It is real*. The ephemeral disperses itself in the time of consumption, but when the consumption is of life, the ephemeral is still real. It does not represent, then, an *atout*, a casual element ...

Let us return to the aftermath of 1968. Baudrillard, Lyotard, but also Habermas, Rorty... and then Vattimo, Rovatti, etc.: that was the attempt to reduce the event to the ephemeral. Here was the great reactionary moment: ephemeral were 1968, desire, and revolt. It was all over, it had all shown itself to be ephemeral;

Maquinal. Llevar lo efímero a la realidad. La máquina se mueve dentro de lo real. Lo performativo se torna en un acontecimiento creativo. Abre, no cierra la existencia. Sin cesar.

—
Ahora bien, ¿qué es esa realidad de la que tanto fantaseamos? Habíamos comenzado a describirla inicialmente como una sombría mitología de angustia y soledad. Nos fatigaba, nos alejaba de la obra. Pero gracias a la performance comenzamos a salir de allí. La performance nos ayuda a ir más allá de la angustia, porque su experiencia es corpórea y el cuerpo es potente. Porque la performatividad nos devuelve al sujeto, a un sujeto que produce realidad. Pero nos falta algo para hacer “feliz” lo performativo. La performatividad construye cosas, horizontes, temas, proyectos...

Pero sobre todo produce lenguaje. Toda cosa producida será traducida de nuevo en lenguaje. La interrelación lingüística es creativa, creativa no solo en la relación sobre la que se instaura entre sujetos, sino en algo que es *común* a sujetos que viven de lenguajes, de palabras, de expresiones. La comunidad lingüística nace y se organiza como cerebro colectivo, como un continuo trabajo de construcción de un universo comunicativo. Así, la performance no solo rompe la dura corteza de la realidad, sino que atraviesa su espesor ontológico: cooperando, construyendo un performativo común, descubriendo a través de la palabra lo que reúne a los seres humanos. Hay un silogismo que representa todo esto: *lo real es producción común; pero producir es subjetivar; por lo tanto, lo real es sujeto común*. Así pues, el común no es tan solo algo que buscamos, sino que es algo en lo que consistimos, que atraviesa nuestra existencia: lo performativo es, por lo tanto, el puente que está dentro de una capacidad de expresar que es nuestra capacidad de existir. Ese silogismo es también el silogismo de la performance. Pero aquí, y es necesario señalarlo y recordarlo bien, solo una revolución radical de lo existente podrá encarnar esta performance común y en lugar de revolución, se podrá escribir entonces resurrección.

La performatividad artística alude y acaso anticipa estos movimientos de la *praxis*.

ephemeral was reducing the real to nothingness, hardness to the insubstantial, leading the weak back to nothing. But no, here, in fact, in the performative one discovers something that is still creative, and, through the ephemeral, a foggy real acquires definition again. But the fog soon fades from the horizon of life. Were we to assume a historicist or dialectical standpoint, we would see the reduction of reality to the ephemeral as the experience of the negative, and performativity as an activity of negation of the negation. But this dialectical game is not given, because the performative has never led to an “overcoming”, to an *Aufhebung*. The performative leads us to resistance.

Machinic. Bringing the ephemeral to reality. The machine moves within the real. The performative becomes a creative act. It opens and does not close existence, unceasingly.

—
But what is this real that we fantasize so much about? We had started by describing it, initially, as a black mythology of anguish and solitude. It tired us; it took us away from the work. But now, through performance, all of a sudden we manage to exit it. Performance helps us to go beyond anguish because its experience is bodily and its body powerful. Performance leads us back to the subject that produces reality. But more is needed to make the performative “happy”. Performativity builds things, horizons, issues, themes, projects ...

But above all it produces language. Everything produced will be, again, translated into language. This linguistic inter-relation is creative, as it not only creates the relation that it establishes amongst subjects, it also creates something *common* amongst those who live of language, words, and expressions. The linguistic community is born and organized as a collective brain, as a constant labor of construction of communicative universes. Thus performance does not simply break the hard crust of reality; it also traverses its ontological thickness: by cooperating, constructing a common performative, discovering through the word what brings men together. There is a syllogism in all of this: *the real is common production but to produce means to subjectivate; thus the real is common subject*. The common is thus not simply something



Köken ERGUN, Ashura.

we find but something we consist of, something that passes through our existence: the performative is thus this bridge that lies in our ability for expression, which is our capacity to exist. This syllogism is also the syllogism of performance. But here, and we must note and remember this, only a radical revolution of the existing can embody this common performance — instead of revolution, we will then be able to write resurrection.

Artistic performativity alludes and perhaps anticipates these movements of *praxis*.

JEAN-PIERRE COMETTI

La performance como experiencia *Performance as Experience*

La performance no es ciertamente un género, aunque los usos normales de esta palabra tienden a hacer de ella un “tipo” que engloba las ocurrencias que atraviesa hoy en día el campo del arte contemporáneo. El término se presta a confusiones: nos permite designar un conjunto de artes y prácticas como la danza, el teatro, etc. (las “artes performativas”), así como las prácticas que implican un arte *en acción* propio de los *performers*. Por otro lado, sabemos que esta palabra posee desde hace bastante tiempo un sentido en lingüística, y que es la médula de la importante contribución que John L. Austin ha aportado a la filosofía del lenguaje al introducir la noción de “performatividad”¹. Estas diversas inspiraciones tienen su historia, sin duda esclarecedora para aquellos que desearían inscribir la performance dentro de un marco mejor definido: no es cierto que el beneficio previsto vaya más allá de las ventajas sociales asociadas a las clasificaciones en todos los géneros, siempre insuficientes, y sobre todo por defecto con respecto a lo que se está *haciendo* o se está reconfigurando.

Esta situación, aceptablemente confusa, no tendría sin embargo mayores consecuencias si no tradujera un malestar en el paisaje artístico contemporáneo, en sus relaciones con la cultura o con el campo social y, más globalmente, con el público. En estas tres relaciones, la performance ganaría mucho si se considerara desde su *carácter transversal* más que desde su supuesto *carácter intrínseco*, tanto desde el punto de vista artístico como filosófico.

1. John L. Austin, *How to Do Things with Words* (1962), 2ª edición, “The William James Lectures” (Harvard University Press, 1975).

Performance is most certainly not a genre, though common use of the word tends to make it a “type” of the latter, whose occurrences today span the field of contemporary art. The very word lends itself to confusion, allowing us to designate a body of arts and practices such as dance, theater, etc. (the performing arts) as well as practices which are a matter of art *in action*, specific to “performers”. Likewise, we know that the word has long adopted a meaning in linguistics and is central to a significant contribution John L. Austin made to the philosophy of language when he introduced the notion of “performativity”¹. Hence these diverse inspirations have a history, doubtless enlightening for whomever chooses to inscribe performance in a more precisely defined framework; however, it is unclear whether the benefits intended extend beyond advantages associated with classification of any kind, admittedly insufficient, and especially deficient in relationship to what is *happening* or being reconfigured.

This passably confusing situation would nevertheless remain inconsequential if it didn’t translate a certain malaise in the contemporary artistic landscape, its relationship to culture or the social sphere, and more generally the public. In view of this tri-fold relationship, it would therefore be beneficial to reexamine performance in its transversality, rather than its alleged intrinsic quality, both from an artistic and a philosophical point of view.

1. John L. Austin, *How to Do Things with Words* (1962) 2nd edition, “The William James Lectures” (Cambridge: Harvard University Press, 1975).

La palabra y la cosa

Las prácticas emparentadas con la performance (que diferenciaré provisionalmente de las “artes de la performance”, en el sentido indicado anteriormente) ocupan en el terreno artístico un lugar incierto, que se reconoce sin embargo en aquello que marca en ellas la ocurrencia de un *acto* o un *evento* por oposición a la producción de un objeto. No es que los objetos no se puedan conjugar, en especial si tal o cual performance se interpreta sobre diferentes medios o diferentes prácticas, tal y como atestiguan los artistas reunidos para la exposición *PER/FORM*, pero el hecho de inscribirse en un segmento temporal dado, de poseer un *terminus ad quo* y un *terminus ad quem* a diferencia de lo que *subsiste* y autoriza por ello una comprensión reiterable y reversible, distingue aparentemente la performance de las artes plásticas, así como de las artes escénicas en general, las cuales poseen sus propias modalidades de duración y reiteración².

La utilización ya habitual de determinados epítetos como “efímero” o “inmaterial” lo atestigua, como si las artes, con independencia de las manifestaciones y la materialidad immanentes, hubieran sido alguna vez otra cosa que efímeras e inmateriales³. En realidad, estos

2. Estas modalidades dependen en parte de su régimen alográfico, así como de las tradiciones que otorgan un sentido específico a la reiteración (puesta en escena, ejecución, repetición, etc.).

3. Estos términos son en un sentido desafortunado porque reproducen, aunque (de)negativamente, los presupuestos de los que se pretenden liberar: la idea de propiedades supuestas que caracterizan los “objetos”. Por ejemplo, ¿qué significa la idea de una “desmaterialización del objeto”? ¿En qué medida se aplicaría a acciones o a gestos? Existen objetos inmateriales, e incluso “objetos inexistentes” en las teorías ontológicamente extrañas como la de Meinong, pero existe una diferencia entre un *objeto* y un *acto*, el cual puede en función de los casos caracterizarse o no por la producción de un objeto. En cuanto a lo que queda, como huella, el sentido no tiene evidentemente la misma naturaleza, incluso si siempre podemos efectuar una nueva salida hacia nuevos actos y nuevas interpretaciones. Es un proceso que no tiene nada de absolutamente nuevo en las artes; se encuentra asimismo en el corazón de la historia, en los dos sentidos del término. Por supuesto, nada se opone a que el artista se convierta a su vez en historiador o arqueólogo. Algunas épocas —la nuestra— se prestan a ello más que otras. Basta con ser claro sobre estos temas. Podemos también, si cedemos a cierto platonismo supuesto o inconfesado, considerar los conceptos como objetos inmateriales, pero en cualquier caso de figura, resulta mucho más pertinente —y convincente— prestar atención a los *procesos* y a los *actos* relevantes (a los acontecimientos) y vincularse a sus *consecuencias*. Yo aludo, sobre estos diferentes puntos, a mis propias tentativas de liberación de la idea de las propiedades intrínsecas y a los trucos que esta idea nos reserva,

The Word and the Thing

Practices related to performance (that I’ll momentarily distinguish from the “performing arts”, within the meaning indicated above) have a questionable place in the artistic arena, nonetheless recognizable inasmuch as they denote the occurrence of an *act* or an *event* as opposed to the production of an *object*. Not that “objects” can’t be conjugated therein, particularly when one performance or another plays upon different mediums or different practices — as artists reunited around the *PER/FORM* exhibition have borne witness — but the act of being inscribed in a temporally given segment, of possessing a *terminus ad quo* and a *terminus ad quem*, as opposed to what *subsists* and authorizes reiterable and reversible capture, apparently distinguishes performance from the fine arts, as well as performing arts in general, which maintain their own modalities of time and reiteration.² Today’s everyday usage of certain epithets such as “ephemeral” or “immaterial” are proof of such, as if the arts, whatever their immanent manifestation or materiality, might never have been anything but ephemeral and immaterial.³ In reality, above all else, these contingencies of language fail to accomplish the undoing of lastingly implanted

2. These modalities are partially in line with their allographic system, as well as with traditions giving specific meaning to reiteration (staging, executions, revival, etc.)

3. These terms are unfortunate in a way, in that they reproduce, albeit (de)negatively, presuppositions they seek to escape: the idea of supposed properties characterized as “objects”. For example, what does the idea of a “dematerialization of object” mean? How is it applied to actions or gestures? Immaterial and even “non-existent” objects exist in ontologically foreign theories such as those of Meinong, but there is a difference between *object* and *act*, which can, depending on circumstances, be characterized by the production of an object or not. As for what remains, in terms of traces, the meaning is obviously not of the same nature, even if we can still set out anew in favor of new acts and new interpretations. It is a process in no way fundamentally novel for the arts; also being at the core of the (hi)story, in both senses of the word. Obviously nothing is contrary to an artist becoming historian or archeologist him/herself. Some eras — ours — are better adapted to this than others. It’s a matter of elucidating the subject. We can also, even if it implies submitting to some sort of assumed or unaccepted Platonism, consider concepts as being immaterial objects. Whatever the case, it seems much more pertinent — and convincing — to be especially mindful of the *processes* and *acts* in question (to events), and adhere to their *consequences*. I refer back to these different points in my own attempts to escape from the idea of intrinsic properties and pitfalls this idea embodies in *L’Art sans qualités* (Tours: Farrago, 1999) and more recently in *Art et facteurs d’art* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013).



Franck LEIBOVICI, *memos, briefs and reports (the papers)*. CA2M. Photo: Andrés Arranz.

avatares del lenguaje reflejan ante todo una dificultad para deshacerse de los esquemas formales y mentales que se han implantado de manera duradera a partir de una visión que otorga prioridad a lo fijo frente a lo transitorio, a los objetos frente a los procesos, al igual que, en nuestra cultura, la percepción de las imágenes frente a otras percepciones⁴. Este tipo de preeminencia no es propia de las artes. Tiene sus equivalencias en la filosofía, en nuestros conocimientos y en nuestras creencias; se ordena en torno a un presupuesto de Parménides que otorga más importancia al sustantivo que al verbo o al adverbio.

Dentro de este contexto, nuestras concepciones del lenguaje fuertemente impregnadas de una propensión semántica o proposicional que lo vinculan esencialmente

en *L’art sans qualités* (Farrago, Tours, 1999), y más recientemente, en *Art et facteurs d’art* (Presses Universitaires de Rennes, 2013).

4. Acerca de la resonancia de la imagen en nuestra tradición cultural, véase Hans Belting, *Florence et Bagdad: une histoire du regard entre Orient et Occident*, trad. de N. Ghermni y A. Rieber (París: Gallimard, 2012).

formal and mental schemas built around a perspective privileging the fixed over the transitory, objects in relationship to processes, and also, in our culture, the perception of images in relationship to other percepts.⁴ Such a pre-eminence is not specific to the arts; its equivalent can be found in philosophy and in our knowledge and beliefs, organizing itself around a Parmenidean presupposition favoring the substantive over the verb or adverb. In this sense, our conception of language, highly steeped in a semantic or propositional propensity essentially binding it to thought content played a role which long masked the performative dimension as opposed to the simple constative dimension.⁵ *Saying* something is also *doing* something, to reiterate Austin’s famous maxim in *How to Do Things with Words*, even while this title lends itself to confusion insofar as what

4. Apropos the resonance of image in our cultural tradition, see Hans Belting, *Florence and Baghdad, Renaissance Art and Arab Science* (Cambridge: Harvard University Press, 2011).

5. On another level however, it is not through lack of interest, from Marx to Quine, to forms of fetishization or reification at work, socially and intellectually, in the formation of our beliefs.

con contenidos de pensamiento, han desempeñado un papel que durante mucho tiempo ha enmascarado la dimensión *performativa* frente a la simple dimensión *de constativa*⁵. *Decir* es también *hacer*, retomando la famosa cita de Austin en *How to Do Things with Words*, aunque este título se pueda prestar a confusiones en la medida en que lo que *hace* el lenguaje solo es una *cosa* en un sentido derivado: ¡solo el *resultado* es una *cosa* y no el *hacer* en cuanto tal!

Este punto tiene gran importancia más allá del ámbito exclusivo de la filosofía de los actos del lenguaje. Nos encontramos aquí una expresión de lo que se produce en una performance *artística*. Mejor, la “cosa” que resulta de ella, si es que lo es, no tiene estrictamente hablando un estatus *material ni sustancial*; es un resto, una reliquia con la misma significación que un documento. Esta observación plantea, podemos concluir, toda la cuestión ampliamente debatida en la actualidad de la reiteración de las performances, de su *re-enactment*, como se suele decir, con todas las ambigüedades que esto conlleva⁶. No me detendré más en este punto, al menos de momento. Confío en que lo que se expone a continuación servirá de aclaración al respecto.

Gramática de la performance

El primer paso, a pesar de los obstáculos que nos plantea nuestro vocabulario, consiste en tratar de pensar no tanto en lo que hace de la performance un “arte” —para eso habría que interesarse por las circunstancias históricas y por las condiciones que han contribuido a este hecho⁷—, sino en lo que la caracterizaría con respecto a las artes dirigidas hacia los objetos (producidos o recalificados) y

5. En otros planos, no se debe al hecho de no haber prestado atención, de Marx a Quine, a las formas de fetichización o de reificación que operan, social o intelectualmente, en la formación de nuestras creencias.

6. Estas ambigüedades dependen esencialmente de las condiciones que tienden a inscribir las prácticas consideradas en la duración o en la memoria. La idea de conservar, a saber, de restaurar las “performances” se sitúa en el núcleo de estas ambigüedades. Por supuesto, el *reenactment* como “reconstitución” escapa a dichas ambigüedades.

7. Es decir, en relación con las condiciones implicadas en los procesos en favor de los cuales una parte de las prácticas de las vanguardias se han transformado en legado. Véase, especialmente, Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde* (París: Questions théoriques, 2013); y Hal Foster, *Le retour du réel* (Bruselas: La Lettre volée, 2005).



Pedro REYES, *Philosophical Casino*. CA2M, 22/03/2014. Photo: Andrés Arranz.

language *does* is only *something* in a derived sense: only the *result* is a *thing*, not the *doing* in itself!

This is an important point, above and beyond the domain of the philosophy of the speech act; we find the expression of that which is produced in an *artistic* performance. Better, the resulting “thing”, if indeed it is one, doesn’t enjoy a *material* or *substantial* status in the strict sense; it is a remainder, a relic whose signification is one of a document. As we can see, today this statement puts forward a vast question amply debated around reiteration of performances, their “re-enactment”, as one tends to say, in all its resulting ambiguousness.⁶ I will leave it at that for now; in hopes that what follows will cast further light on the subject.

Grammar of Performance

The first step to take, in spite of obstacles presented by our vocabulary, consists of attempting to rethink not what makes performance an “art” — for this would imply an examination of historical circumstances and conditions contributing therein⁷ —, but rather the nature of what characterizes it in relationship to arts tending towards objects (produced or redefined) and *at the same*

6. These ambiguities essentially rely upon conditions that tend to inscribe practices with respect to time or memory. The idea of conserving, or restoring “performances” delves into the heart of these ambiguities. Reenactment as “re-constitution” obviously avoids said ambiguities.

7. Meaning, in fact, conditions involved in processes favoring practices partially inherited from the avant-garde. See especially, Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2010), and Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge: MIT Press, 1996).

al mismo tiempo —si este fuera el caso— con respecto a lo que continúa vinculándola a estos últimos. No ignoro que al plantear esta pregunta puede parecer que me dedico a una propensión que criticaba hace unos instantes, porque doy probablemente la impresión de que me intereso por la performance *per se*. Digamos mejor que el fin perseguido apunta a una diferencia “gramatical” relativa a lo que estas palabras definen y a lo que ocultan con los usos que hacemos de ellas⁸.

Si reflexionamos sobre ello, percibimos en efecto fácilmente que las palabras “performance” o “performar” (el verbo, que ya ha adquirido derecho de ciudadanía) se aplican a procesos, actos o gestos intencionados orientados a fines susceptibles de producir consecuencias en el entorno natural, cultural o humano: actúa sobre la naturaleza, sobre la cultura o sobre los otros (individual o socialmente). El lenguaje lo posibilita. Me permite actuar sobre las cosas (al nombrarlas por ejemplo), sobre los sucesos (declarar una guerra), sobre los otros (convencer, persuadir, dar órdenes), etc., y en muchos casos, lo que se logra de este modo no se termina en la producción de un *objeto*, sino más bien en los comportamientos, las creencias, las emociones, los pensamientos, etc. Y es así como actúan “todas” las artes y probablemente desde siempre, es decir, mucho antes de que entraran en ese círculo sagrado y sublimado que las vanguardias se han propuesto liquidar⁹. Y es también por lo que la idea de una *finalidad sin fin*, en el sentido kantiano, o el puro y simple *desinterés* es un mito. No obstante, si profundizamos más, lo que estas simples constataciones revelan es que la “performance” tomada en sus diferentes sentidos está presente en todas las artes, incluso en aquellas que encuentran su realización en la producción de artefactos. David Davies, en su *Art as Performance*, ha proporcionado argumentos decisivos sobre este tema¹⁰.

8. En efecto, estos usos son de un tipo que tiende a garantizar a la “performance” un estatus especial, aunque muchos artistas no ven ahí —como, por ejemplo, Gary Hill— más que un aspecto o una dimensión de su práctica, que ellos no disocian de otros aspectos que forman parte de la misma.

9. El hecho elemental y al mismo tiempo más importante depende de la emergencia de un estatus separado (autónomo) de las artes, diferente de las condiciones anteriores o culturalmente distintas.

10. David Davies, *Art as Performance* (Oxford: Blackwell Publishing, 2004). La tesis de Davies en este libro procede de una reconfiguración en la que uno de los méritos es la inclusión de efectos de inversión en

time — if that must be the case — what continues to bind them to the latter. I will not deny that by posing this question perhaps I may be conforming to a propensity denounced several minutes prior, since I have likely given the impression of taking an interest in performance *per se*. Thus let us say that the aim is in fact centered around a “grammatical” difference, relative to what these words indicate and what they cover in terms of how we use them.⁸

When we think about it, we easily recognize that the words “performance” or “performers” (the verb, has henceforth earned the right to be quoted) apply themselves to intentional processes, acts or gestures oriented towards an ends susceptible of producing consequences in the natural, cultural, or human environment: acting on nature, culture, and others (individually or socially). Language itself provides: it allows me to act upon things (by naming them, for example), on events (declaring war), on others (convincing, persuading, giving orders), etc., and in many cases what is thus accomplished does not result in the production of an object, but rather in behaviors, beliefs, emotions, thoughts, etc. This is therefore the way *all* art acts and probably since the dawn of time, i.e., well before being woven into the holy, sublime circle avant-gardes tried to knot it in.⁹ That is also why the idea of a *finality without end*, following Kant, or pure and simple *disinterest* is a myth. Still, on a deeper level, what these simple observations unveil, is that “performance”, when taken in its different meanings is present in all arts, including in those finding fruition in the production of artifacts. In his book *Art as Performance*, David Davies supplies decisive arguments about this subject.¹⁰

8. This use indeed has a tendency to give “performance” a special status, even while many artists such as Gary Hill see only one aspect or dimension in their practice without disassociating it from other aspects composing it.

9. This elementary fact is at once major, considering the emergence of the arts’ separate status (autonomous), independent from conditions, both anterior and culturally other.

10. David Davies, *Art as Performance* (Oxford: Blackwell Publishing, 2004). Davies’ thesis in this book originates from a re-conception wherein one of its merits is that it counter-effects ways of tackling works that have seemingly escaped from the model proposed, since the work does not stem from the product of a specific engenderment, but in the very engenderment.

Un acto o una secuencia de actos es una performance; no solamente cuando el acto o la secuencia se encuentran organizados de acuerdo con una o varias reglas previas¹¹. La indeterminación y la casualidad también pueden contribuir¹². La “performance” se combina entonces con condiciones y con otras acciones sobre las que se articula de maneras contextualmente variables. Sin duda, nos inclinamos a considerar solamente aquel o aquellos aspectos sobre los que ponemos nuestra *atención*, pero cuando nos enfrentamos a una obra, si con ello queremos designar precisamente el objeto de nuestra atención y de nuestro reconocimiento, dicha obra solo existe en las circunstancias en las que es activada y llevada a su funcionamiento. Dicho de otro modo, la obra no actúa o no funciona salvo cuando se reúnen las condiciones y los efectos que le han sido atribuidos, en las circunstancias dadas, en un momento preciso y en un lugar concreto. El hecho de que se pueda materializar en un artefacto o que su identidad le sea asegurada por una inscripción previa no cambia para nada la cuestión, y en ese sentido, para retomar la expresión de Davies, el arte es performance con la salvedad de que no toda performance es arte o no se reconoce como tal. Lo que demuestra perfectamente que solamente se trata de una caracterización en un sentido limitado.

Como se puede entrever, quizá lo más importante no es lo que diferencia los *actos* en los que reconocemos “las performances” de las artes que se manifiestan en *objetos*, sino más bien lo que comparten. Las obras que se encarnan en objetos físicos presentan sin duda ante nuestros ojos caracteres que parecen dotarlas de una ontología propia, aparentemente invariable, salvo en los casos de

nuestras maneras de considerar las obras que parecen escapar al modelo que propone, puesto que la obra no reside en el producto de una generación específica, sino en esa misma generación.

11. En un sentido “mínimo”, por lo menos. Una “performance” designada como artística responde mínimamente a la condición que hace de ella un acto o un gesto, en la medida en que se le puede atribuir un carácter intencional. Naturalmente, esta condición no basta, pero sugiere claramente que las condiciones que la deben acompañar pueden calificar la intención como tal o bien dependen de la recepción que le está reservada. Está claro que estas condiciones se deben poner de acuerdo. En realidad, la intención supuesta está implicada en la recepción y es a partir de lo que se realiza que dicha intención se infiere.

12. Este caso conlleva una dificultad añadida. ¿En qué condiciones puede el azar sustituir a la regla (a cualquier regla)?

An act or sequence of acts is a performance; not merely when organized according to one or several preliminary rules.¹¹ Indeterminacy and chance can also play a role.¹² “Performance” then combines with conditions and other actions to articulate in contextually variable ways. Doubtless, we are inclined to consider one or several aspects, that or those capturing our *attention*, however, when speaking of artwork, if one designates captivating object or acknowledgement in this way, isn’t this *merely* due to the fact it has been activated and upholds its *functioning*? In other words, it only acts or functions when conditions and effects linked to it are reunited, in given circumstances, at a given moment and in a given place. The fact of its materialization into an artifact or that its identity is assured by a pre-existing inscription changes nothing, and in this sense indeed, to use Davies’ expression, art is performance, except that not all performance is art or will be recognized as such, clearly indicating this is but a limited characterization.

As we can perhaps glean, what is most important is not a differentiation between *acts* wherein we recognize “performances” and art becoming *objects*, but rather what they share. Works incarnated into physical objects definitely present characters which seem to supply their own ontology, invariable in appearance, excluding that of alteration. The conservation of artwork postulates such an ontology. For a work to function, i.e., actualize its work status in a living way, it still must be “activated”.¹³ Activation ascertains conditions under whose effects — eminently variable effects — an object, having an artifactual nature or not, embarks upon a relationship modifying its rapport with the environment.¹⁴ Acknowledgement

11. In a “minimal” sense at least. A “performance” designated as artistic, minimally fulfills conditions rendering it act or gesture, in that one can give it an intentional nature. Obviously, this condition is insufficient, while clearly suggesting conditions are added to the former or are those of a nature qualifying the intention as such, or again, are dependent on how it is received. It goes without saying that these two conditions must be in agreement. In reality, presumed intention is implied in reception and inferred from what is produced.

12. This case has an accompanying complication. Under what conditions can chance substitute itself for the rule (any rule)?

13. I borrow this term from Nelson Goodman. See *L’art en théorie et en action*, translated by Jean-Pierre Cometti and Roger Pouivet, re-edition, (Paris: Folio essays, 2009), as well as *Art et facteurs d’art*, op. cit.

14. Here I leave aside the question of knowing if what is “activated” should be considered as potentially pertaining to object (which

alteración. La conservación de las obras de arte postula este tipo de ontología. Para que una obra funcione, es decir, para que actualice su estatus de obra de manera viva, debe ser “activada”¹³. La activación designa las condiciones bajo cuyos efectos —efectos eminentemente variables— un objeto que puede o no tener una naturaleza de artefacto entra en una relación que modifica sus conexiones con el entorno¹⁴. La atención prestada juega en este contexto un papel principal que recuerda que el arte solo existe bajo esta condición¹⁵. Las relaciones de un objeto con su entorno (un cuadro en un museo por ejemplo) presentan diversas naturalezas: física, en especial. Entre estas condiciones, algunas se prestan mejor que otras a un funcionamiento estético, pero para que esto sea así, se necesita en cualquier caso un público, un observador y, por lo tanto, la unión de una promoción de la atención (el cuadro ya es por sí mismo un candidato a esta condición) y de una mirada, de una escucha, etc., en las que se prolonguen las condiciones de presentación. Las posibilidades de activación pueden ser o no compatibles con un funcionamiento que consideraremos pertinente, pero esta pertinencia en sí, salvo que se deje al azar, está “preparada” al mismo tiempo institucionalmente, mentalmente o conductualmente¹⁶. Dentro de este contexto, los modos de activación preferentes, comenzando por los que hacen una cosa visible o audible, se integran en las propiedades artefactuales de un objeto con el fin de favorecer su percepción “estética”, entendiendo por esto lo que le otorga el rango de una obra de arte. Pero si, tal y como yo lo pienso, la *relación* que se actualiza es el objetivo central de lo que se representa, entonces las distinciones que estamos habituados a establecer entre las artes o las prácticas —las que

13. Retomo el término de Nelson Goodman. Véase *L’art en théorie et en action*, trad. de Jean-Pierre Cometti y Roger Pouivet, reed., París, “Folio essais”, 2009; así como *Art et facteurs d’art*, ob. cit.

14. No trato aquí la cuestión de saber si lo que se “activa” de esta manera debe ser considerado como potencialmente propio del objeto (lo cual sería el caso si vinculáramos esta posibilidad a propiedades disposicionales) o si se debe considerar al sujeto como responsable.

15. Los trabajos de Ellen Dissanayake parten significativamente de este postulado. Cf. Ellen Dissanayake, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why* (Seattle: University of Washington Press, 1995).

16. Esta variante lo es o lo puede ser si se abandona a las condiciones del contexto (condiciones de luz, de sonido, etc.). En este caso, debemos adoptar una elección y una opción de atención que tiende por sí misma a anular el arte y a “hacerlo arte”.

plays a major role in this regard, reminding us that there is no art except given this condition.¹⁵ Relationships an object weaves with its environment (a painting in a museum, for example) are of diverse natures: notably physical. Among these conditions, some are more adept than others at lending themselves to esthetic functioning, but in any event, for this to be true, an audience, an onlooker is necessary; consequently, the conjunction of a promotion of attention (the painting is already in itself a prime candidate of this condition) and a visual approach, a listener, etc, to whom conditions of presentation are extended. The possibilities of activation can be compatible or not with a functioning we hold as pertinent, but this pertinence as such, except when left to chance, is “prepared” institutionally, mentally, or behavior-wise.¹⁶ In that regard, privileged activation modes, beginning with those rendering something visible or audible, combine with an object’s artifactual properties in a manner favoring its “esthetic” perception, i.e., that which lifts it to the level of artwork. But if, as I believe, the *relationship* that evolves is indeed at the core of what is happening, then distinctions we usually establish between arts and practices — those involved in our classifications —, depending on their object, medium, etc, prove to be, in fact, very relative. More precisely, they fulfill our typological and normative expectations tied to conditions and interests of which they are a part, substituting themselves for consideration of what merely exists as act or in action.

The “injunction of art” Hans Belting speaks about in one of his books is among these variants.¹⁷ It is precisely what artists have sought to escape, from refusal of academism to contestation of superior radicality, such as that of the historical avant-gardes. Whereas, by reminding ourselves of the place that performance, in the form

would be the case if this possibility were added to dispositional properties) or if we should hold the subject responsible.

15. The work of Ellen Dissanayake starts off from this postulate. Cf. Ellen Dissanayake, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why* (Seattle: University of Washington Press, 1995).

16. It is or can be, if left within the unforeseeable context (unknown factors in light, sound, etc.). Regardless, we are nonetheless confronted with a choice and an option of attention which itself tends to invalidate art and “make art”.

17. Hans Belting, *The Invisible Masterpiece* (London: Reaktion Books, 2003).



Cendet EREK, *Week*. CA2M. Photo: Andrés Arranz.

están implicadas en nuestras clasificaciones— según su objeto, su medio, etc., demuestran ser en la práctica muy relativas. De manera más precisa, estas responden a nuestras expectativas tipológicas y normativas, vinculadas con las condiciones y los intereses de los que forman parte y que sustituyen la consideración de que lo que no existe en realidad más que en acto o en acción.

El “mandato de arte”, del que habla Hans Belting en uno de sus libros, es una variante¹⁷. Es de esta variante de la que los artistas han tratado de escapar, desde el rechazo del academicismo hasta oposiciones de una radicalidad superior, como las de la vanguardia histórica. O es al recordar el lugar que las performances, bajo el aspecto de la *manifestación*, han ocupado en este sentido, cuando quizá tengamos más posibilidades para medir la significación y los retos más allá de las definiciones en las que tendemos a encerrarlas. La “performance” presenta esta virtud (en la palabra que la designa) de poner en relieve la acción o lo que hace que se produzca una acción; pero una acción se aprecia por sus *consecuencias*, incluyendo allí donde asume ante nuestros ojos un interés formal o *intrínseco* (por ejemplo, estético), pues es a un público a quien le corresponde apreciarla. La “manifestación”, al igual que lo “manifesto”, asume este aspecto. El público (y el espacio público) constituye el punto de aplicación de la acción, como lo demuestran tan claramente las manifestaciones dadaístas¹⁸. En el arte actual, es similar

17. Hans Belting, *Le chef d'œuvre invisible*, trad., M.-N. Ryan, Niles, “Rayon art”, ed. J. Chambon, 2003.

18. Las manifestaciones de Hugo Ball en Cabaret Voltaire son suficientemente significativas a este respecto para necesitar comentarios.



Haroon MIRZA, *An Infinato*. CA2M. Photo: Andrés Arranz.

of *manifestation*, has upheld in these regards, we have perhaps a greater chance of measuring the signification and issues at stake beyond definitions that tend to lock them in. “Performance” has this virtue (inside the word designating it) of highlighting the action (or making that which is produced an action); but an action is assessed by its *consequences*, including there where it maintains formal or intrinsic interest (esthetic for example) in our eyes. For it has been designed for a *public* to appreciate its merits. “Manifestation” as well as “manifest” cover this aspect. The public (and public space) constitutes the action’s application point, quite clearly demonstrated by Dadaist manifestations.¹⁸ In today’s art, it is also true that Dora García’s or Tino Seghal’s actions underline this. Obviously, respective places motivating us to conceive of an artist’s activated relationship between him/herself and a public, contribute to the perpetuation of a model of art finding *in of itself* its proper resources, and consequently a sustained ontology maintaining its separate situation, but this model has no other anchoring than our habits and mental dispositions. Dadaist manifestations at least had the stated objective of acting on the public in such a way that they, on the contrary, reestablished, albeit brutally, the *continuity* of an experience, whereas instituted art tends to permanently take leave. However, it is precisely this continuity which updates art and whereby art in action renews itself, as if bringing up to date the neglected dimension of sanctification raising “objects of art” to a status that John Dewey, in the beginning of his book *Art as Experience*

18. No comment is necessary given that those of Hugo Ball at the Cabaret Voltaire are sufficiently significant in this regard.



Jennifer ALLORA & Guillermo CALZADILLA, *Apotomē*. CA2M. Photo: Andrés Arranz.

alo que ponen en evidencia las acciones de Dora García o de Tino Seghal. Por supuesto, los lugares respectivos que nos llevan a concebir la relación activada por el artista entre él o ella y un público, contribuyen a perpetuar el modelo de un arte que encuentra *en sí mismo* sus propios recursos y, por consiguiente, una ontología perdurable que lo mantiene en su posición separada, pero este modelo solo tiene como punto de anclaje nuestros hábitos y nuestras disposiciones mentales. Las manifestaciones dadaístas tenían al menos el objetivo declarado de actuar sobre el público de manera que se restableciera al contrario, aunque fuera brutalmente, la *continuidad* de una experiencia de la que el arte instituido tiende permanentemente a liberarse. O, quizá, sea precisamente esta continuidad lo que se actualiza y reactualiza en el arte en acción, como para sacar a la luz la dimensión oculta de la santificación que ha elevado los “objetos de arte” a un estatus que John Dewey, al principio de su libro *L’art comme expérience*, describe de este modo: “Cuando los objetos artísticos se separan a la vez de sus condiciones de origen y de sus efectos y acción en la experiencia, se encuentran rodeados por un muro que vuelve prácticamente opaca su significación global [...] Así, el arte se relega a un mundo aparte”¹⁹.

Para aquellos que piensen que esta separación se encuentra estrechamente ligada a la existencia del arte como institución y a algunas condiciones en las que el estatus comercial de las obras sea una obra maestra, siempre

19. John Dewey, *L’art comme expérience*, reed., París, “Folio essais”, Gallimard, 2010.

described as follows: “When artistic objects are separated from both conditions of origin and operation in their experience, a wall is built around them that renders almost opaque their general signification [...]. Art is thus remitted to a separate realm”¹⁹.

For whomever believes that this separation is closely tied to the existence of art as institution and conditions for which the art work’s mercantile status is a showpiece, there will always be a paradox to make of institutional or institutionalized places of art, the organized framework of practices which tend by vocation — when not by declared intention — to renew continuity they nonetheless assume exists between what Dewey called their “conditions”, their “origin”, and their “effects”, i.e., the continuity of the experience. This paradox is certainly at the core of contemporary practices, because stemming from what they have integrated from anterior radicalities. Even whence they seem to have been converted into unwarranted provocations, the issues at stake nonetheless still course through them; but it is a matter of something which cannot be understood or appreciated save for the dual condition of abandoning a vision we’d like to say has run its course — one that continues to privilege or favor a separate ontology — and without submitting to a formalism whose least prodigious aspect avoids mentioning all sorts of objects (including the most “ordinary”), as if it were a matter of opening doors for our old, emancipated, vague impulses.

We would certainly profit by taking inspiration in what Dewey called “an experience”, this “transformation of interaction through participation and communication” inside which traditional oppositions spanning the field of art and knowledge dissolve and which are also the primary source of misunderstanding. “An experience has a unity that gives it its name [...] the existence of this unity is constituted by a single quality that pervades the entire experience in spite of the variations of its constituent parts. This unity is neither emotional, practical, nor intellectual, for these terms name distinctions

19. John Dewey, *Art as Experience*, (New York: Minton, Balch & Company, 1934; reprint: New York: Perigee, 1980), 3.

existirá una cierta paradoja a la hora de convertir los lugares institucionales o institucionalizados del arte en el marco situacional de las prácticas que tienen por vocación —cuando no sea la intención declarada— actualizar la continuidad que dichas prácticas, sin embargo, presuponen entre lo que Dewey llamaba sus “condiciones”, sus “orígenes” y sus “efectos” o, dicho de otro modo, la continuidad de la experiencia. Esta paradoja se halla sin duda en el centro de las prácticas contemporáneas, debido a lo que estas han integrado de las radicalidades anteriores. Incluso allí donde parecen haberse convertido en provocaciones gratuitas, esta apuesta no deja de estar menos viva en ellas. Pero se trata de algo que solamente se puede comprender y apreciar con la doble condición de desechar una visión de la que podríamos decir que ya ha pasado a la historia —la visión que sigue otorgando prioridad o favoreciendo una ontología separada— y de no ceder a un formalismo cuyo menor prodigio no es el de haberse trasladado sobre todos los tipos de objetos (incluidos los más “comunes”), como si se tratara de una salida ofrecida a nuestras veleidades emancipadoras.

Sería muy beneficioso inspirarse en lo que el propio Dewey llamaba “una experiencia”, esta “transformación de la interacción en participación y comunicación” en la que se disuelven las oposiciones tradicionales que atraviesan el campo del arte y los saberes y que son el origen de los principales malentendidos. “Una experiencia tiene una unidad que la designa propiamente [...] la existencia de esta unidad está constituida por una única característica que impregna toda la experiencia, a pesar de la variación de las partes que la constituyen. Esta unidad no es ni emocional, ni práctica, ni intelectual, puesto que estos términos designan las distinciones que la reflexión puede hacer dentro de esta unidad.”²⁰

Nuestros principales errores provienen en muchos casos de la actitud que nos lleva a convertir los resultados de nuestros análisis (legítimos en sí mismos, al menos en ciertas condiciones) en *atributos* de lo que los fenomenólogos llaman “las cosas mismas”. Nuestras concepciones en materia de arte, así como en otras áreas, están profundamente afectadas por este hecho. Por el contrario, la experiencia posee virtudes terapéuticas, tanto

20. *L'art comme expérience*, ob. cit., chap. III, “Vivre une expérience”.



Adrian DAN, *Waterfall (on the economy of action)*. CA2M, 22/03/2014.
Photo: Andrés Arranz.

that reflection can make within it.”²⁰ Our principal errors stem from numerous cases when we convert the results of our analyses (legitimate in themselves, in any event, given certain conditions) into *attributes* phenomenologists call “the thing itself”. Our conceptions in the matter of art, as in other domains, are deeply

20. *Art as experience*, op. cit., chapter 3, “Having an Experience”.

más apreciables en la medida en que ponen en juego las potencialidades de lo que designamos comúnmente por medio de la palabra “arte”. La “performance” —en cuanto a lo que designa nominalmente— se puede certificar legítimamente por ser precisamente una “experiencia”, y porque restablece la continuidad que toda experiencia presupone y actualiza. Esta virtud, sin embargo, si es que lo es, no tiene mucho que ver con la de un “género” o una práctica que posean sus estatus o su régimen propio, al lado del de las otras artes. Al igual que con el “decir” y el “hacer”, de acuerdo con el sentido de las teorías de la *performatividad*, la dimensión “illocutoria” de un acto de lenguaje no es una propiedad que pertenezca solamente a algunos enunciados.

La performance no es el nombre asignado a un cierto tipo de producción o de intervención artística (incluso si nuestros usos van en esta dirección, por motivos que creo haber indicado parcialmente), es la dimensión por la cual una “experiencia” susceptible de ser compartida y de ser acompañada por efectos significativos se suscita y se actualiza en una “situación” en la que reconocemos un carácter artístico, aunque el sentido supere lo que designamos normalmente de este modo²¹.

21. Una consecuencia de lo que sugiero hace referencia de nuevo a nuestras costumbres. No existe ninguna diferencia, excepto aquellas que envuelven nuestras clasificaciones, entre las prácticas que se definen en francés bajo el nombre de “performance” y las que se engloban en lo que los anglosajones relacionan con las *performing arts*. La noción de “experiencia”, movilizada aquí para romper con cualquier ontología que nos pudiera llevar a inducir o a presuponer, debería por el contrario incitarnos a dejar de atribuir a estas últimas el carácter que se atribuyen debido al hecho exclusivo de su designación. Por supuesto, esta aserción no anula *cualquier* diferencia, pretende solamente sacar a la luz lo que ocultan nuestras designaciones, dejando a un lado las consecuencias que implicaría su reconocimiento con respecto a nuestra ontología y los criterios o los sistemas de clasificación utilizados en nuestras prácticas museísticas o nuestros sistemas jurídicos.

affected. Experience, on the other hand, possesses therapeutic virtues even more noticeable in that it brings into play potentialities of what we ordinarily designate via the word “art”. “Performance” —as to what it nominally points to— can legitimately claim to be precisely what it is, “an experience”, in that it reestablishes the continuity any experience presupposes or actualizes. Even so, this virtue, if indeed it is one, has nothing to do with that of a “genre” or a practice with its own status or regime as compared to other arts. Herein, it resembles “saying” and “doing”, following performativity theories: the “illocutionary” dimension of a speech act is not a property abstaining from kinship to certain wording; it is present in all wording. Performance is not a name given to a certain type of production or artistic intervention (even if our usage tends toward such, for reasons I believe I have partially indicated); it is the dimension by which an “experience”, likely to be shared and accompanied by significant effects, is created and renews itself in a “situation” wherein we recognize an artistic nature, even while meaning exceeds what we ordinarily designate as such.²¹

21. A consequence of what I suggest once again concerns our usage. There is no difference, save those enveloping our classifications, between practices designated in French under the title “performance” and those entering into what English speakers link to “performing arts”. The notion of “experience”, mobilized here to break with all ontology potentially leading us to induce or presuppose, should, on the contrary, incite one to give the latter a nature they assert by way of the mere fact of their designation. Obviously, this assertion does not invalidate *all* difference; it is merely aimed at shedding light on what our designations hide, all the while leaving aside consequences brought about by its acknowledgement regarding our ontology and criteria or systems of classification entering into museum practices and our judicial systems.

AMELIA JONES

*Performar, performatividad, performance...
y la política de la huella material
To Perform; Performativity; Performance...
And the Politics of the Material Trace*

Los eventos de *PER/FORM: ¿Cómo hacer cosas con (sin) palabras* parece plantear la importante cuestión acerca de: ¿Qué tiene que ofrecer la idea de performatividad para comprender cómo “funciona” el arte? Antes de comenzar a explorar esta pregunta, me permitiré exponer algunas definiciones¹.

To perform: hacer, hacer bien, entretener.
Etimología: inglés medio, del anglo-francés *parfurmer*, alteración de *performer*, *parfurnir*, de *par-*, *per-* totalmente (del latín *per-*) + *furnir* para completar.
Primer uso conocido: siglo XIV.

Performance: la ejecución de una acción; representar un personaje en una obra; la eficiencia con la que tiene lugar una acción.
Primer uso conocido: siglo XV.

Performing: “de, relativo a o constitutivo de un arte (como el arte dramático) que implica la actuación del público”; ejemplo: “las artes performativas”.
Primer uso conocido: 1889.

Performative: el acto de hacer o representar o “de, relativo a o constitutivo de un arte (como el arte dramático) que implica la actuación del público”; en lingüística, “relativo a una expresión que sirve para efectuar una operación o que constituye la ejecución

1. Las definiciones son mías, a excepción de las que se encuentran entre comillas y la información etimológica, que han sido tomadas del *Merriam-Webster Dictionary*, versión *on line*: <http://www.merriam-webster.com/dictionary> (fecha de acceso 3 de diciembre de 2013). También estoy en deuda con mi estudiante de doctorado, Tawny Andersen, por los debates continuos que hemos mantenido sobre la historia intelectual de la teoría de la performance.

The events of *PER/FORM: How to Do Things with[out] Words*, seem to beg the important question: what does the idea of performativity have to offer for an understanding of how art *works*? In beginning to explore this question, let me set forth some definitions:¹

to perform: to do; to do well; to entertain
etymology: Middle English, from Anglo-French *parfurmer*, alteration of *performer*, *parfurnir*, from *par-*, *per-* thoroughly (from Latin *per-*) + *furnir* to complete
First Known Use: 14th century

performance: the execution of an action; representing a character in a play; the efficiency with which an action takes place
First Known Use: 15th century

performing: “of, relating to, or constituting an art (as drama) that involves public performance; ex: *the performing arts*”
First Known Use: 1889

performative: the act of doing or enacting; or, “of, relating to, or constituting an art (as drama) that involves public performance”; in linguistics, “relating to an expression that serves to effect a transaction or that constitutes the performance of the specified act by virtue of its utterance”
First Known Use: 1955

1. Definitions are mine with an exception of those in quotations and all etymological information; these are from Merriam-Webster Dictionary, online version: <http://www.merriam-webster.com/dictionary>; accessed December 3, 2013. I am also indebted to ongoing discussions with my PhD student Tawny Andersen on the intellectual history of performance theory.

del acto específico en virtud de su declaración”.

Primer uso conocido: 1955.

En esta cronología en cascada de palabras inglesas relacionadas con performance vemos cómo surge este término dentro del contexto de la Europa del siglo XIV (a principios de la época moderna), su concepto enclavado en las nascentes estructuras del capitalismo, la industrialización y el colonialismo que empezaban a dar forma a la cultura occidental tal y como la conocemos en la actualidad. (¿Quizá las performances eran necesarias para contrarrestar las crecientes instrumentalizaciones del capital? ¿Quizá la performance como concepto autoconsciente se tiene que ver en sí misma como un aspecto de la acumulación de capital y la extrusión de la plusvalía, así como del desarrollo del ocio? Quizá sería útil considerar ambas opciones.) Vemos su primera conexión etimológica con ‘terminación’ y ‘exhaustividad’, que conectan la noción de la performance con el ‘trabajo’ en el periodo de grandes transformaciones del siglo XIV, cuando el trabajo artesanal y los gremios se desplazaron hacia el concepto al que pronto se le daría el nombre de ‘arte’, como un tipo de producción separada en el denominado Renacimiento. En el siglo XIX, no es de extrañar, *performing* muta a formas teatrales exhibidas en público y, finalmente, en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial, que se acabaría por identificar como la “posmodernidad”, se inventó el término ‘performativo’ como un concepto para entender la fuerza y la naturaleza procesual de expresar, hacer, o pronunciar *como formas de autoexpresión y realización*.

Si desarrollamos esta lógica sobre cómo las palabras relacionadas con performance evolucionaron de la mano de los cambios sociales, se podría decir entonces que la performance se inauguró a principios de la era moderna como un medio para definir ‘hacer’, que cuantificaba su velocidad y su terminación, ambos en el campo de la mano de obra en calidad de rendimiento y en el ámbito de las obras teatrales, que no tardarían en florecer. Las “artes escénicas” del siglo XIX indican una profesionalización y una estetización de unas artes basadas en el tiempo que implican representaciones de personajes a través de narrativas (teatro), de sonido (música), o de esquemas coreografiados materializados en movimiento (danza) o de formas híbridas de sonido, imagen y

In this cascading chronology of English words relating to performance, we see it springing from the context of fourteenth-century Europe (at the dawn of the Early Modern Period)—its very concept embedded in the nascent structures of capitalism, industrialism, and colonialism beginning to shape Western culture as we know it. (Perhaps performances were necessary to counter the growing instrumentalisms of capital? Perhaps performance as a self-conscious concept must be seen as itself an aspect of the accumulation of capital and the extrusion of surplus value as well as the development of leisure time? Both may well be useful things to consider.) We see its original etymological connection to “completion” and “thoroughness” (connecting the notion of performance to *work* in the fourteenth-century shift from guilds and artisanal labor to the soon to be defined concept of “art” as a separate kind of production in the so-called Renaissance). By the nineteenth century, not surprisingly, “performing” permutes into theatrical modes of public display and, finally, in the post-World War II period that would come to be identified with postmodernism, the term “performative” is invented as a concept to understand the force and processual nature of expressing, doing, or uttering *as modes of self-articulation and doing*.

If we play out this logic of how words about performance developed in relation to social shifts, performance, then, could be said to have been inaugurated in the Early Modern Period as a means of defining doing by quantifying its speed and completion—both in the arena of labor as performance and in the soon to be burgeoning field of theatrical plays. The “performing arts” of the nineteenth century indicate a professionalization and aestheticization of time-based arts that involve enactments of characters through narratives (theatre), of sound (music), of choreographed schemes of mobile embodiment (dance), or of hybrid forms of sound, image, and choreography (opera). And performativity provides a way of conceptualizing the shift to models put forth in the mid-twentieth century to describe and map psychologized and phenomenological enactments of the self, both in everyday speech (where language could be seen as activating agency²) and in the newly

2. See of course the seminal theory of performatives referred to in

coreografía (ópera). Y la performatividad proporciona una manera de conceptualizar el cambio a los modelos propuestos a mediados del siglo XX para describir y cartografiar las representaciones fenomenológicas y psicologizadas del “yo”, tanto en el lenguaje cotidiano (donde el lenguaje se podría ver como una capacidad activadora)² como en las categorías recientemente desarrolladas en las artes visuales, a saber, el arte performance y el arte “intermedial” tal y como Dick Higgins, el gurú de Fluxus, denominó las prácticas híbridas, habitualmente basadas en el tiempo de Fluxus y otros artistas experimentales de finales de los años sesenta³.

En este texto quiero relacionar la performance y la performatividad con la materialidad o con lo que Peggy Phelan llama el “arte inanimado”⁴, algo que se hace muy raramente en la teoría de la performance, que prefiere permanecer abstracta y apegada a los eventos en vivo y basados en el tiempo que parecen más obvia e indiscutiblemente producciones “performativas”. Sin embargo, prestar atención a las obras de arte híbridas o inanimadas es una manera importante de aclarar qué queremos decir exactamente con performatividad. Quizá debido a mi formación inicial como historiadora del arte me seduce forzar esta relación. Mientras que los estudios de performance tienden hacia los conceptos abstractos y psicoanalíticos de la performatividad, que a menudo se apoyan en la indiscutida idea de que el cuerpo vivo en la performance es de un modo u otro automáticamente “auténtico” o “verdadero”, la historia del arte y los discursos artísticos en general (incluyendo los comisariados y la crítica de arte) coquetean con el problema opuesto de la insistencia en la materialidad, de modo que

2. Véase, naturalmente, la teoría seminal de los performativos de John L. Austin, *How to Do Things with Words* (Cambridge: Harvard University Press, 1962). Véase también “How Performatives Work”, de John Searle, que se centra en la “intencionalidad” vinculada a la agencialidad que subyace a la declaración lingüística que performa (*Linguistics and Philosophy* 12, n.º 5 (octubre, 1989): 535-558).

3. Véase Dick Higgins, “Statement on Intermedia” (1966); disponible en línea en: <http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html> (fecha de acceso 4 de enero de 2013).

4. Peggy Phelan utiliza el término dentro de este contexto: “Aunque se ha considerado que la noción de la potencial mirada recíproca pertenece a la provincia ‘única’ de la performance en vivo, el deseo de ser visto también se activa al mirar el arte inanimado”, Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (Nueva York y Londres: Routledge, 1993), p. 4.



Chiara FUMAI, *Chiara Fumai reads Valerie Solanas*. Photos: Chiara Fumai.

developing visual arts categories of performance art and “intermedial” art, as Fluxus guru Dick Higgins termed the hybrid often time-based practices of Fluxus and of other experimentally minded artists in the late 1960s.³

In this essay, I want to connect performance and performativity to materiality or what Peggy Phelan calls “inanimate art”⁴—something that is rarely done in performance theory, which prefers to remain abstract and attached to time-based and live events, which seem more obviously and incontrovertibly “performative” productions. Attending to inanimate or hybrid art

the subtitle of *PER/FORM* by John L. Austin, *How to Do Things with Words* (Cambridge: Harvard University Press, 1962); see also John Searle’s “How Performatives Work,” which is focused on the “intentionality” (linked to agency) behind the linguistic statement that performs; *Linguistics and Philosophy* 12, n. 5 (October 1989), 535-558.

3. See Dick Higgins, “Statement on Intermedia,” 1966; available on-line at: <http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html>; accessed January 4, 2013.

4. Peggy Phelan uses the term in this context: “While the notion of the potential reciprocal gaze has been considered part of the ‘unique’ province of live performance, the desire to be seen is also activated by looking at inanimate art”; Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (New York and London: Routledge, 1993), 4.

mistifican las cosas realizadas por las personas al vincularlas (paradójicamente) a la trascendencia a través de discursos geniales. En este sentido, los historiadores y los críticos de arte, partiendo de las filosofías de la estética de la Ilustración, producen una doble lógica de la obra de arte tanto en calidad de materialmente ‘presente’ (y por tanto visible, pero también en calidad de objeto separado, apto para el mercado) y, sin embargo, sustanciada en su estatus especial, en cierto modo metafísico. En la estética del principio de la era moderna y hasta el Modernismo, en las culturas basadas en la cultura europea, la obra de arte es una cosa, pero una cosa elevada a través de su conexión con la inspiración “divina”. Este hecho se puede percibir desde el inicio de la historia del arte con la aparición a mediados del siglo XVI de la publicación formativa *Vidas de los Artistas*, de Giorgio Vasari⁵.

La performatividad, aplicada al arte inanimado puede ser un instrumento exquisito con el cual podemos desestimar tanto las tendencias idealizadas de algunos estudios sobre performance como las estructuras de creencias metafísicas construidas en las instituciones y los discursos de las artes visuales. La performatividad posee una historia específica como concepto y como estrategia; se trata de un fenómeno específico euro-norteamericano, que se desarrolló de forma teórica así como en prácticas creativas después de la Segunda Guerra Mundial. La invención del término ‘performatividad’ surgió a lo largo de una serie de conferencias pronunciadas por el filósofo del lenguaje británico J. L. Austin a mediados de los cincuenta⁶. Mientas tanto, el compañero de Austin en Oxford, Robin G. Collingwood, había teorizado la escritura de la historia como una “recreación” (con implicaciones performativas) en su libro, *The Idea of History*, publicado póstumamente en 1946 y el sociólogo americano-canadiense Erving Goffman había presentado sus famosas teorías sobre las interacciones sociales

5. El libro se publicó en el año 1550, y en 1568 se volvió a imprimir una versión revisada del mismo. El título completo en inglés es *Lives of the Most Excellent Italian Painters, Sculptors, and Architects, from Cimabue to Our Times*. Muchas personas consideran a Vasari como el primero en inaugurar el enfoque histórico (en este caso prácticamente biográfico) en el estudio del arte y, por lo tanto, como el primer historiador del arte.

6. John L. Austin, *How to Do Things with Words*. Este trabajo recoge las conferencias que J. L. Austin pronunció en la Universidad de Harvard en 1955 y que fueron publicadas con carácter póstumo.

forms, however, is an important way of clarifying what exactly we mean by performativity. Perhaps it is because I am initially trained as an art historian that I am tempted to force this relation. If performance studies tends towards abstract or psychoanalytical concepts of performativity, often relying on the unquestioned idea that the live body in performance is somehow automatically “authentic” or “true,” art history and art discourses in general (including curating and art criticism) largely court the opposite problem of insisting on materiality in ways that mystify things made by people by linking them (paradoxically) to transcendence through discourses of genius. In this way art historians and critics, drawing on the Enlightenment philosophies of aesthetics, produce a doubled logic of the art work as both materially “present” (and thus viewable but also, as a discrete object, suitable for the marketplace) and yet substantiated in their special status as somehow *meta*-physical. In early modern to modernist aesthetics in European-based cultures, the work of art is a thing but one raised up through its connection to “divine” inspiration—we see this from the very inception of art history with the formative mid-sixteenth-century publication *Lives of the Artists* by Giorgio Vasari.⁵

Performativity, applied to inanimate art, might be an exquisite instrument through which to unseat both the idealizing tendencies of some performance studies and the metaphysical belief structures built into institutions and discourses of the visual arts. Performativity has a specific history as a concept and as a strategy; it is a historically specific Euro-American phenomenon developed theoretically and in creative practices after the World War II. The invention of performativity as a term occurred in a series of lectures by British language philosopher John L. Austin in the mid 1950s.⁶ Meanwhile, Austin’s Oxford colleague Robin G. Collingwood had theorized the writing of history as a “re-enactment”

5. The book was published in 1550 and reprinted in a revised version in 1568; the full title in English is *Lives of the Most Excellent Italian Painters, Sculptors, and Architects, from Cimabue to Our Times*. Vasari is considered by many to have inaugurated the historical approach (mostly biographical in this case) to studying art and thus as the first art historian.

6. John L. Austin, *How to Do Things with Words*; originally given as lectures at Harvard University in 1955 and published posthumously.

como performances en su libro, *The Presentation of Self in Everyday Life*, publicado en 1959⁷.

Yo afirmaría que es esencial examinar los paralelismos que existen entre este desarrollo teórico de la performatividad en estos textos y su desarrollo creativo en las prácticas creativas. Tanto el término como la actividad están vinculados a unos cambios sociales más amplios. Ya en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial (marcado por el incipiente surgimiento de las estructuras capitalistas tardías de significado y de valor), las culturas basadas en las tradiciones europeas parecen haber tenido la motivación para encontrar modos de “rematerializar” la economía de la información de la palabra hablada a través de un concepto de enunciación que activa y gravita potencialmente en lo fenomenológico. No es sorprendente que, dentro de este contexto, el concepto de performativo propuesto por Austin se encuentre vinculado históricamente con un momento en el que los artistas, tales como los integrantes del grupo Gutai en Japón y Georges Mathieu en París, empezaron, inspirados por las fotografías de Jackson Pollock pintando salvajemente que aparecían en las revistas de arte de principios de los cincuenta, a representar sus cuerpos de manera explícita en sus obras. Aunque Austin teorizaba lo performativo como un modo de hablar-es-lo-mismo-que-hacer, el proceso o la propia performatividad se estaba convirtiendo en el arte, como sería aún más explícito con el surgimiento de los movimientos Happening y Fluxus a partir de finales de los cincuenta.

Aunque apenas se reconozca, en todos estos términos y formas relacionados con el concepto de performatividad existe una relación indirecta con las formas de materialidad y los sentimientos, las creencias y las ansiedades que circulan a su alrededor. Por ejemplo, podríamos contemplar la idea de performatividad como una compensación de las materialidades perdidas en los nacientes regímenes capitalistas tardíos, como he sugerido anteriormente. Si decir puede ser (con ciertos tipos de performatividad)

7. Robin G. Collingwood, *The Idea of History* (Oxford: Oxford University Press, 1946). Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (Londres: Penguin, 1959). En la actualidad estoy trabajando en un libro que explora esta confluencia histórica y su relación con el origen de la noción de la subjetividad “queer” como performativa.

(with performative implications) in his posthumously published 1946 book *The Idea of History* and Canadian-American sociologist Erving Goffman famously theorized social interactions as performances in his 1959 book *The Presentation of Self in Everyday Life*.⁷

It is crucial, I would argue, to look at the parallels between this theoretical development of performativity in these texts and its creative development in artistic practices. Both the word and the activity are linked to broader social shifts. By the post-World War II period (marked by the incipient rise of late capitalist structures of meaning and value), cultures based on European traditions seem to have been motivated to find ways to “rematerialize” the information economy of the spoken word through a concept of enunciation as activating social relationships and potentially verging on the phenomenological. Not surprisingly, in this framework, Austin’s concept of the performative links historically to the moment when artists such as those in the Gutai group in Japan and Georges Mathieu in Paris were, inspired by Japanese calligraphic traditions as well as by the photographs of Jackson Pollock painting disseminated in early 1950s art magazines, beginning to enact their bodies explicitly in their works. Even as Austin was theorizing the performative as a mode of speaking-as-doing, process or performativity itself was becoming the art, as would be made even more explicit with the rise of the Happening and Fluxus movements from the late 1950s onward.

While rarely acknowledged, in all of these terms and modes relating to the concept of performativity, there is an indirect relation to modes of materiality and the feelings, beliefs, and anxieties that circulate around it. For example, we could look at the idea of the performative as a compensation for lost materialities in nascent late capitalist regimes, as suggested above. If saying can (with certain kinds of performatives) be a form of doing, then the shift away from material forms of labor (where people actually make *things* or *stuff*) towards

7. Robin G. Collingwood, *The Idea of History* (Oxford: Oxford University Press, 1946); Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (London: Penguin, 1959). I am currently working on a book exploring this historical confluence and its relationship to the rise of the notion of “queer” subjectivity as performative.

una forma de hacer, entonces, el cambio de las formas de trabajo material (donde la gente hace realmente *cosas* o *productos*) hacia el trabajo “inmaterial” propio de las economías creativas y de la información de finales del siglo XX y principios del XXI en las culturas preponderantes del mundo (o, dicho de manera más simple, del capitalismo tardío) puede resultar menos amenazador. El cambio hacia el trabajo inmaterial está naturalmente acompañado de las preocupaciones acerca de lo que uno está aportando realmente al mundo ante la ausencia de materialidades.

Para el sujeto moderno y posmoderno euro-americano, la agencia tiene que estar en algún lugar. Estamos determinados a expresar algún tipo de relación entre los seres humanos como representantes y el mundo de las cosas, y entre seres humanos como representantes y otros seres humanos, que reaccionan y recrean, tal y como pretendían hacer los discursos sobre la estética de finales del siglo XVIII y como Goffman amplió en un modelo sociológico en su libro publicado en 1959. A través de la formulación de la performatividad de Austin, la agencia podía residir en el propio acto de hablar (o, según las formulaciones de Judith Butler a finales de los ochenta, en el propio comportamiento del cuerpo mismo como performativo sexual/de género)⁸. Entretanto, los filósofos John Searle y Jacques Derrida plantearon que el potencial para hablar es lo mismo que hacer, poniendo el acento en la intencionalidad. Searle amplió los performativos de Austin a la filosofía de la comunicación, añadiendo una dimensión psicológica al estudio de las maneras en que las locuciones llegaron a significar en las interacciones interpersonales. Frente a esta línea de pensamiento, Derrida utilizó el concepto de lo performativo con el fin de investigar las creencias más arraigadas y apegadas a nuestro deseo de discurso hablado para enunciar temas de modo completo, y nuestra tendencia a recurrir a una noción simplista de la intencionalidad sin importar lo “científico” que pueda parecer el modelo de significado lingüístico⁹.

8. Judith Butler, *Performative Acts and Gender Constitution*, *Theatre Journal* 40, n. 4 (diciembre, 1988), pp. 519-531.

9. Véase *Speech Acts* de John Searle: *An Essay in the Philosophy of Language* (Cambridge: Cambridge University Press, 1969); y Derrida sobre Austin en *Signature Event Context, Margins of Philosophy*, trad. de Alan Bass (Chicago: Universidad de Chicago, 1982),



Héctor ZAMORA, *Inconstância Material*. Luciana Brito Gallery, 2012. Photo: Aydın Coşkun.



En todos estos modelos, lo performativo enfatiza el aspecto procesual, comunicacional y basado en el tiempo entre las personas a través del habla o las acciones —la manera en que decir o hacer *conecta con otro* (o no) y cómo esta conexión determina el “significado” como tal¹⁰—. La performance colectiva de Montreal de TouVa ha descrito su práctica como performativa recalcando precisamente la dimensión intersubjetiva de la creación de significado, así como las vicisitudes de la casualidad que determinan las interacciones “performativas” con el público. Lo performativo, argumentan las artistas: “sucede [...] en un lenguaje colectivo representado en una situación”, y en relación con unos espectadores que pueden cambiar el curso de la acción¹¹. Finalmente, tal y como señala TouVa, el *significado* es el quid de la cuestión para los que exploran el potencial de la acción “perform”, una vez que el énfasis se traslada de “performance” a “performativo” con la “performatividad”, significando en términos de comunicación un proceso

pp. 309-330; primera publicación en inglés *Glyph I*, 1977. Derrida resume su crítica a las ideas de Searle en *Limited Inc a b c*, trad. de Samuel Weber, que también se publicó por primera vez en *Glyph 2* (1977), pp. 198-208, y fue reeditado en *Limited Inc.*, trad. de Samuel Weber (Evanston: Northwestern University Press, 1988).

10. Para disfrutar de un interesantísimo debate sobre por qué el significado es la piedra angular de lo performativo, véase el libro de Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, (Nueva York: PAJ Publications, 1987), sobre todo la página 95. Turner utiliza el trabajo de Wilhem Dilthey anteponiendo en primer lugar la interpretación como el elemento que está presente en toda apreciación de un trabajo o un ritual performativos.

11. TouVA, constituido por Sylvie Tourangeau, Victoria Stanton y Anne Bérubé, es una performance colectiva de Montreal. TouVA, “Un Lexique Momentané, Provisoire, non Prévisible, Indéterminé, Quantique”, *Inter, Art Actuel* n.º 115, edición especial aniversario “Performatifs” (otoño de 2013), 24-26; mi traducción. TouVA resalta el aspecto comunicacional de lo performativo, empezando por la pregunta: “¿En qué momento y de qué manera se manifiesta lo performativo?”. Y ellas continúan señalando que lo performativo está presente “en el despliegue de la performance y en su recepción (codificación y descodificación). Independientemente de cuál sea nuestra manera de reconocer el modo performativo, no existe ninguna garantía posible, ningún control posible: lo performativo sucede y esto, fuera de lo que nos imaginamos, prevemos, e incluso nos proponemos [...] Es en [la] [...] necesidad del intercambio donde se construye el léxico de ‘lo performativo’”, p. 24; mi traducción. El texto original en francés es: “À quelle moment et de quelle façon le performatif se manifeste-t-il?”; “dans le déroulement de la performance et dans la réception de celle-ci (*encodage et décodage*). Quelle que soit notre façon de reconnaître le mode performatif, aucune garantie, aucun control en ’est possible: le performatif advient, etc., en dehors de ce que nous imaginons, prévoyons, et même proposons [...] C’est dans [la] [...] nécessité de l’échange que s’est construit le lexique ‘du performatif’”.

the “immaterial” labor of the information and creative economies of late twentieth- and early twenty-first century first world cultures (or, more simply put, late capitalism) might be less threatening. The shift toward immaterial labor is of course accompanied by anxieties about what one is actually contributing to the world in the absence of materialities.

For the modern and postmodern Euro-American subject, agency has to lie somewhere. We are driven to articulate some kind of relation between humans as enactors and the world of things and between humans as enactors and other humans who react and enact—such as discourses of aesthetics attempted to do in the late eighteenth-century and as Goffman extended in a sociological model in his 1959 book. Through Austin’s formulation of the performative, agency could reside in the very act of speech (or, in Judith Butler’s late 1980s formulation, in the very comportment of the body itself as gender/sex performative).⁸ In between, philosophers John Searle and Jacques Derrida had it out over the potential for speaking as doing—stressing intentionality, Searle expanded Austin’s performatives into a philosophy of communication by adding a psychological dimension to examining the ways in which locutions come to mean in interpersonal engagements. Against this metaphysical strain of thinking, Derrida used the concept of the performative to interrogate the deepest beliefs attached to our desire for spoken speech to enunciate subjects fully and our tendency to make recourse to a simplistic notion of intentionality no matter how “scientific” the model of linguistic meaning seems to be.⁹

Through all of these models the performative stresses the processual, time-based, and communicational aspect of the relationship between people via speech or actions—

8. Judith Butler, “Performative Acts and Gender Constitution,” *Theatre Journal* 40, n. 4 (December 1988), 519-531.

9. See John Searle’s *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (Cambridge: Cambridge University Press, 1969); and Jacques Derrida on John L. Austin in “Signature Event Context,” *Margins of Philosophy*, translated by Alan Bass (Chicago: University of Chicago, 1982), 309-330; first published in English in *Glyph I*, 1977. Derrida summarizes his critique of Searle’s ideas in “Limited Inc a b c,” translated by Samuel Weber and first published as well in *Glyph 2* (1977), 198-208, and reprinted in *Limited Inc.*, translated by Samuel Weber (Evanston: Northwestern University Press, 1988).

continuo de autoexpresión, de producción del habla y de su recepción: aquí, en un circuito de significado creativo o artístico que apunta a su dimensión social. TouVa señala claramente la importancia de las materialidades en estas activaciones en el tiempo y el espacio: “En la codificación y la descodificación de una serie de acciones performativas, la lectura de la obra se activa a través de elementos visibles (materiales, objetos, imágenes, gestos, desplazamientos, etc.) que nosotras hemos llamado *puntos de referencia*, puesto que ya poseen convenciones de significación, de función, de utilización”¹². Las *cosas* están necesariamente implicadas cuando sucede la performatividad. Las *cosas* son los puntos de referencia que conectan los sujetos, los objetos y otros sujetos.

Siguiendo la pista aportada por TouVa —el hecho de que trasladen la insistencia en analizar la performatividad desde la abstracción de las acciones en vivo al análisis de las materialidades que se acumulan siempre en las situaciones de arte performativo—, quiero desplegar lo que está en juego en nuestra manera de pensar sobre el significado y sobre los sujetos que lo expresan. La materialidad —desde la que se deriva del hacer y recibir cuerpos/sujetos hasta la que se deriva de los “materiales” que se manipulan, pasando por la de las instituciones de la producción y la recepción o la presentación— sigue siendo, en realidad, una clave y un elemento inevitable de la expresión humana. El antropólogo y teórico de la performance Victor Turner señaló la importancia de reconocer la conexión inextricable entre la materialidad o la estructura y la performance: “La estructura siempre es un elemento auxiliar, dependiente y secretado por el proceso. Y la performance, sobre todo las performances teatrales, son por excelencia las manifestaciones del proceso social humano”¹³. Para Turner, las acciones o

12. *Ibid.*, p. 26; mi traducción. El texto original en francés es: “Dans l’encodage et le décodage d’une suite d’actions performatives, la lecture de l’œuvre s’active au moyen d’éléments visibles (matériaux, objets, images, gestes, déplacements, etc.) que nous avons appelés *points de référence* puisque ceux-ci ont déjà des conventions de signification, de fonction, d’utilisation” (“En la codificación y la descodificación de una serie de acciones performativas, la lectura de la obra se activa a través de elementos visibles (materiales, objetos, imágenes, gestos, desplazamientos, etc.) que nosotras hemos llamado *los puntos de referencia*, puesto que ya poseen convenciones de significación, de función, de utilización”).

13. Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, p. 84.

the way in which saying or doing *connects with an other* (or not) and how this connection determines “meaning” as such.¹⁰ The Montréal performance collective TouVA has described their practice as performative stressing precisely the intersubjective dimension of meaning making, as well as the vicissitudes of happenstance that shape “performative” interactions with audience. The performative, they argue, “*occurs* ... in a collective language put into play in a situation” and in relation to spectators who can change the course of action.¹¹ Ultimately, as TouVA points out, *meaning* is the core concern for those exploring the potential of the action “perform” once the emphasis shifts to the “ive” with performativity—meaning in terms of communication as an ongoing process of self-articulation, of the production of speech and its reception: here, in a circuit of creative or artistic meaning, pointing to its social dimension. TouVA also notes clearly the importance of materialities in these activations in time and space: “In the coding and decoding of a series of performative actions, the reading of the work activates itself by means of visible elements (materials, objects, images, gestures, displacements, etc.) which we have called *points of reference* because they already have

10. For a very interesting discussion of why meaning is the crux of the focus on the performative, see Victor Turner’s *The Anthropology of Performance* (New York: PAJ Publications, 1987), especially p. 95. Turner makes use of the work of Wilhelm Dilthey, first and foremost foregrounding interpretation as involved in any apprehension of a performative work or ritual.

11. TouVA, comprised of Sylvie Tourangeau, Victoria Stanton, and Anne Bérubé, is a performance collective from Montréal. TouVA, “Un Lexique Momentané, Provisoire, non Prévisible, Indéterminé, Quantique,” *Inter, Art Actuel* n. 115, special anniversary issue “Performatifs” (Automne 2013), 24-26; my translation. TouVA stresses the communicational aspect of the performative, beginning with question: “At what moment and in what fashion does the performative manifest itself?” And they continue by noting that the performative is present “in the unfolding of the performance and its reception (*encoding* and *decoding*). Whatever our way of recognizing the performative mode, no guarantee, no control is possible: the performative happens and this, apart from what we imagine, foresee, and even propose. ... It is in [the]... necessity of the exchange that the lexicon [of the performative] constructs itself,” 24; my translation. The original French is: “À quelle moment et de quelle façon le performatif se manifeste-t-il?”; “dans le déroulement de la performance et dans la réception de celle-ci (*encodage* et *decodage*). Quelle que soit notre façon de reconnaître le mode performatif, aucune garantie, aucun contrôle n’est possible: le performatif advient, et ce, en dehors de ce que nous imaginons, prévoyons, et même proposons. ... C’est dans [la]... nécessité de l’échange que s’est construit le lexique” du performatif.”

los rituales performativos son, de hecho, las extrusiones de las relaciones sociales pero confirman igualmente las estructuras a través de las cuales se dan estas relaciones. Por eso, nosotros recurrimos a la “estructura” o lo material para comprender el significado.

Tal y como atestiguan los debates actuales sobre cómo se recuerdan las performances en la historia, todas las performances suceden a través de cuerpos y cosas en un espacio real y un tiempo concreto (hasta las performances virtuales generadas por ordenadores implican un *hardware* y unos espacios de producción y de recepción, así como (supuestamente) cuerpos humanos que los gestionen). Todas las performances se tienen que recordar a través de cuerpos que son “materiales”, así como a través de cosas como las fotografías, textos, artefactos o películas. Del mismo modo, toda producción de arte inevitablemente implicó en un momento dado una *actividad* (con las obras puramente conceptuales, la actividad del pensamiento), así como una *materialidad*: si lo denominamos arte, por definición se ha comunicado de alguna manera, propuesto a través de textos, imágenes u objetos (dentro del conceptualismo clásico, el simple texto o la fotografía son la “materialidad”). Y la obra de arte inevitablemente anticipa la actividad (performatividad, podemos decir) de sus momentos potencialmente infinitos de recepción.

De nuevo no se trata de un conjunto abstracto de argumentos. La posibilidad de pensar de este modo posee una dimensión histórica. La confluencia mencionada anteriormente entre la performatividad como concepto y las representaciones performativas que los artistas llevan a cabo con sus cuerpos “como” arte en acciones que pasaría a ser definido como *performance art*, tal y como sucedió en ambos casos en la década de los cincuenta, sugiere que resulta esencial reconocer este momento para comprender ambos desarrollos¹⁴. Con el objetivo

14. Aunque en un sentido estricto los artistas ya se habían exhibido en performances o incluso se habían “performado” a sí mismos como imágenes antes de la década de los cincuenta —en concreto Marcel Duchamp y Cladde Cahun en la década de los años veinte y treinta—, es evidente que la apertura radical a la idea del arte como potencialmente performativo sucede en los años cincuenta, a partir de las imágenes de Pollock pintando, que fueron retomadas por los artistas Gutai y Georges Mathieu en Francia, y florece más tarde, en la década de los sesenta, a través de los eventos Fluxus y Happening.

conventions of signification, of function, of use.”¹² *Things* are necessarily involved when performativity occurs. *Things* are the points of reference that connect subjects, objects, and other subjects.

Following the cue of TouVA—their shifting of the emphasis of discussing performativity from the abstractions of live action to discussing the materialities that accrue always in performative art situations—I want to open out what is at stake in how we think about meaning as well as the subjects who articulate it. Materiality—from that of making and receiving bodies/subjects, to that of the “materials” that get manipulated, to that of institutions of production and reception or display—remains in fact a key and unavoidable element of human expression. Anthropologist and performance theorist Victor Turner noted the importance of acknowledging the inextricable connection between materiality or structure and performance: “Structure is always ancillary to, dependent on, secreted from process. And performance, particularly dramatic performances, are the manifestations par excellence of human social process.”¹³ For Turner, performative actions or rituals are in fact the extrusions of social relationships but also confirm the structures through which these relationships occur. Hence we turn to “structure” or material to understand meaning.

As current debates about how performances get remembered in history attest, all performances take place through bodies and things in actual spaces at particular times (even computer generated virtual performances involve hardware and spaces of production and reception as well as (presumably) human bodies to engage with them). All performances must be remembered through bodies that are “material,” as well as through things such as photographs, texts, artifacts, or films. Correlatively, any production of art inevitably at one time involved *activity* (with purely conceptual works,

12. *Ibid.*, 26; my translation. The original French is: “Dans l’encodage et le décodage d’une suite d’actions performatives, la lecture de l’œuvre s’active au moyen d’éléments visibles (matériaux, objets, images, gestes, déplacements, etc.) que nous avons appelés *points de référence* puisque ceux-ci ont déjà des conventions de signification, de fonction, d’utilisation.”

13. Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, 84.

de resaltar este punto, no me centraré en las prácticas “desmaterializadas”, tales como el *performance art* (lo haré en otro lugar en otro proyecto diferente), sino en unas prácticas artísticas muy recientes que activan materiales específicos. Me centro en las prácticas que activan materiales con el fin de producir cosas que, a su vez, provocan reacciones interpretativas intersubjetivas que posteriormente pivotan alrededor de la capacidad de los materiales manipulados para encender la conciencia del intérprete sobre el “haber sido hecho” de las cosas: precisamente de su dimensión “performativa” en el tiempo y el espacio. Creo que este planteamiento resuena positivamente con el trabajo incluido en *PER/FORM*.

Cómo la performatividad puede funcionar a través de la materialidad

Antes de comenzar a analizar esta cuestión quiero presentar dos elementos que nos ayudan a mejorar la comprensión de cómo podemos pensar sobre las materialidades, tales como los trabajos artísticos en relación con la performatividad. El primer elemento sería la dimensión psíquica de toda creación de significado performativa. El segundo sería el aspecto intersubjetivo de toda creación de significado performativa. Es importante recalcar que la experiencia fenomenológica encarnada subyace a ambos elementos: ninguno de ellos se podría realizar sin la existencia de cuerpos enfrentándose en el espacio y el tiempo, ya fuera en vivo o de manera representacional. En el caso del arte inanimado, por ejemplo, el espectador que se enfrenta a una obra de arte, entendida en la estética europea como una expresión de otro sujeto, generalmente interpretará la obra en relación con su origen anticipado; en este sentido, la obra de arte se experimenta como una extensión de otro sujeto enunciador. En el caso del arte vivo, tal y como he señalado, se han presentado poderosos alegatos en el sentido de que lo vivo ofrece un cuerpo auténtico y sin intermediación. Pero tal y como Phelan declaró en 1993, el *performance art* de hecho demuestra la imposibilidad de asegurar la encarnación como un tipo de garante de la autenticidad de la experiencia: “el *performance art* sucede en la suspensión entre la materia física

Analizo esta trayectoria posterior a la Segunda Guerra Mundial en mi capítulo titulado “The Pollockian Performative and the Revision of the Modernist Subject”, capítulo 2, en *Body Art/ Performing the Subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), pp. 53-102.

the activity of thought) as well as *materiality*: if we call it art, by definition it has been communicated in some way, instantiated through texts, images, or objects (in classic conceptualism, the simple text or photograph is the “materiality”). And, the work of art inevitably anticipates the activity (performativity we might say) of its potentially infinite moments of reception.

Again, this is not just an abstract set of arguments. The possibility of thinking in this way has a historical dimension. The confluence noted above between performativity as a concept and artists’ performative enactments of their bodies *as* art in actions that would come to be defined as “performance art,” both of which occur first in the 1950s, suggest that it is crucial to acknowledge this moment in understanding either development.¹⁴ In order to put pressure on this point I want to focus not on “dematerialized” practices such as performance art, but on very recent art practices that activate specific materials. I focus on practices activating materials in order to produce things that, in turn, provoke intersubjective, interpretive reactions later in time which pivot around the manipulated materials’ capacity to spark the interpreter’s awareness of the thing’s “having been made”: precisely, of its “performative” dimension in space and time. This framework has I think a valuable resonance with the work included in *PER/FORM*.

How Performativity Might Work through Materiality
Before I move to that discussion, however, I want to introduce two elements to enrich an understanding of how we might think about materialities such as art works in relation to performativity. The first element would be the psychic dimension of all performative meaning making. The second would be the intersubjective or relational aspect of all performative meaning making. Both

14. While strictly speaking artists had put on performances or even “performed” themselves as images before the 1950s—viz., Dada performances during the World War I, or the work of Marcel Duchamp and Claude Cahun in the 1920s and 1930s—clearly the radical opening up of the idea of art as potentially performative occurs in the 1950s, from the images of Pollock painting, which were then taken up by the Gutai artists, Georges Mathieu in France, and then in the 1960s flourished through Fluxus and Happening events. I discuss this post-World War II trajectory in my chapter “The Pollockian Performative and the Revision of the Modernist Subject,” Chapter 2, in *Body Art/ Performing the Subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 53-102.

‘real’ del ‘cuerpo performativo’ y la experiencia psíquica de lo que va a ser en-carnado”¹⁵.

Tanto el *performance art* como el arte inanimado implican relaciones psíquicas e intersubjetivas, a pesar de que ambos funcionen en registros potencialmente diferentes en función del formato, la estructura y el contexto de lo que se está considerando un trabajo de arte. Tal y como ha señalado la historiadora de arte Jennifer Fisher, el aspecto estético del arte visual se puede entender como “una *forma relacional* que explicaría las consiguientes conexiones en los procesos de identificación, de afiliación social y de práctica discursiva; [...] como si estableciera una *mediación sensorial* de los estados sociales y las formaciones culturales”¹⁶. Y esta intersubjetividad o interrelacionalidad posee importantes implicaciones políticas. He debatido hasta la saciedad en mi trabajo sobre el arte corporal que las relaciones interpretativas intersubjetivas que establecen ciertos tipos de arte corporal funcionan al provocar deseo o rechazo, de manera que hacen difícil, cuando no imposible, la negación tan exageradamente problemática y exclusivista de la encarnación propia del modernismo¹⁷. He señalado que artistas como Carolee Schneemann, Yoko Ono y Jack Smith presentaron performances mostrando abiertamente sus cuerpos condicionados por su sexo, su género y su raza en los años sesenta y setenta, desafiando políticamente los aislamientos y las exclusiones del modernismo artístico que funcionaba para privilegiar a los artistas identificados heteronormativamente con lo blanco y lo masculino. Este tipo de obras de arte corporales subrayan que todo significado y valor se determina a través del *deseo*, por lo tanto, las relaciones interpretativas *parciales* no son nunca “desinteresadas”, tal y como alegan los modelos críticos formalistas y modernistas. La negación del cuerpo habría permitido la reivindicación de la objetividad por parte de los críticos modernistas que también excluían los trabajos realizados por mujeres, queers y gente de color, que eran percibidos como más “encarnados”, y a través de esta insistencia en la encarnación y la intersubjetividad de la interpretación,

15. Peggy Phelan, *Unmarked*, p. 168.

16. Jennifer Fisher, “Relational Sense: Towards a Haptic Aesthetics”, *PARACHUTE* 87, (julio-septiembre, 1997), p. 4.

17. Véase más concretamente mi libro *Body Art*.



Mathieu K. ABONNENC, *An Italian film (Africa Addio)*.
Première partie: cuivre.
Mathieu K. ABONNENC, *Untitled (des corps entassés)*.
Photo: Serge Hasenbhlér.

of these, it is important to stress, are underlaid by phenomenological embodied experience: neither could take place without bodies encountering each other in space and time, whether “live” or representationally. In the case of inanimate art, for example, the spectator encountering a work of art, understood in European aesthetics as an expression of another subject, will generally interpret the work in relation to this anticipated origin; in

se posibilitó la enunciación de una política antirracista, queer y feminista. Ya he argumentado que la performatividad, en este sentido, posee el potencial de exponer nuestras relaciones interpretativas de tal manera que los puntos de vista y las experiencias alternativos pueden quebrar los sistemas de significado exclusivistas, así como las instituciones de exposición, de *marketing* e incluso la narración de la propia historia. No obstante, este potencial no es inherente, ninguna forma de enunciado se puede asegurar de manera inmutable en sus efectos políticos, sociales o estéticos.

En su artículo de 1999, *What is Transformative about the Performative? From Repetition to Working-Through*, la filósofa feminista Kelly Oliver ha ofrecido un modelo lúcido para la comprensión, desde una perspectiva política, de cómo funciona lo performativo al matizar la manera en que tiene lugar la interpretación (un trabajo paralelo a mis intentos dirigidos a examinar el potencial del arte corporal en relación con los modelos críticos modernistas)¹⁸. Con la ayuda de sus argumentos espero articular más específicamente cómo el hecho de prestar atención a las materialidades encarnadas o a los objetos materiales hechos, primando la actividad del cuerpo artístico, puede ampliar nuestra comprensión de la performatividad. Oliver discrepa sobre todo con el influyente modelo de performatividad que Judith Butler desarrolló en su trabajo sobre la performatividad de género a finales de los ochenta, en el que los binarios siguen obsesionando sus análisis (debido en gran medida, argumentaría yo, al arraigado hegelianismo de su pensamiento)¹⁹. Butler ha proporcionado una base crucial sobre la que construir semejante crítica; el propósito no es desestimar el trabajo de Butler, sino (según las argumentaciones de Oliver) utilizarlo con el fin de enmendar las contradic-

this sense the artwork is experienced as an extension of another enunciatory subject. In the case of live art, as I have noted, strong claims are made for the live as delivering an authentic body in an unmediated way. But, as Phelan put it in 1993, performance art in fact exemplifies the impossibility of securing embodiment as some kind of guarantor of authenticity of experience: “performance art occurs in the suspension between the ‘real’ physical matter of ‘the performative body’ and the psychic experience of what it is to be embodied.”¹⁵

Performance art and inanimate art *both* involve psychic and intersubjective relations, albeit functioning in potentially different registers depending on the format and structure and context of what is being considered the work of art. As art historian Jennifer Fisher has put it, the aesthetic aspect of visual art can be understood as “a *relational form*, one which can account for the connections attendant in processes of identification, social affiliation and discursive practice; ... as involving *sensory mediation* of social states and cultural formations.”¹⁶ And this intersubjectivity or interrelationality has profound political implications. I have long argued in my work on body art that the intersubjective interpretive relations opened out by certain kinds of body art function by eliciting desire or repulsion in ways that make the highly problematic and exclusionary disavowal of embodiment in modernism difficult if not impossible.¹⁷ I have noted that artists such as Carolee Schneemann, Yoko Ono, and Jack Smith overtly performed their sexualized, gendered, and racially marked bodies in the 1960s and 1970s, politically challenging the closures and exclusions of artistic modernism, which functioned to privilege white, male, heteronormatively identified artists. Such body art works insist that all meaning and value are determined through *desiring* and thus *partial* interpretive relations and are never, as modernist formalist critical models claimed, “disinterested.” Because the disavowal of the body had allowed for the claims of objectivity on the part of modernist critics while also expelling works by women, queers, and people of color perceived as being

15. Peggy Phelan, *Unmarked*, 168.

16. Jennifer Fisher, “Relational Sense: Towards a Haptic Aesthetics,” *PARACHUTE* 87 (July-September 1997), 4.

17. See most notably my book *Body Art*.

ciones y lagunas y de construir un modelo más matizado de cómo podemos teorizar la creación de significado y el valor a través de lo performativo.

Oliver, al igual que Butler, se basa en los modelos psicoanalíticos, señalando que Butler tiende a sustituir el concepto más flexible de negación (un término freudiano que indica una exclusión momentánea de un deseo o un pensamiento acompañada por el conocimiento de que no se puede excluir, que sugiere “tanto el rechazo o la exclusión como la aceptación o la inclusión al mismo tiempo”) por el concepto de exclusión de Jaques Lacan que implica una exclusión irreversible y que define el deseo del sujeto como algo que solamente se desarrolla en respuesta a la prohibición. El modelo de Lacan (que también es profundamente hegeliano y oposicional) establece un binario en el que los dos aspectos del binario están “recíprocamente implicados, pero sus caras opuestas [están] enfrentadas en una guerra sin tregua por el derecho a existir”; por supuesto, esto refleja que la teoría de Lacan (al igual que la de Butler) se basa en la dialéctica amo-esclavo de Hegel²⁰. Oliver señala que Butler, al depender en gran medida del modelo de Lacan, “incorpora la opresión y el abuso a la fundamentación de la subjetividad”, manteniendo de este modo “que la identidad subjetiva es el resultado de una lógica de exclusión o rechazo de la alteridad”²¹.

Con el fin de retomar la cuestión sobre cómo el significado sucede intersubjetivamente, una cuestión central al concepto de performatividad —o mejor aún, con el fin de repensar lo performativo como potencialmente *transformativo* en lugar de simplemente dialéctico (y encerrado para siempre dentro de la relación de poder amo-esclavo)—, Oliver se basa en la noción de Julia Kristeva acerca del desprecio para anteponer el concepto psicoanalítico de *working through* (elaborar). Oliver argumenta de forma convincente que es este elemento de interpretación basado en el proceso y el deseo lo que está ausente en los numerosos análisis de Butler, desde su modelo de performance de género de finales de los ochenta y noventa hasta su trabajo más reciente sobre

20. Kelly Oliver, “What is Transformative”, 144-46, citas en las pp. 146, 145.

21. *Ibid.*, pp. 144, 145.

more “embodied,” through this insistence on embodiment and the intersubjectivity of interpretation, an anti-racist, queer, and feminist politics could be enunciated. I have argued that performativity, in this sense, has the potential to open out interpretive relations such that alternative points of view and experiences can rupture exclusionary systems of meaning making as well as institutions of display, marketing, and the writing of history itself. This potential is not, however, inherent—no form of enunciation can be immutably assured in its political, social, or aesthetic effects.

In her 1999 article “What is Transformative about the Performative? From Repetition to Working-Through,” feminist philosopher Kelly Oliver has provided a brilliant model for understanding in a political sense how the performative works by nuancing how interpretation takes place (paralleling my efforts in examining the potential of body art in relation to modernist critical models).¹⁸ Through her arguments I hope to articulate more specifically how attending to embodied materialities or material objects made by foregrounding the activity of the artistic body might expand our understanding of performativity. Oliver takes issue first and foremost with Judith Butler’s influential model of performativity developed in her work on gender performativity in the late 1980s, where binaries still haunt her analyses (largely, I would argue, because of the entrenched Hegelianism of her thinking¹⁹). Butler has provided a crucial foundation from which to mount such a critique; the point is not to dismiss her work, but (per Oliver’s arguments) to use it to address gaps and contradictions, to build a more nuanced model of how we can theorize the making of meaning and value through the performative.

18. Kelly Oliver, “What is Transformative about the Performative? From Repetition to Working-Through,” *Studies in Practical Philosophy* 1, n. 2 (Fall 1999), 144-166.

19. See Judith Butler’s formative article “Performative Acts and Gender Constitution,” *Theatre Journal* 40, n. 4 (December 1988), 519-531, which in revised form provides the core argument for her influential book *Gender Trouble* (New York: Routledge, 1991). As for the not so latent Hegelianism of Butler’s arguments, her dissertation was on the formation of the subject in Hegel’s theory of the master/slave; a revised version was published as a book, *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France* (New York: Columbia University Press, 1987/1999).

la incitación al odio²². Oliver nos insta a revivificar la relación yo-otro al recalcar que la interpretación misma está implicada en la determinación del significado (del yo, del otro y seguramente del arte visual o la performance), que no sucede solamente por antagonismo y oposición, sino también a través de una interrelación que es potencialmente deseante e incluso creativa en lugar de peligrosa y amenazadora. Oliver argumenta de manera conmovedora:

La interpretación es imposible sin la imaginación que Kristeva asocia a la habilidad de representar la experiencia [...] [Nosotros] estamos físicamente vivos por nuestras relaciones. Y si no reconocemos nuestra dependencia ética fundamental en la alteridad a través de la cual nos convertimos en nosotros mismos, perdemos nuestras capacidades de innovación. Sin imaginación, ese espacio divino creado entre las personas, perdemos nuestra habilidad de representar nuestra experiencia.²³

Oliver extrapola a continuación esa interpretación: “configura y reconfigura las maneras en las que nos concebimos a nosotros mismos y a los demás y con ello añade un poder transformador a la movilidad del significado siempre abierto en el elemento performativo de la significación”²⁴. Esta versión apenas modificada de lo performativo nos permite a su vez alejarnos del modelo negativo hegeliano de la relación sujeto/objeto entendida como una relación obsesionada por relaciones de poder desiguales, que inevitablemente se basan en un ideal de “sujeto autónomo dueño de sí mismo”, cuya dependencia de los demás sería necesariamente amenazadora. A través de una noción de la performatividad no hegeliana y no oposicional, argumenta Oliver, llegamos a “una concepción de la subjetividad verdaderamente interrelacional [en la que] [...] la dependencia es percibida como la fuerza vital, como la verdadera posibilidad de cambio”. El yo es en este modelo “fundamentalmente

Oliver, like Butler, draws on psychoanalytic models, pointing out that Butler tends to replace the more flexible concept of disavowal (a Freudian term indicating a momentary exclusion of a desire or thought accompanied by the knowledge it can't be excluded, suggesting “both refusal or exclusion and acceptance or inclusion at the same time”) with Jacques Lacan's concept of foreclosure, which implies permanent and irreversible exclusion and defines the subject's desire as developing solely as a result of prohibition. Lacan's model (which is also deeply Hegelian and oppositional) sets up a binary whereby the two sides of the binary are “mutually implicated, but opposing sides [are] constantly at war for the very right to exist”; this of course reflects the basis of Lacan's theory (like Butler's) in Hegel's master-slave dialectic.²⁰ Oliver notes that, by depending largely on Lacan's model, Butler “builds oppression and abuse into the foundation of subjectivity,” thereby maintaining “that subjective identity is the result of a logic of exclusion or repudiation of otherness.”²¹

In order to reopen the question of how meaning occurs intersubjectively, a question central to the concept of performativity—in order, in fact, to rethink the performative as potentially *transformative* rather than simply dialectical (and forever locked into the power differential of the master-slave)—Oliver draws on Julia Kristeva's notion of abjection to foreground the psychoanalytical concept of *working through*. Oliver argues convincingly that this processual and desiring element of interpretation is what is missing from Butler's many analyses, from her model of gender performance from the late 1980s and 1990s to her more recent work on hate speech.²² Oliver calls for revivifying the self-other relation by stressing that interpretation itself is implicated in the determination of meaning (of self, of other, and surely of visual or performance art), which occurs not only through antagonism and opposition but through a potentially desiring and even *creative* rather

dialógico y relacional en lugar de soberano”²⁵. Abierto y procesual en su propia experiencia e identificaciones, el yo nunca es soberano, sino siempre *performativo*.

Oliver concluye que, a través de este modelo, lo performativo funciona de una manera más eficiente como teoría política. Para Butler la política de la performatividad surge a través del concepto de resignificar, donde los códigos y las ideologías sociales (como el género normativo) se pueden desplazar pero solamente hacia los intersticios que se encuentran, más o menos por casualidad, entre la ideología y nuestra iteración incorrecta de sus códigos. Por el contrario, Oliver insiste en que esa resignificación no es solamente posible, como argumenta Butler, por la casualidad, sino por un trabajo cuidadoso a través de la interpretación: “Mientras que las repeticiones performativas pueden resignificar las palabras y las prácticas, el hecho de cambiar la estructura o las condiciones de la repetición performativa en sí misma requiere un autoanálisis y una interpretación críticos que reconozcan nuestras inversiones transferenciales en los otros y en la alteridad”²⁶.

Para esta práctica introspectiva resulta esencial la *aceptación* de la amenaza que representa el otro en lugar de su exclusión (y, por supuesto, cuando el otro se acepta, deja de ser una amenaza y ya no se percibe potencialmente como el opuesto en una lucha por el poder y el reconocimiento, tal y como pretendía el modelo de Hegel, Lacan y Butler desde el punto de vista de Oliver). El legado de la estética tradicional, con unos modelos interpretativos que alcanzaron su apoteosis en el formalismo modernista, limita el análisis de los trabajos artísticos a un momento interpretativo único en el tiempo, en el que un intérprete formado (un “juez” estético) es capaz de discernir el significado final de la obra mediante una interpretación desinteresada —una interpretación que, tal y como sugerimos anteriormente, requiere la

25. *Ibid.*, pp. 159 y 144. Esta teoría resuena con los modelos en los que me basé en el pasado, que elaboraban argumentos políticos alrededor de un concepto de subjetividad intersubjetivo, relacional y no oposicional. Véase Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World* (Nueva York y Londres: Routledge, 1996), p. 170; y Rosi Braidotti, *In Spite of the Times: The Postsecular Turn in Feminism, Theory, Culture & Society* 25, n.º 6 (otoño de 2008), pp. 1-24. La ventaja del modelo de Oliver es que potencia la performatividad.

26. *Ibid.*, pp. 159, 164 y 165.

than dangerous or threatening interrelatedness. Oliver argues, movingly:

Interpretation is impossible without imagination, which Kristeva associates with the ability to represent experience... [We] are psychically alive by virtue of our relations. And without acknowledging our fundamental ethical dependence upon otherness through which we become ourselves, we lose our innovative capacities. Without imagination, that divine space created between people, we lose our ability to represent our experience.²³

Oliver goes on to extrapolate that interpretation “configures and reconfigures the ways in which we conceive of ourselves and others and thereby adds transformative power to the mobility of meaning always opened up in the performative element of signification.”²⁴ In turn, this slightly shifted version of the performative allows us to move away from the negative, Hegelian model of the subject/object relation as one haunted by unequal power relations, one inevitably based on an ideal of a “self-possessed autonomous subject” whose dependence on others would necessarily be threatening. Through a non-Hegelian, non-oppositional notion of performativity, Oliver argues, we arrive at “a truly interrelational conception of subjectivity [wherein]... dependence is seen as the force of life, as the very possibility of change.” The self, in this model, is “fundamentally dialogic and relational rather than sovereign.”²⁵ Open-ended and processual in its own experience and identifications, the self is never sovereign but always *performative*.

Oliver concludes that, through this model, the performative works more effectively as a political theory. For Butler the politics of performativity comes through the concept of resignifying—where social codes and ide-

22. Véase Judith Butler, *Gender Trouble*; Butler, *Bodies that Matter* (Nueva York: Routledge, 1993); Butler, *The Psychic Life of Power* (Stanford: Stanford University Press, 1997); y Butler, *Excitable Speech* (Nueva York: Routledge, 1997).

23. Kelly Oliver, “What is Transformative,” p. 150.

24. *Ibid.*, p. 153.

20. Kelly Oliver, “What is Transformative,” 144-46, quotes on 146, 145.

21. *Ibid.*, 144, 145.

22. See Judith Butler, *Gender Trouble*; Butler, *Bodies that Matter* (New York: Routledge, 1993); Judith Butler, *The Psychic Life of Power* (Stanford: Stanford University Press, 1997); and Judith Butler, *Excitable Speech* (New York: Routledge, 1997).

negación del cuerpo (y los deseos) del intérprete, así como la negación de la relación entre su cuerpo y el cuerpo del hacedor original— independientemente del hecho de que lo conozca o lo imagine. Reafirmo que, a pesar de los gestos de apoyo a las ideas posestructuralistas y a los conceptos de moda, como por ejemplo el concepto de “estética relacional”²⁷, este modelo ha permanecido a lo largo del desarrollo de una serie de prácticas posmodernas e intermediales. Las creencias estructurales propias de este modelo siguen determinando en gran medida la creación de significado y de valor, cuando hasta los trabajos más performativos e intermediales se sitúan dentro del contexto de los museos o las galerías de arte y se incorporan al discurso de arte contemporáneo.

Las contradicciones implícitas en este tipo de confluencia de creencias cristalizan en algunos momentos como en el caso de la exposición de 2011, *The Artist is Present*, celebrada en el Museum of Modern Art de Nueva York, donde el cuerpo de una artista de performance (Marina Abramovic) fue expuesto como un objeto reificado en el centro del patio del museo durante el tiempo que duró la exposición²⁸. El cuerpo de Abramovic estaba “materialmente” y fenomenológicamente *allí*, en el museo, y sin embargo, la crítica de arte y de performance del momento también lo interpretó, casi sin excepción, como simultáneamente “auténtico” y “presente” y “vivo”, a la par que trascendente en su capacidad (supuestamente como la “persona” emotiva y psicológicamente resonante de Abramovic) de inspirar respuestas emocionales a los visitantes de la exposición. Los intérpretes querían asegurar un significado final para la obra (y para Abramovic) al tiempo que afirmaban igualmente el valor verdadero de la obra en calidad de ofrecimiento de la “propia” artista basado en el tiempo y en tiempo real, que alega la autenticidad del cuerpo vivo como persona real. Lo que se negó en el preciso momento en que se privilegió el cuerpo “vivo” fue la capacidad de apertura del intercambio interpretativo en el que, tal y como señala TouVa, nada se puede conocer

27. Véase *Relational Aesthetics*, del comisario Nicolas Bourriaud (París: Les presses du réel, 1997).

28. Véase mi crítica sobre esta exposición, “The Artist is Present: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence”, *TDR: The Drama Review* 55: 1 (primavera de 2011), pp. 16-45.

ologies (such as normative gender) can be shifted but only in the gaps that occur more or less by happenstance between ideology and our faulty iteration of its codes. In contrast, Oliver insists that resignifying is not only, as Butler argues, possible through happenstance but through the self-conscious working through of interpretation: “While performative repetitions can resignify words and practices, changing the structure or terms of performative repetition itself requires critical self-analysis and interpretation which acknowledge our transference investments in others and otherness.”²⁶ Crucial to this self-reflexive practice is the *embrace* rather than “foreclosure” of the threat of the other (and of course, if embraced, the other is no longer threatening and potentially not even viewed oppositionally in a struggle for power and recognition, as the Hegelian-Lacanian-Butlerian model in Oliver’s view would have it).

The legacy of traditional aesthetics, with its interpretive models that reached their apotheosis in modernist formalism, limits the analysis of art works to a singular interpretive moment in time, wherein a trained interpreter (the aesthetic “judge”) is able to discern a final meaning for the work through disinterested interpretation—one that, as suggested above, requires the disavowal of the body (and desires) of the interpreter, as well as a denial of the relationship between this body and the body of the original maker—whether known or imagined. I assert that, in spite of gestures towards post-structuralist ideas and towards trendy concepts such as “relational aesthetics,”²⁷ this model has lingered through the development of a range of postmodern and intermedial practices. The structural beliefs of this model still determine much of the meaning and value making when even the most intermedial or performative works are put in the context of art museums or galleries and contemporary art discourse.

The contradictions of such a confluence of beliefs crystallize at moments such as the 2011 exhibition “The Artist is Present” at the Museum of Modern Art, New York, in which the body of a performance artist

26. *Ibid.*, 159, 164, 165.

27. See curator Nicolas Bourriaud’s *Relational Aesthetics* (Paris: Les presses du réel, 1997).

con seguridad de momento a momento, de acuerdo con una comprensión más compleja y matizada de lo performativo. De hecho, lo performativo no puede existir cómodamente dentro de las estructuras interpretativas reificantes de la estética tradicional y el formalismo modernista (con sus alegatos de trascendencia y autenticidad). La performatividad, tal y como sugiere Oliver, *requiere* renunciar a la certeza y liberarse del concepto de una obra como un “objeto” estático con significados y valores determinables.

La reciente confluencia de la performance y el discurso artístico reclama entonces nuevos modelos de interpretación de lo “material”, así como formas artísticas explícitamente performativas. El replanteamiento de la performatividad que propone Oliver a través de un modelo de interpretación matizado como “trabajo a través de” proporciona un modelo ideal para comprender los significados y los valores que circulan alrededor de las obras artísticas presentadas como objetos materiales (en lugar de performances, en un sentido más estricto) y, en definitiva, para preguntar cómo se puede entender la cuestión de la materialidad misma con objeto de activar los significados a través del tiempo y el espacio.

El arte como huella material

Durante la última década ha surgido de nuevo entre algunos artistas el interés por trabajar con los materiales de una manera que provoca una toma de conciencia de nuestra relación (como espectadores que se encontrarán posteriormente con la pieza) con lo que yo estoy denominando “el haber sido hecho” del trabajo artístico²⁹. A continuación quiero interpretar un ejemplo clave de este tipo de práctica artística, la obra de Paul Donald, mediante un método interpretativo introvertido, abiertamente material y como una inversión física, tal y como el que pretende Oliver, para proclamarlos como rematerializadores de nuestra relación con la experiencia artística, y, de este modo, con las relaciones intersubjetivas y con la esfera social. La teoría que elaboro

29. Esta parte del ensayo es una versión ampliada y modificada del ensayo publicado en el panfleto para *Material Traces* en 2013, con el título “Material Traces: Process, Matter, and Interrelationality in Contemporary Art”, *Material Traces: Time and the Gesture in Contemporary Art* (Montreal: Leonard and Bina Ellen Gallery, Concordia University, 2013), pp. 5-28.

(Marina Abramović) was displayed as a reified object in the center of the Museum’s atrium during the run of the show.²⁸ Abramović’s body was “materially” and phenomenologically *there* in the museum, and yet also was interpreted almost without exception in art and performance criticism at the time as simultaneously “authentic” and “present” and “live,” while also as transcendent in its capacity (presumably as the emotive and psychologically resonant “person” Abramović) to inspire emotional responses in visitors to the show. Interpreters wanted to secure a final meaning for the work (and for Abramović) while also asserting the truth-value of the work as a time-based real-time offering of the artist “herself,” claiming the authenticity of the live body as an actual person. What was disavowed in the very moment of privileging the “live” body was the openendedness of the interpretive exchange wherein, as TouVA points out, nothing can be known for sure from moment to moment, as per the most complex and nuanced understanding of the performative. The performative, in fact, cannot exist comfortably within the reifying interpretive structures of traditional aesthetics and modernist formalism (with their claims of transcendence and authenticity). Performativity, as Oliver suggests, *requires* the giving up of certainty and the letting go of the concept of a work as a static “object” with determinable meanings and values.

The recent confluence of performance and art discourse, then, begs for new models of interpreting “material” as well as explicitly performative art forms. Oliver’s rethinking of performativity through a nuanced model of interpretation as working through provides an ideal model for understanding the meanings and values circulating around art works that are presented as material objects (rather than performances, strictly speaking), and ultimately for asking how the question of materiality itself can be understood to activate meanings across time and space.

Art as Material Trace

There has been resurgent interest among some artists over the last decade in grappling with materials in ways

28. See my critique of this show, “‘The Artist is Present’: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence,” *TDR: The Drama Review* 55: 1 (Spring 2011), 16-45.



Paul DONALD, *Would Work*, 2011. Photo: Paul Donald.

Paul DONALD, *Untitled (studs)*, 2012. Photo: Paul Donald.



aquí, así como una de las obras de Donald que analizaré más adelante, están relacionadas con una exposición que yo misma comisarié y titulé *Material Traces: Time and the Gesture in Contemporary Art*, celebrada en 2013 en la Leonard and Bina Ellen Gallery, de la Concordia University de Montreal. Quiero reflexionar sobre cómo este trabajo resuena con alguna de las prácticas que se representarán o mostrarán en *PER/FORM: Cómo hacer cosas con (sin) palabras*.

He mencionado anteriormente el legado de los trabajos de los años sesenta y setenta que (a menudo motivados por los movimientos de identidad política, como, por ejemplo, el feminismo) activaron la interpretación a través de acciones encarnadas con el fin de mostrar el carácter invertido (y encarnado, fenomenológico, intersubjetivo) de toda creación de significado. Retomando el modelo de Oliver, subrayo que estas obras, al activar a los futuros espectadores, pueden crear vínculos históricos con los contextos y los agentes del pasado y, por lo tanto, pueden inducir al pensamiento político, es decir, un pensamiento crítico aplicado ya sea a los intereses políticos explícitos, o a las cuestiones fenomenológicas implícitamente políticas que explican cómo el o la artista se relacionaban con su contexto, incluida la rigidez de sus materiales y cómo nos implicamos con el arte, la cultura u otros temas en el presente. La anteposición de los circuitos intersubjetivos o interrelacionales mediante los cuales el arte es producido, posicionado, valorado y dotado de significado es en sí misma una estrategia con un afinado potencial político, porque fomenta una toma de conciencia de estos sistemas que posicionan el trabajo histórica y económicamente. Hace tiempo que sostengo la hipótesis, y la exposición *Material Traces* la representó a través de la materialidad de las propias obras artísticas, de que en muchas de sus formas esta estrategia ha sido motivada por las exigencias de varias formas de movimientos políticos, y en particular, de aquellos movimientos relacionados con la política de identidad, aunque en algunos casos (como en los trabajos de Frances Alÿs, Juliana Cerqueira Leite, Alex Monteith o los Gullivers incluidos en la exposición) este hecho se da en menor medida.

Esta anteposición de las intensidades del encuentro artístico a la que aludía en *Material Traces* está

that encourage an awareness of our relationship (as spectators who will be encountering the piece later) to what I am calling the work of art's "having been made."²⁹ Here I want to interpret one key example of this kind of art practice, the work of Paul Donald, through a self-reflexive, overtly materially, and psychically invested, interpretive method as called for by Oliver in order to enact them as rematerializing our relationship to the art experience—and thus to intersubjective relationships and to the social sphere. The theory I elaborate here and one of Donald's works discussed below relate to an exhibition I curated entitled *Material Traces: Time and the Gesture in Contemporary Art*, which took place in 2013 at the Leonard and Bina Ellen Gallery at Concordia University in Montreal. I want to think about how this work resonates with some of the practices to be enacted and/or displayed in *PER/FORM: How to Do Things with [out] Words*.

I noted above the legacy of works from the 1960s and 1970s, which (often motivated by identity politics movements such as feminism) activated interpretation through embodied actions so as to show the invested (and embodied, phenomenological, intersubjective) nature of all meaning making. As Oliver's model helps me to stress, by activating future viewers, these works can create historical bonds with past contexts and agents, and thus might elicit political thought—that is, critical thinking about either explicit political concerns or implicitly political phenomenological questions linking how the artist related to her or his context, including the obdurateness of her or his materials, and how we engage with art, culture, or other subjects in the present. The foregrounding of the intersubjective or interrelational circuits through which art is produced, positioned, valued, and given meaning is itself thus a strategy with sharp political potential, in that it encourages an awareness of these systems that position the work historically and economically. It has long been my argument, and the *Material Traces* show played this out through the

29. This part of the essay is an expanded and modified version of part of the essay published in the pamphlet for *Material Traces* in 2013, entitled "Material Traces: Process, Matter, and Interrelationality in Contemporary Art," *Material Traces: Time and the Gesture in Contemporary Art* (Montreal: Leonard and Bina Ellen Gallery, Concordia University, 2013), 5-28.

íntimamente vinculada a las vicisitudes del tiempo³⁰. Contemplar la “huella material” de la obra desde este ángulo plantea la cuestión relativa a lo que Henri Bergson identificó como la *durabilidad* o el flujo y la contingencia de toda experiencia: la obra artística se hace a lo largo de un proceso en el tiempo; se expone en varias formas y lugares a lo largo del tiempo; está comprometida en cada momento y asume significados en función de su durabilidad³¹. Aunque la obra artística en vivo se recibe en un presente (aunque se trate de un presente que siempre esté retrocediendo al pasado), todas las obras artísticas visuales o vivas están sujetas al paso del tiempo por el hecho de estar inevitablemente supeditadas a ser experimentadas y comprendidas históricamente. Y a diferencia de los trabajos artísticos en vivo, todas las demás obras de arte están explícitamente hechas dentro de un marco temporal diferente al de su recepción y compromiso.

Las piezas expuestas en *Material Traces* hacían surgir la interrelación entre el mundo material y los significados perceptivos —y por definición *performativos*— que hacemos de este mundo a medida que lo transitamos y lo habitamos. Y con ello primaron (a través de su materialidad específica) el hecho de que hacer y experimentar arte son siempre prácticas sociales interrelacionales y dialógicas, siempre en proceso, y sucediendo en el tiempo. En relación con los trabajos de la exposición *Material Shows* se encontraba la expansión explícita de la relación entre el o la artista y los futuros espectadores o experimentadores a través de la manipulación de “la materia”, y no a través de los actos “en vivo” presentados

30. Sobre la idea de la interacción con el arte como un “encuentro” podemos leer la teoría de la performance social del sociólogo Erving Goffman, donde el autor subraya la dimensión interactiva de cualquier encuentro entre sujetos como una interacción que conlleva una “influencia recíproca” y que, por lo tanto, define el significado en las relaciones sociales. Esto se puede extrapolar al compromiso con las obras artísticas, en especial con aquellas que activan la dimensión performativa. Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, 26. Sobre el encuentro artístico, véase asimismo la visión sobre Deleuze de Simon O’Sullivan, *Art Encounters: Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation* (Nueva York: Palgrave MacMillan, 2008).

31. Sobre la durabilidad que implica memoria manifestada, véase Henri Bergson, *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, 1889. Traducido por F. L. Pogson como *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness* (Londres: George Allen and Co., 1913; Boston: Adamant Media Corporation, 2005).

materiality of artworks themselves, that in many of its forms this strategy has been motivated by the urgencies of various forms of political movements, in particular those relating to identity politics—albeit in some cases (such as the work of Francis Alÿs, Juliana Cerquiera Leite, Alex Monteith, or the Gullivers, included in the show) in an attenuated fashion.

This foregrounding of the intensities of the art encounter I addressed in *Material Traces* is intimately linked to the vicissitudes of time.³⁰ Focusing on the “material trace” of the work thus begs the question of what Henri Bergson identified as the *durationality* or flux and contingency of all experience: the art work is made through a process over time; it is displayed in various modes and sites over time; it is engaged from moment to moment and takes on meanings in relation to this durationality.³¹ While the live artwork is received in a present tense (albeit a present always already receding into the past), all live as well as visual art works are subject to the passage of time in inevitably subjecting themselves to being experienced and understood historically. And, other than with live artworks, all other works of art are explicitly made in a different temporal framework from their reception and engagement.

The pieces exhibited in *Material Traces* called forth the interrelation between the material world and the perceptual—and by definition *performative*—meanings we make from this world as we pass through and inhabit it. In doing so they foregrounded (through their specific materiality) the fact that making and experiencing art are always social, interrelational, dialogical

30. On the idea of the interaction with art as an “encounter” we can look to sociologist Erving Goffman’s theory of social performance where he stresses the interactive dimension of any encounter between subjects as an interaction entailing “reciprocal influence,” and thus defining meaning in social relationships—this can be extrapolated to the engagement with art works, particularly those activating the performative dimension. Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, 26. On the art encounter see also Simon O’Sullivan’s Deleuzian take, *Art Encounters: Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation* (New York: Palgrave MacMillan, 2008).

31. On durationality, which involves embodied memory, see Henri Bergson, *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness* (1889). Translated by F.L. Pogson as *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness* (London: George Allen and Co., 1913; Boston: Adamant Media Corporation, 2005).



Dora GARCÍA, *Artist without Works: A Guided Tour around Nothing*. CA2M. Photo: Andrés Arranz.

para los espectadores en la exposición (con una excepción cuidadosamente seleccionada)³².

Clave para mis análisis, de acuerdo con el modelo de Oliver, sería una actitud de apertura hacia la interrelacionalidad del sentido en el circuito entre el objeto hecho (que requiere una comprensión de su estatus de “haber sido hecho”) y mis respuestas fenomenológicas,

32. Una excepción fue la performance interpretada por la artista neozelandesa Alicia Frankovich para la inauguración de la exposición, la obra se titulaba *The opportune spectator* (una versión anterior de esta pieza se presentó en 2012); en este caso, no obstante, la acción en vivo fue el resultado de un ejercicio en su proceso de ser documentado. Frankovich puso a un equipo de corredores a realizar un ejercicio y después (durante la inauguración de la exposición) les hizo entrar en la sala al final de su extenuante ejercicio, jadeando, despidiendo calor y sudor. Toda esta acción, la consecuencia de algo que había ocurrido en otro lugar, fue documentado por la artista en un vídeo monocal, que posteriormente fue proyectado en un monitor durante toda la exposición. Accedí a que un trabajo se *performara* explícitamente a lo largo de toda la exposición: Frankovich a través de su trabajo resaltó magníficamente la temporalidad de la performance, su imposible e inevitable evasión a lo no visto y al pasado, ya que solo puede existir a través de la prolongación del tiempo en formas documentales y a través de memorias plasmadas.

practices, always in process and taking place over time. At issue with the works in the *Material Traces* show was the explicit opening up of the relationship between the artist and future viewers or experiencers through the manipulation of *stuff*, rather than through “live” acts presented for the viewers at the exhibition (with one carefully chosen exception).³²

32. An exception was the performance staged by New Zealand artist Alicia Frankovich for the opening of the show, entitled *The opportune spectator* (2013; an earlier version of this piece was done in 2012); however, in this case the live action was the aftermath of a workout, in the process of being documented. Frankovich had a team of runners do a workout, and then (during the vernissage) enter the gallery at the end of their grueling routine, panting for breath, emanating heat and sweat. All of this action, the aftermath of something that had occurred elsewhere, was documented by the artist on a single-channel video, which was then exhibited on a monitor for the duration of the show. I allowed for one work that explicitly *performed* during the duration of the show: Frankovich through this work brilliantly highlighted the temporality of performance, its impossible and inevitable escape into the unseen and into the past, as it can only exist through extended time in documentary forms and through embodied memories.

emocionales, psicológicas e intelectuales a dicho objeto. Centrarse en el trabajo de Donald en particular nos ayuda a distinguir las maneras en las que la performatividad puede funcionar con relación a los objetos, las cosas y los materiales, en lugar de (en un sentido más estricto) en los actos en vivo, y además antepone la necesidad de reconocer y hacer visible la interrelacionalidad de la interpretación que suele estar excesivamente cargada. Mi modelo de comprensión del poder de la huella material para abrir el sentido de lo performativo se ha inspirado en gran medida en el trabajo de Paul Donald: en este caso la interrelacionalidad de mis interpretaciones está muy cargada³³.

Debido a que, desde su primer traslado de Nueva Zelanda a Australia a finales de los noventa, ha vivido en una condición de diáspora (se trasladó al Reino Unido en 2007 y a Montreal en 2010), Donald explora la bisagra entre la materialidad de su cuerpo y los materialismos de las sustancias que esculpe, corta, moldea a golpe de hacha y manipula (últimamente se trata casi siempre de madera). Él pone a prueba continuamente los límites de su capacidad de tallar, cortar, apilar y “construir” con materiales como la madera y su propio cuerpo, con el fin de activar el “haber sido hecho” de un trabajo artístico para espectadores futuros. De este modo, él cuestiona insistentemente cómo nosotros, en calidad de humanos con cuerpos motivados por el deseo y capacitados (o no) con habilidades y modelos de autoconducta, navegamos a través de los objetos y la gente que nos rodea. ¿Cómo encajamos (o no) en todo eso? ¿Cómo se relaciona nuestro sentido de quiénes somos con nuestro sentido de las otras personas, cuerpos, cosas? ¿Cómo nos *formamos* a nosotros mismos? ¿Cómo pueden los objetos hechos, en especial esos que llamamos “arte”, explorar o incluso exacerbar estas relaciones? (Como si describiera la práctica de Donald, Victor Turner declara: “Si el ser humano es un animal sapiente, un animal que fabrica herramientas, un

33. En lo que respecta al concepto de “la elaboración” (*working through*) de los deseos interpretativos que Oliver reclama, debo decir que yo vivo con el artista, que es mi pareja, y que presencio en cada momento sus autoexpresiones performativas. El periodo que Donald vivió en Reino Unido y Canadá estuvo condicionado por los traslados ocasionados por mi carrera profesional. La propia idea de *Material Traces* está inspirada en mi vida con él, así como en la observación de sus procesos intelectuales y creativos.

Key to my analyses, per Oliver’s model, will be an attitude of openness to the interrelationality of meaning in the circuit between the made object (which calls forth an understanding of its having been made) and my phenomenological, emotional, psychological, and intellectual responses to it. Focusing on Donald’s work in particular helps tease out the ways in which performativity can function in relation to objects, things, and materials rather than (strictly speaking) live acts—as well as foregrounding the necessity of acknowledging and making visible the often highly charged interrelationality of interpretation.³³

Having lived since his initial move from New Zealand to Australia in the late 1990s in a more or less diasporic condition (he moved to the UK in 2007 and to Montréal in 2010), Donald is driven to explore the hinge between the materiality of his body and the materialisms of the stuff he carves, cuts, hacks, and manipulates—most recently often wood. He consistently pushes the limits of his capacity to carve, cut, stack, and otherwise “build” with materials such as wood and his own body—to activate the “having been made” of a work of art for future viewers. In this way, he insistently poses questions about how we, as humans with bodies motivated by desire and capacitated (or not) by skills and modes of self-comportment, navigate the objects and people around us. How do we fit in (or not)? How does our sense of who we are relate to our sense of other people, bodies, things? How do we *shape* ourselves? How can made objects, particularly those we call “art,” explore or even exacerbate these relationships? (As if describing Donald’s practice, Victor Turner observes: “If man is a sapient animal, a tool making animal, a self-making animal, a symbol-using animal, he is, no less, a performing animal, *Homo performans*...”³⁴)

33. In terms of the *working through* of interpretive desires Oliver calls for, it must be said that I live with the artist, who is my husband, and witness from moment to moment his performative self articulations as well as hearing and seeing him make *things*. Paul Donald’s time living in the UK and Canada was prompted by moves relating to my professional career. The very idea of *Material Traces* was inspired by living with him and witnessing his creative and intellectual processes.

34. Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, 81.

animal que utiliza símbolos, el ser humano es, no menos, un animal que performa, *Homo Performans*...”³⁴).

Todos los proyectos de Donald, así como todos sus objetos y trabajos individuales examinan los aspectos planteados por estas cuestiones. A través de sus primeros encuentros con materiales concretos, explora la bisagra entre el cuerpo y el mundo. ¿Hasta dónde se puede transformar o moldear un material determinado en relación con su intencionalidad encarnada?³⁵ Desde los híbridos objetos tallados del tamaño de una mano de la serie *Woulden*, que representan armas, animalitos de compañía o juguetes sin pies ni cabeza, hasta los proyectos de construcción performativos más recientes, los trabajos artísticos de Donald giran sobre nuestra conciencia de este hacer (o haber hecho) la “huella material”. Tanto en sus procesos como en sus rastros y marcas que han sido talladas o representadas performativamente en y a través de los materiales rígidos, la huella material es el principio activador de la práctica de Donald.

Por ejemplo, en su contribución a *Material Traces, Untitled (studs)*, de 2012, Donald cogió un montón de listones de 2 x 4 muy corrientes, comprados en una ferretería y sellados con los logotipos y las especificaciones típicos de los productos de madera procesados a gran escala, y fue redondeando sus extremos hasta darles la forma de pomos, la sugerente forma de los penes semiflácidos, de los escrotos o de las empuñaduras de las armas de juguete. La ausencia de expresión del banal montón de madera apilada, su negación a hablar creativamente como “arte”, se enfrenta a las virtudes y tiras limitadas pero poderosas hechas por el cuerpo en acción de Donald, así como al casi coqueteo con el contenido narrativo de las formas en los extremos tallados. El arte se encuentra en el “haber sido hecho” de esta acción y esos listones de madera de 2 x 4 han pasado a ser *animados*. Parecen

34. Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, p. 81.

35. Aquí utilizo la intencionalidad encarnada para resaltar los argumentos de Merleau-Ponty en su *Phenomenology of Perception*, donde la elabora como una propulsión energética del sujeto que se guía por las emociones y el pensamiento en el mundo a través de la encarnación. Para Merleau-Ponty la carne del cuerpo es intencional y está profundamente interrelacionada con las necesidades, los deseos y las maneras de ser del sujeto. Véase Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (1945), trad. de Colin Smith (Nueva York: Humanities Press, 1962).

Each of Donald’s projects and each of his individual objects or works examines aspects of these questions and interrelates the making with the performing aspects of human creativity. Through his initial encounters with particular materials, he explores the hinge between body and world—how much can a given material be shaped or shifted in relation to his incarnate intentionality?³⁵ From the whittled hybrid hand-sized objects of the *Woulden* series, referencing guns, small pets, or misbegotten toys, to recent performative building projects, Donald’s art works hinge on our awareness of his making (or having made) the “material trace.” Both in its process and in its vestiges and marks, which are carved into or performatively enacted in and through otherwise obdurate materials, the material trace is the activating principle of Donald’s practice.

For example, in his contribution to *Material Traces, Untitled (studs)* of 2012, Donald took a stack of very ordinary 2 x 4s, purchased at a multipurpose hardware store and stamped with the logos and specifications typical of mass-processed wood products, and shaped their ends into knobs in the suggestive shapes of semi-flaccid penises, scrotal sacs, the handles of tools, or the grips of toy guns. The blankness of the banal stacks of wood, their refusal to speak creatively as “art,” is challenged by the limited, but powerful, chips and slices made by Donald’s laboring body as well as the borderline flirting with narrative content in the shapes of the carved ends. The art is in the “having been made” of this action, and these wooden 2 x 4s are now *animate*. They seem to want to tumble or squirm off their otherwise neat stack (mimicking the store display from which they came) and announce their creative ambition, but they remain mute—more or less, still stacks of wood, only partially afforded “hand-made” value as “art” through Donald’s previous incarnate intentionality, readable to us today through the hatching marks of his whittling, indicating bodily action as well as aesthetic choices having been made.

35. Here, I use incarnate intentionality as a gloss on arguments by Maurice Merleau-Ponty in his *Phenomenology of Perception*, where he elaborates it as a subject’s energetic, thought- and emotion-driven propulsion into the world through embodiment. For Merleau-Ponty, the flesh of the body is purposive and profoundly interrelated to the subject’s needs, desires, and ways of being. See Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (1945), translated by Colin Smith (New York: Humanities Press, 1962).

querer rodar o liberarse de la pila que permaneció intacta (imitando la disposición que el montón de madera apilada presentaba en la tienda de la que procedían) y anuncian su ambición creativa, pero permanecen mudos, más o menos, montones de madera silenciosa, apenas se pueden permitir el valor artístico de “hecho a mano” debido a la intencionalidad previa encarnada de Donald, legible hoy para nosotros a través de las marcas talladas que indican la acción corporal, así como las preferencias estéticas que se han hecho. Más recientemente Donald ha acometido directamente lo performativo con unos proyectos grandes que atraviesan las fronteras entre la materialidad y las huellas de la performance. Por ejemplo, para la exposición *Nothing Like Performance*, comisariada por Blair French en Artspace, Sydney, Donald produjo *Would Work*, que consistía en su acto de construir un puente voladizo a lo largo de una gran sala de la galería, mientras él permanecía sobre dicha construcción. Trabajando cada día durante las horas de apertura de la galería, el proceso de construcción de Donald “era” la obra, aunque también se podría decir que la obra era el objeto construido (un puente de dos partes), así como su documentación. *Would Work* cuestionaba las verdaderas condiciones de lo performativo: ¿qué es performativo sino la labor (o el “trabajo”) de hacer arte hecha visible como el propio objeto de arte?

Con una viga voladiza como único punto de apoyo a lo largo de la gran galería industrial del Artspace en Sydney, el puente provocaba asimismo una sensación de incomodidad en los visitantes. El riesgo que se afrontaba cada vez que él añadía una ampliación (¿podría el puente sostener a Donald?) provocaba un sentimiento de inquietud, mientras el artista eludía/rehuía toda reivindicación de autenticidad o de presencia mediante la instalación de una secuencia de vídeo de cada día (grabaciones en tiempo real, increíblemente aburridas, de las ocho horas de trabajo del día anterior, un monitor cada día), de modo que la cacofonía del trabajo de construcción que realizaba cada día siempre estaba sustituida por los sonidos y las imágenes de los esfuerzos del trabajo de construcción de los días anteriores. Cuando finalizó el proceso de construcción en la sala había una fila de seis monitores que mostraban el proceso constructivo de cada jornada (la galería tenía un programa de seis días) y una cacofonía de los sonidos de construcción (y, al

More recently Donald has attacked the performative head on with major projects crossing the boundaries between materiality and the traces of performance. For example, for the exhibition *Nothing Like Performance* curated by Blair French at Artspace, Sydney, Donald produced *Would Work*, consisting of his act of building a cantilevered bridge across one large room of the gallery while standing on top of it. Working all day through the opening hours of the gallery, Donald’s building process “was” the work—although the work could also be said to have been the object built (a two-part bridge), as well as its documentation. *Would Work* interrogated the very terms of the performative: what is performative if not the labor (or “work”) of making art, made visible as the art “work” itself?

Supported only by its own cantilever across the vast industrial gallery of Artspace in Sydney, the bridge created as well a sense of physical unease in visitors. The risk encountered with every extension he added on (would the bridge hold him?) created a sense of unease, while the artist eschewed claims of authenticity or presence through the placement of video footage from each day (incredibly boring real-time tapes of the 8 hours of work on each previous day, a monitor per day) such that the cacophony of his current building was always supplemented by the sounds and images of the previous days of the effort of construction. By the end of the building process, the room was filled with a row of six monitors showing each day’s building process (the gallery has a six day schedule) and a cacophony of building (and eventually crashing) sounds as he built and then rescued the bridge once it collapsed, creating a second “hump” (around day five).³⁶

The *material* end result of Donald’s process was a clearly hand-built Loch Ness-monster shaped wooden structure across the space of the gallery—but this materiality was supplemented by the video documentation and in particular the accompanying aural cacophony, which reshaped the visitors’ physical and visual understanding of the wooden object. Sound, image, and the actual

36. See the approximately 2 minute time-lapsed version of this footage on Donald’s website, accessed 24 November, 2012, http://paulcdonald.com/artwork2011_wouldwork.php.



LA RIBOT, *Walk the Chair*. CA2M, 22/03/2014. Photo: Andrés Arranz.

final, del colapso) generados mientras construía el puente y lo rescataba después del colapso creando un segundo “montón” (alrededor del quinto día)³⁶.

El final *material* que resultó del proceso de Donald era claramente una estructura de madera con forma de monstruo del lago Ness hecha a mano que se extendía a lo largo del espacio de la galería, pero esta materialidad estaba suplantada por la documentación del vídeo y, en especial, por la cacofonía acústica que la acompañaba que remodelaba en los visitantes su comprensión física y visual del objeto de madera. Sonido, imagen y el puente real (el acceso al puente se había restringido al público a través de la fila de monitores y las líneas de cintas para la construcción) creaban intensidades experienciales que los visitantes se veían forzados a conciliar. Durante los seis días que duró el proceso de construcción del puente, el cuerpo de Donald era una materialidad más de la obra, pero la performatividad se expandió más allá del cuerpo a través de la madera, así como del sonido y del olor de la madera cuando se corta, se martillea y se atornilla³⁷.

36. Véase la versión de esta grabación de aproximadamente dos minutos de duración en la página web de Donald, último acceso 24 de noviembre, 2012: http://paulcdonald.com/artwork2011_wouldwork.php

37. Paul Donald produjo un proyecto constructivo parecido, Miami Beach Urban Studios Gallery, en Florida International University, Miami, en septiembre de 2013, que tituló *Causeway*, aquí el objeto

bridge (barred from the visitors by the row of monitors and lines of construction tape) created experiential intensities that visitors were forced to negotiate. During the six days it took to complete the bridge Donald’s body was among the materialities of the work, but the performativity expanded beyond the body through the wood as well as the sound and smell of its being cut, hammered, and screwed.³⁷

In *PER/FORM* we see elements of this intersection between materiality and performativity unfold. In the main, the works in *PER/FORM* shift towards the performativity end of the spectrum but the model I have provided here provides an interesting opportunity to return us to questions of materiality in relation to works such as Geneviève Cadieux’s gesturing bodies in *Pas de Deux* (2012). Videographic, the bodies may

37. Paul Donald produced a related performative building project for Miami Beach Urban Studios Gallery at Florida International University, Miami, in September 2013; entitled *Causeway*, here the object mimicked the form of the causeways crossing the shallow inlets separating the peninsulas and islands off the coast of East Florida as well as the walkways for tourists to cross the swamps in Florida to view alligators. Paul Donald in this case obscured the act of making through the hourly placement of new monitors, each documenting an hour of the 8-hour (a full working day) building process. By the end of the building process, the causeway is almost completely blocked by the 8 monitors—all that is clearly visible of the making is the video documentation, in a commentary on the *representational* abyss of the “having been made” that occurs with any live art work. Craning one’s neck, one could just make out the stack of tools and parts of the wooden structure.

En *PER/FORM* vemos cómo se despliegan los elementos de esta intersección entre la materialidad y la performatividad. En su conjunto, las obras de *PER/FORM* avanzan hacia el extremo performativo del espectro, pero el modelo que he proporcionado aquí ofrece una interesante oportunidad de volver sobre las cuestiones de la materialidad en relación con algunas obras como la de Geneviève Cadieux y sus cuerpos gesticulantes en *Pas de Deux* (2012). Videográficamente, los cuerpos pueden parecer inmatereales. Pero su gesticulación los arrastra de nuevo al sustrato carnal de todo tipo de comunicación, la manera en la que, tal y como afirma Richard Schechner, se representa o encarna todo lenguaje³⁸. La supuesta “inmaterialidad” del vídeo digital (puesta en entredicho por los eruditos de los nuevos medios como Laura Marks) contemplada desde esta perspectiva se convierte en pantallas materializadas con cuerpos gesticulantes que “habían estado” haciendo significado en lo que se solía denominar “tiempo real” y “espacio real”³⁹.

Naturalmente, las obras explícitamente interactivas como *El artista sin obra: una visita guiada alrededor de nada*, de Dora García, parecen ofrecer una respuesta a mi argumento acerca de cómo el proceso performativo como tarea artística señala hacia algunos aspectos de la acción materializada y, al mismo tiempo, niega estos términos completamente. El proyecto rechaza la idea de arte como una cosa o incluso como una performance clara con un principio y un final; declara explícitamente

imitaba la forma de las carreteras elevadas que cruzan las ensenadas poco profundas que separan las penínsulas y las islas de la costa de Florida del Este, así como las pasarelas peatonales que atraviesan los pantanos de Florida para que los turistas vean los caimanes. En esta ocasión, Donald ocultó el acto de hacer al colocar cada hora un nuevo monitor, cada uno de estos monitores documentaba una de las ocho horas (que componen una jornada laboral completa) de duración del proceso constructivo. Al final del proceso constructivo la carretera elevada estaba prácticamente bloqueada por los ocho monitores. Todo lo que es claramente visible del proceso de hacer es la documentación de vídeo, en un comentario sobre el abismo representacional del “haber sido hecho” que sucede con cualquier obra artística en vivo. Estirando bien el cuello uno podía apenas divisar el montón de herramientas y piezas de la estructura de madera.

38. Véase el trabajo de Schechner en general y su breve introducción a la “performatividad en YouTube: youtube.com/watch?v=Wm3kvxRFS58, último acceso 14 de enero 2014.

39. Véase Laura Marks en la materialidad de lo digital en *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002).

seem immaterial. But their gesturing pulls them back to the fleshy substrate of any mode of communication—the way in which, as Richard Schechner has argued, all language is embodied.³⁸ The supposed “immateriality” of digital video (itself challenged by new media scholars such as Laura Marks), looked at this way, becomes materialized screens with gesturing bodies that “had been” making meaning in what used to be called “real time” and “real space.”³⁹

Of course explicitly interactive works such as Dora García’s *The Artist without Works: A Guided Tour Around Nothing* seem both to answer my argument about how performative process as artistic labor points to some aspect of materialized action and to refuse these terms altogether. The project rejects the idea of art as a thing or even as a clear performance with a beginning and an end; it explicitly states that the art work is “nothing.” And yet, the tension of the work is its staging of the “nothingness” the guides point out in their tour—which paradoxically becomes the “something” of performative art. As to where the performance or the labor of the art (its “having been made” for the future) resides, García’s project leaves this ambiguous. Similarly, La Ribot’s choreographed action of moving chairs (*Walk the Chair*) calls for visitors to shift chairs around the gallery—thereby explicitly transferring the onus of artistic labor from the simple act of commanding the visitor to “move a chair” to our performative action, assuming we choose to obey this command. Ribot makes us aware of the actuality of the thing we are moving as we perform her instructions—making physically manifest the time-based material encounter, but as a result of a command (technically not a performative since her instruction “move a chair” does not *do* what it *says* as Austin defines the performative, although he admits there can be a great deal of ambiguity in such cases). Perhaps, too, such a conceptual gesture refers as well to the heyday of the “dematerialized” artwork in pieces such as Joseph Kosuth’s *One*

38. See Schechner’s work in general, and his brief introduction to “performativity” on youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=Wm3kvxRFS58>; accessed 14 January 2014.

39. See Laura Marks on the materiality of the digital in *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media* (Minneapolis: Univ. Minnesota Press, 2002).

que la obra de arte es “nada”. Y sin embargo, la tensión de la obra es su puesta en escena de la “inexistencia” que los guías señalan en sus visitas, que paradójicamente se convierte en el “algo” del arte performativo. En lo que respecta al lugar donde reside la performance o la labor del arte (su “haber sido hecho” para el futuro) el proyecto de García permanece ambiguo. Del mismo modo, la acción coreografiada de mover la sillas de La Ribot (*Walk the Chair*) pide a los visitantes que muevan las sillas por el museo, y de este modo transfiere explícitamente la responsabilidad de la labor artística desde el simple acto de ordenar al visitante “mueve una silla” a nuestra acción performativa, al asumir que elegimos obedecer sus órdenes. La Ribot nos hace conscientes de la realidad de la cosa que estamos moviendo cuando seguimos sus instrucciones, manifestando físicamente el encuentro material basado en el tiempo pero como resultado de una orden (técnicamente no es performativo puesto que su orden de “mueve una silla” no *hace* lo que *dice* según la definición que Austin hace de lo performativo, aunque él mismo admite que puede existir una gran ambigüedad en ese tipo de casos). A lo mejor, este tipo de gesto conceptual hace referencia igualmente al punto álgido de la obra de arte “desmaterializada” de las piezas como la de Joseph Kosuth, *One and three Chairs*, de 1965, donde el artista monta tres versiones diferentes de “silla” filosóficamente determinadas (el propio objeto, una fotografía de la silla y la definición de silla que aparece en el diccionario)⁴⁰.

Si La Ribot y Cadieux crean una tensión entre la desmaterialización y las materialidades, la obra *Material Consistency*, de Héctor Zamora, antepone claramente estas últimas. La película *Material Consistency*, filmada en 2013, se basa en una acción performativa que tuvo lugar en la Universidad de Sinan, en el centro de Estambul, y que muestra sencillamente a 35 albañiles lanzándose ladrillos sistemáticamente de uno a otro mientras recitan poemas en lo que se acaba convirtiendo en una hipnotizante “danza” visual. Al igual que en los trabajos de Donald, la labor representada ocupa el lugar central: el peso de los ladrillos, que los albañiles conocen a través

40. Sobre la desmaterialización del arte, véase la obra de Lucy Lippard (1973), *Six years: the Dematerialization of the Art Objects from 1966 to 1972* (Berkeley: University of California Press, 1977).

and Three Chairs of 1965, where the artist mounts the three different philosophically determined versions of “chair” (the object itself; a photograph of a chair; the dictionary definition of chair).⁴⁰

If Ribot and Cadieux create a tension between dematerialization and materialities, Héctor Zamora’s *Material Consistency* clearly foregrounds the latter. A 2013 film based on a performative action that took place at Sinan University in central Istanbul, *Material Consistency* simply shows 35 bricklayers tossing bricks systematically from one to the other as they quote poetry in what becomes a mesmerizing visual “dance.” As with Donald’s work, labor is enacted front and center—the heaviness of the bricks, which bricklayers know through their bodily habitus as a kind of extension of themselves, becomes light through repetitive action and poetry, and yet the repetition itself speaks to the exhaustion of the seemingly neverending nature of a job such as bricklaying.

These projects echo the strategy of foregrounding the “having been made” of the work that Donald’s practice explores with such precision—but with an emphasis on the *remainder* of the act as a kind of performative illustration. Some of the works in *PER/FORM* are (like Zamora’s *Material Consistency*) documentary traces of past performances or (like Cadieux’s work) video-graphic explorations of embodied communicational acts; others (like Ribot’s project) play out the tension between the material thing and the action that transforms it. Whether emphasizing the remainder or the action of shifting things or the production of inanimate objects that are animated through the signs of their “having been made,” all of these projects take their meaning and force through one aspect or another of the performative. We could say, then, that some of the most exciting work being made today takes its force by (in one way or another) foregrounding the expressive power of bodily action—specifically as it then calls forth reactions in future viewers through sparking the imagination (as Oliver argues)—as set forth in what we might

40. On the dematerialization of art see Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973; Berkeley: University of California Press, 1997).



Geneviève CADIEUX, *Pas de Deux*. Photo: Geneviève Cadieux.

de sus hábitos físicos como si fuera una extensión de sí mismos, se vuelve ligero mediante la acción repetitiva y la poesía, y, sin embargo, la propia repetición refleja el agotamiento inherente de la naturaleza aparentemente interminable de una profesión como la de albañil.

Estos proyectos hacen eco de la estrategia de anteponer el “haber sido hecho” del trabajo que investiga la práctica de Donald con semejante precisión, pero enfatizando *lo que queda* del acto como un tipo de ilustración performativa. Algunos trabajos de *PER/FORM* son (como *Material Consistency* de Zamora) huellas documentales de performances del pasado o (como en la obra de Cadieux) exploraciones videográficas de actos comunicativos personificados; otras (como el proyecto de La Ribot) representan la tensión existente entre la cosa material y la acción que la transforma. Ya sea poniendo el énfasis en lo que queda o en la acción de cambiar las cosas o en la producción de objetos inanimados que se animan a través de los signos de “haber sido hechos”, todos estos proyectos toman su significado y su fuerza de uno u otro aspecto de lo performativo. Entonces, podríamos decir que algunas de las obras más emocionantes que se han hecho hasta ahora toman su fuerza del hecho de

understand as a range of “live,” semi-live (videotaped), or creatively “re-presented” situations and materials.

These works discussed here remind us that performativity in art is not just about “performance” *per se*. They point to the ways in which activating performativity through materiality (clay, wood, the body, gestures, things) can potentially foreground circuits of meaning-making in ways that have political implications. And to the ways in which materiality in the context of art, though it is always connected viscerally to an original, creative, incarnate intentionality, is not just about handiwork or the production of objects to be circulated on the marketplace. It is also about evoking and encouraging bodily responses and the possibility for specific social engagements, and thus reminds us that the artist is one among a circuit of agencies activating what we call “art” and giving it meaning in the world.

anteponer (de una manera u otra) el poder expresivo de la acción corporal —sobre todo cuando van a requerir reacciones en los visitantes futuros al provocar la imaginación (tal y como argumenta Oliver— como se plantea en lo que podemos comprender como una gama de situaciones y materiales “en vivo”, semi en directo (grabadas en vídeo) o creativamente “re-presentadas”.

Estos trabajos que hemos analizado aquí nos recuerdan que la performatividad en el arte no es solamente la “performance” *per se*. Nos señalan las maneras de activar la performatividad a través de la materialidad (la arcilla, la madera, el cuerpo) que pueden anteponer potencialmente circuitos de creación de significado con el fin de generar implicaciones políticas. Apuntan asimismo a los modos en los que la materialidad dentro del contexto artístico, aunque siempre esté conectada visceralmente con una intencionalidad original, creativa y encarnada, no se reduce a la artesanía o a la producción de objetos destinados a circular en el mercado. Trata igualmente de evocar y alentar las respuestas corporales y la posibilidad de asumir compromisos sociales específicos y, de este modo, recordarnos que el artista es uno más en un circuito de agencias que activan lo que denominamos “arte” y que le dan significado en el mundo.

JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ

Actuar, realizar, manifestar
Act, Realize, Manifest

doing things with/out words
with/out words
out words
words

doing things with/out words
with/out words
out words
words

Este texto

Probablemente estés leyendo este texto tratando de comprender lo que intento comunicar, asumiendo que las palabras articulan pensamientos que pueden iluminar, despertar preguntas, provocar debates e incluso, situación ideal, dar lugar a diálogos o conversaciones. En ese caso estarás leyendo el texto en silencio, prestando atención al significado literal tanto como a las intenciones. Serás un lector activo, porque todos los lectores son activos, incluso aquellos que se limitan a poner imágenes o sentimiento propio a las situaciones y acciones descritas por un narrador barato. Mucho más quien trata de ver, cuestionar, responder, participar.

Podrías leer este texto en silencio y relativamente inmóvil, pero también podrías leer este texto en voz alta, gritando, entonando, cantando, haciendo gestos que acompañen cada frase, intercalando sonidos o palabras propias. Esa sería una lectura teatral (si alguien te estuviera mirando) o performativa (si no te importara demasiado el hecho de que en este momento te estén o no te estén mirando). Pero solo sería una lectura activa si tus modos de enunciar, de gesticular, moverte o relacionarte con los demás iluminaran, cuestionaran, respondieran o intervinieran con sentido (no necesariamente con intención) el texto y el pensamiento que las palabras articulan. Para que tu actuación (performance) sea feliz, deberás haber leído previamente el texto, o al menos tener una idea de lo que el texto dice. El texto se convertirá entonces en palabra citada. Será precisamente la repetición la que hará posible que estas frases propositivas (pero escritas) se conviertan en enunciados realizativos (performativos).

This Text

You are probably reading this text trying to understand what I am trying to communicate, assuming that the words articulate thoughts that can illuminate, raise questions, provoke debates, and even — in an ideal situation — gives rise to dialogs or conversations. In this case you will be reading the text in silence, paying attention to the literal meaning just as much as to the intentions. You will be an active reader, because all readers are active, even those who limit themselves to putting images or feelings to the situations and actions described by a hack writer. More so those readers who attempt to see, question, respond, participate.

You could read this text in silence and in relative immobility, but you could also read this text out loud, could shout, exclaim, or sing it, making gestures that accompany each sentence, interjecting sounds or your own words. This would be a theatrical reading (if someone was watching you) or a performative one (if you are not very concerned whether someone is watching you or not at this moment). But it would only be an active reading if your ways of enunciating, gesticulating, moving, or relating to others meaningfully (not necessarily with intention) clarified, questioned, responded, or intervened in the text and in the thoughts that the words articulate. In order for your performance to succeed, you should have read the text beforehand, or at least have an idea of what the text says. The text will then be transformed into the quoted word. It will be precisely the repetition that will make possible that these propositive (but written) sentences are transformed into performative (realizative) utterances.

Yo podría tratar de escribir performativamente.

*podría por ejemplo responder al subtítulo de esta exposición “how to do things with/out words” y escribir todo mi artículo sin espacios entre palabras ni párrafos de es-
e modo el contador de palabras del procesador de textos
se detiene y podría escribirnos solo un artículo sin un en-
sayo largo podría escribir una novela sin palabras po-
dría escribir la historia de todas las artes discutir sobre
filosofía y estética sobre performance theory solo con un
palabra podría incluso escribir una enciclopedia
sin palabras una enciclopedia performativa maravillo-
samente alejada de la realidad del sueño perfecto del idiota*

Pero esta escritura solo puede ser performativa en un sentido metafórico. Las palabras actúan y realizan en su desplegarse, pero solo en tanto fingen ser palabras enunciadas y no palabras escritas. Al ser enunciadas, las palabras volverían a aparecer en su individualidad sonora y dejarían de funcionar como realización de una escritura sin palabras. A no ser que la enunciación se hiciera sin pausas. En este caso, se estaría añadiendo actuación a la lectura y la performatividad no derivaría de la función realizativa de las palabras, sino de la actuación misma.

El que yo sea incapaz de escribir performativamente no quiere decir que no sea posible una escritura performativa. Podríamos reconocer lo que ahora denominamos vagamente “performatividad” en poemas de Walt Whitman, Stéphane Mallarmé o Federico García Lorca, en *Las olas* de Virginia Woolf, en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, en la poesía de Kurt Schwitters, en *Molloy* de Samuel Beckett, en el posteatro de Joan Brossa, en las obras de Allen Ginsberg y Jack Kerouac, en *Rayuela* de Julio Cortázar, en los *puzzles* y enumeraciones de Georges Perec, en la narrativa fragmentaria de Mario Bellatin, en los escritos de Jonathan Burrows y Matteo Fargion o en infinidad de textos realizados por escritores *no profesionales* para ser actuados o impresos en partituras y libros de artistas. Lo performativo se asocia en unos casos a la implicación física del escritor, a su voluntad de ponerse corporalmente en juego mediante palabras. En otros casos, se asocia a la potencia de estas palabras de hacer algo con su materialidad, más allá de su significado semántico y el de las frases o textos que componen.

I could try to write performatively:

I could try for example to respond to the epigraph of this article “how to do things with/out words” and write all of my article without spaces between the words and the paragraphs and in this way the text program’s word counter would stop and I could write not just an article but a long essay. I could write an novel without words I could write the history of all the arts discuss philosophy and aesthetics and performance theory with only one word I could even write an encyclopedia without words a performative encyclopedia wonderfully remote from reality the perfect dream of the idiot

But this writing would only be performative in a metaphoric sense. The words perform and realize something when they unfold, but only when they pretend to be uttered words and not written words. When uttered, the words would appear once again in their individual sonority and would cease to function as the realization of a writing without words. Unless the utterance were executed without pauses; in this case, performance would be added to the reading and its performativity would not derive from the performative function of the words, but from the performance itself.

The fact that I am incapable of writing performatively does not imply that a performative writing is not possible. We could recognize what we now vaguely designate as “performativity” in the poems of Walt Whitman, Stéphane Mallarmé, or Federico García Lorca, in *The Waves* by Virginia Woolf, or the “greguerías” [brief, humorous aphorisms] by Ramón Gómez de la Serna, in the sound poetry of Kurt Schwitters, in *Molloy* by Samuel Beckett, in Joan Barossa’s *Postulator*, in the works of Allen Ginsberg and Jack Kerouac, in *Raquel* by Julio Cortázar, in the puzzles and enumerations by Georges Perec, in the fragmentary narratives of Mario Bellatin, in the texts by Jonathan Burrows and Matteo Fargion, or in an infinity of texts produced by *non-professional* writers meant to be performed or printed in scores and in artist’s books. Performativity is in some cases associated with the physical involvement of the writers, their willingness to involve themselves physically by means of words. In other cases it is associated with the potency of words to do something with their materiality, beyond

Pero de lo que se trata ahora no es de describir y mucho menos catalogar los modos de escritura performativa, sino de interrogarse por el sentido de leer o escribir performativamente un texto. ¿Qué aporta la performatividad en el momento actual? Esta pregunta obliga a abandonar lo metadiscursivo y, sin prescindir de la consciencia del lenguaje, devolver a las palabras su semántica y a las frases su sentido.

Un modo de plantear el problema

¿Sigue siendo la performatividad una garantía para el planteamiento de discursos de resistencia en una época en que los modelos hegemónicos de construcción de identidad, de producción de valor y de generación de poder funcionan performativamente? ¿Qué significa performatividad en el contexto actual de las artes y de la vida social? ¿Qué modos de performatividad alimentan el neodarwinismo social y contribuyen a la sustentación de poderes excluyentes? ¿Cuáles contribuyen, por el contrario, a la articulación de alternativas, utopías concretas o, mucho más modestamente, leves obstáculos a la maquinaria virtual del progreso?

Una imagen

Una persona inmóvil en un espacio vacío. El encuadre no permite reconocer el espacio: podría ser una habitación bien iluminada, un escenario sin escenografía, una oficina espaciosa, una galería de arte, una calle o una plaza. Para advertir la inmovilidad de la persona es preciso que la imagen se ponga en movimiento, o que la imagen se repita. Inmóvil como una estatua, inmóvil como quien escucha a los pájaros, inmóvil como un autómatas inactivo, inmóvil como un asceta, inmóvil como un actor cansado, inmóvil como una mujer que vence su miedo, inmóvil como un escribiente taciturno, inmóvil como una bailarina que piensa, inmóvil como un padre huérfano, inmóvil como quien está seguro, inmóvil como quien está indignado. La inmovilidad se hace más evidente cuando otras personas y objetos entran en cuadro. Deambular de curiosos, cuerpos opacos, sonrisas, destello de una hoja afilada, botas y uniformes, un cañón amenazante, otros cuerpos inmóviles, silencio, tensa calma, efracción.

their semantic significance or that of the sentences or texts they compose.

Yet, the aim of this text is not to describe and much less to classify the modes of performative writing, but rather to enquire about the meaning of reading or writing a text performatively. What does performativity contribute? And more specifically, what does performativity contribute today? This question necessitates abandoning the meta-discourse and, without disregarding an awareness for language, giving words back their semantics and sentences their meaning.

Manner of Approaching the Problem

Is performativity in itself a guarantee for grounding discourses of resistance in an age when the hegemonic models of the construction of identity, of creation of value, and of production of power function in a performative manner? What does performativity mean in the current context of the arts and of social life? What types of performativity nourish Social Darwinism and contribute to supporting exclusive powers? Which kinds, in contrast, contribute to the articulation of alternatives, specific utopias, or, much more modestly, raise obstacles before the virtual machinery of progress?

An Image

An immobile person in an empty space. The copy’s resolution impedes us from determining its gender, but perhaps gender is not determinative here. The framing of the image does not allow us to make out the space: it could be a well-lit room, a stage with scenery, a spacious office, an art gallery, a street, or a square. In order to ascertain the person’s immobility it is necessary that the image begins to move, or that it is repeated. Immobile like a statue, immobile like an ascetic, immobile like a tired actor, immobile like a woman who has conquered her fear, immobile like a taciturn scrivener, immobile like a ballerina who thinks, immobile like an orphaned father, immobile like someone who is self-assured, immobile like someone who is indignant. The immobility becomes more apparent when other persons and objects enter the frame. The curious walking by, opaque bodies, the glint of a sharpened blade, boots and uniforms, a threatening cannon, other immobile bodies, silence, tense calm, fracture.

Una historia conocida

El interés por la performatividad a partir de los años cincuenta del siglo pasado coincidió con el desarrollo de prácticas escénicas que prescindían del texto y que intentaban producir una teatralidad sin representación o incluso una acción sin teatralidad. Subyacía a este propósito una rebeldía contra lo establecido y una afirmación de la experiencia, de la singularidad y de la libertad. Al mismo tiempo, se buscaban formas de convivencia, modos de estar juntos que no fueran contradictorios con esa defensa radical de la libertad. Como se trataba sobre todo de desprenderse de los formatos impuestos por el sistema y de plantear resistencias a los modos de convivencia establecidos, las actuaciones corporales, verbales o conceptuales que se proponían seguían el modelo de los enunciados realizativos y no el de los enunciados constativos. No se trataba de constatar, y de ahí que se evitara la representación; se trataba más bien de realizar desde la individualidad, o realizar desde la comunidad.

En esta historia se cruzan dos núcleos semánticos del concepto “performatividad”. El primero, “actuación”, deriva de la crisis de la representación en el ámbito de las artes escénicas (Artaud) y de la crisis del objeto artístico en el ámbito de las artes visuales (Duchamp): actores que actúan sin interpretar papeles y artistas visuales que actúan en vez de producir obras. El segundo, “realización”, deriva del abandono de la “galaxia Gutenberg” (McLuhan) y la creciente importancia de modos de comunicación no basados en el texto impreso, que pusieron nuevamente de relieve funciones de lenguaje durante siglos no suficientemente atendidas, entre ellas la presente en los enunciados realizativos (el célebre “cómo hacer cosas con palabras”, de John L. Austin)¹.

La expansión de prácticas postteatrales, *happenings*, situaciones, conciertos sin música, efímeros, arte de acción, danza posmoderna y arte corporal da cuenta de la felicidad de ese cruce de factores. Todas estas prácticas compartían una voluntad antiespectacular y anticostificadora, lo que permitió en algunos casos su alineamiento explícito con movimientos de rebeldía o de transformación

1. John L. Austin (1962), *How to Do Things with Words* (Oxford: Oxford University Press, 1975).

A Well-Known History

The interest in performativity arising in the 1950s coincided with the development of theatrical practices that dispensed with the text and which attempted to produce a theatricality without representation or even a performance without theatricality. Beneath this proposal lay a revolt against the established and an affirmation of experience, of singularity, and of freedom. At the same time, modes of coexistence were sought, ways of being together that did not contradict the radical defense of freedom. Since the idea was, above all, of discarding the formats imposed by the system and of effecting resistances to the established ways of coexistence, the physical, verbal, or conceptual performances that were proposed followed the model of performative utterances and not that of constative utterances. The aim was not to constate, and for this reason representation was avoided; instead, the idea was to realize starting from individuality, or realize starting from the community.

In this history the two semantic nuclei of the concept of “performativity” intersected one another. The first, “performance” [*actuación*] was derived from the crisis of representation in the field of the theatrical arts (Artaud) and the crisis of the artistic object in the visual arts field (Duchamp): actors who acted without interpreting a role and visual artists who performed instead of producing works. The second, “realization”¹ [*realización*] was derived from the abandonment of the “Gutenberg galaxy” (McLuhan) and from the growing importance of modes of communication not based on the printed text, which once more brought to light functions of language that had been ignored for centuries, among them the present one of the performative utterances (Austin’s famous “how to do things with words”).²

The expansion of post-theatrical practices, of happenings, situations, concerts without music, ephemeral events, action art, post-modern dance, and body art testifies to the fortuitous result of this intersection of

1. [Translator’s note: “Realization” and its derivatives will be thus be used in the translation to distinguish between the terms of “actuación” and “realización” See also the “Extra” “On Translation” below.]

2. John L. Austin, *How to Do Things with Words* (Cambridge: Harvard University Press, 1962).

social y la militancia de algunos artistas en causas de denuncia y resistencia. La actuación exigía la puesta en juego del cuerpo y la copresencia. La función realizativa requería igualmente de la corporalidad (en cuanto originalmente propia del habla) y la naturaleza efímera de la acción. Por su afirmación de la presencia (o inmediatez) y de la unicidad (no cabe la repetición), se creyó reconocer en estas prácticas una vía para prescindir de la representación (en términos políticos, de la delegación).

¿Cuál es la potencia asignada a la performatividad? En un primer nivel, asegura la posibilidad de transformación: puesto que la acción y el acontecer no están fijados a un referente externo, la forma es la del hacer mismo; toda forma es transformable o, más bien, toda forma es procesual y, en cierto modo, ya en sí misma transformación. En un segundo nivel, y en coherencia con lo anterior, la performatividad aboca a una movilización permanente; la negación de la representación y de la reproducción implica que la vida (de individuos, obras, sociedades) debe ser sostenida en un movimiento o activación permanente. Sin embargo, el movimiento solo puede ser detectado desde un lugar inmóvil, del mismo modo que la inmovilidad solo puede ser contrastada con movimiento. ¿Qué ocurre cuando todo se transforma y todo está en movimiento? En ese caso, el único factor de contraste sería la repetición, en cuyo seno se albergaría lo inalterable y lo inmóvil.

Ya en 1971, Jacques Derrida advirtió de la imposibilidad de escapar a la representación. En su lectura de Austin, observó que los “actos de habla” no pueden ser considerados como si no existiese la escritura. Pese a los lamentos de Sócrates en *Fedro*, la escritura se impuso como medio de comunicación y expresión en ausencia, y los modos de representación propios de la escritura no pueden ser ya borrados de una nueva oralidad (que nunca será transparente, en el sentido de inmediata). Para que la comunicación en ausencia sea efectiva, es precisa la repetición propia de todo código, la “iterabilidad”². En contra de la asociación ingenua de performatividad y unicidad, Derrida mostró que la condición de existencia de enunciados realizativos es precisamente la iterabilidad.

2. Jacques Derrida (1971), “Firma, acontecimiento, contexto”, en *Márgenes de la filosofía* (Cátedra, Madrid, 1998), pp. 347-372.

factors. All of these practices shared a resolve that was anti-spectacle and anti-reifying, which in some cases permitted their explicit alignment with movements of rebellion or of social transformation and the militancy of some artists in causes of denouncement and resistance. The performance required the use of the body and co-presence. The realizative function also required physicality (to the extent that it originally belonged to speech) and the ephemeral nature of the action. Because of their affirmation of presence (or immediacy) and of uniqueness (there can be no repetition), it seemed that a way was recognized in these practices to discard representation (in political terms, that of delegation).

What is the potency assigned to performativity? On a first level, it ensures the possibility of transformation: Since action and happening are not fixed to an external referent, the form is that of happening itself; every form is transformable or, more precisely, every form is processual and, in a certain manner, already a transformation in itself. At a second level, and in concordance with the previous one, performativity entails a permanent mobilization; the negation of representation and of reproduction implies that life (that of individuals, works, societies) has to be sustained in permanent movement or activation. Nevertheless, movement can only be detected from an immobile place, in the same way that immobility can only be contrasted with movement. What happens when everything is transformed and everything is in movement? In this case, the sole factor of contrast would be repetition, in whose bosom the unalterable and the immobile is harbored.

Already in 1971, Jacques Derrida warned of the impossibility of escaping representation; in his reading of Austin, he observed that “speech acts” could not be regarded as though writing did not exist. Despite Socrates’ laments in *Phaedrus*, writing imposed itself as a mode of communication and expression in absence, and the modes of representation proper to writing cannot now be erased from a new orality (which will never be transparent, in the sense of immediate). In order for communication to be effective in absence, the repetition — “iterability” — of every code is necessary.³ In contrast to the naïve

3. Jacques Derrida, “Signature, Event, Context”, in *Limited Inc.*

Solo la repetición de una frase permite *hacer* algo con esa frase. Y, por otra parte, cualquier enunciado realizativo, al ser repetido en cuanto *cita* puede dejar de cumplir la función de hacer y pasar a significar. Lo cual no lo convierte en un realizativo impuro o parasitario (como proponía Austin), pues la propia performatividad depende de la iterabilidad y de la citacionalidad del lenguaje.

Judith Butler era consciente de esta paradoja de la performatividad cuando aplicó el concepto a su crítica de la definición de géneros. El género no es una sustancia, sino una condición que se produce mediante la repetición de comportamientos, mediante la actuación de un género³. La actuación de un individuo puede ajustarse a uno de los modelos hegemónicos; la repetición produce entonces una conformación. Pero una vez conocido que es la actuación repetida la que crea el género, se puede liberar la actuación de la repetición del guión fijado para desencadenar series de realizaciones disidentes; la repetición produce entonces una transformación. De una forma muy simple (nada más problemático que lo simple), podríamos entender que Butler contrapuso dos modos de performatividad: una performatividad (en cuanto conjunto de actuaciones, comportamientos, gestos y actitudes) constativa, que reproduce los géneros establecidos, frente a una performatividad realizativa, que no constata, sino que realiza, y que en su repetición, en la repetición o sucesión de las realizaciones, define identidades de género múltiples y/o liminales.

Establecida la potencia transformadora de las prácticas performativas y su complicidad posible (y deseable) con movimientos sociales y políticos de resistencia, cabría cuestionar hasta qué punto las transformaciones de la propia práctica y del contexto cultural y social han afectado y cómo a esa potencia. Por una parte, lo performativo, en cuanto relativo a la “ac(tua)ción”, ya no se considera incompatible con la representación, ni con la repetición, ni con la reproducción, y ello permitió hace años una reconciliación de los modos performativos, tanto con los museos como con los teatros, y un peligroso desplazamiento hacia lo espectacular. A esto los artistas que quieren conservar su distancia crítica y

3. Judith Butler (1990), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós, 2007).

association between performativity and uniqueness, Derrida demonstrated that the condition of existence of performative utterances is precisely their iterability. Only the repetition of a phrase enables one to *do* something with that phrase. Moreover, any performative utterance, being repeated when it *cites*, can cease to fulfill the function of doing and goes on to signify. This, however, does not convert it into an impure or parasitical utterance (as Austin claimed), since performativity depends on the iterability and the citability of language.

Judith Butler was aware of this paradox of performativity when she applied the concept to her criticism of the definition of genders. Gender is not a substance, but a condition that is generated by means of the repetition of behaviors, via the performance of a gender.⁴ An individual’s behavior can conform to one of the hegemonic models; repetition then produces a formation. But once it is known that it is the repeated performance which generates gender, the performance can be freed of repetition of the fixed script in order to unchain a series of dissident realizations; repetition then produces transformation. In a very simple manner (nothing more problematic than the simple) we could understand that Butler opposes two models of performativity: a constative performativity (in regard to a set of performances, behaviors, gestures, and attitudes), which reproduces the established genders, opposite a realizative performativity, which does not constate, but realizes, and which in its repetition, in the repetition or succession of realizations, defines multiple and/or luminal gender identities.

Now that the transformative potency of performative practices and their possible (and desirable) complicity with social and political resistance movements has been established, one should question to what degree the transformations of the proper practice and of the cultural and social context have affected this potency and how. On the one hand, performativity, when it concerns “action” and “performance”, is no longer considered incompatible with representation,

(Evanston: Northwestern University Press, 1988 [1971]), 1-23.

4. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (London: Routledge, 1990).

su alineamiento político solo pueden responder con la radicalización o con la ironía. Por otra parte, lo performativo, en cuanto “realizativo”, no solo ha sido aceptado como un modo de comunicación posible, sino que se ha convertido en el modo hegemónico de construcción de subjetividad y riqueza, en coherencia con una virtualización de la sociedad y de la economía, basada en el trabajo inmaterial (el individuo *realizativo*) y la ganancia especulativa (el valor que se realiza a sí mismo), sin poner por ello en cuestión, en cambio, el derecho de propiedad material.

Un suceso de escritura

En el año 2003, el escritor Mario Bellatin fue invitado a comisariar una exposición en París. Consciente de su falta de experiencia en ese campo, Bellatin prefirió organizar un congreso de escritores. Y lo hizo. Pero al congreso no asistieron los escritores originales, sino sus dobles. Los dobles habían convivido durante seis meses con sus originales antes de acudir a París para representarles. Profesores de Literatura llegados de toda Francia, e incluso de fuera de ella, para ver en persona a sus “objetos de estudio” se sintieron estafados y protestaron enérgicamente contra este engaño. Quedó demostrado que Bellatin no solo carecía de experiencia en comisariar, sino que además desconocía las reglas básicas de la performatividad artística.⁴

La performerera y el realizador

La compleja relación entre performatividad artística y representación es antigua y la podemos analizar con claridad en una obra clásica, como *Action Escalade non-anesthésiée*, de Gina Pane. La pieza fue realizada en el estudio de la artista en París, en la primavera de 1971, en ausencia de público (lo que evitaba la teatralidad), pero en presencia del fotógrafo Françoise Mason. Pane denominó su pieza “acción” y no “performance”, y, en efecto, la pieza constaba de una dimensión realizativa (la escalada) y una dimensión constativa (la fotografía). La experiencia de la pieza podría ser repetida por otra

4. Mario Bellatin, “¿Le gusta este jardín que es suyo? / No deje que sus hijos lo destruyan”, en *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación / Rethinking dramaturgy. Errancy and transformation*, eds. M. Bellisco, M^a J. Cifuentes y A. Écija (Murcia: CENDEAC, 2011), pp. 57-90.

nor with repetition, nor with reproduction, and this allowed some years ago a reconciliation between the performance modes with museums as well as with theatres — and a dangerous drift towards the spectacular. Those artists who want to preserve their critical distance and their political alignment can only respond to this with radicalization or irony. On the other hand, performativity, when realizative, has not only been accepted as a possible mode of communication, but has become the hegemonic manner of the construction of subjectivity and wealth, in line with a virtualization of society and of economy based on immaterial labor (the *realizative* individual) and speculative profit (the value that realizes itself), yet without questioning the right of material property.

A Writing Event

In 2003, the writer Mario Bellatin was invited to curate an exhibition in Paris. Aware of his lack of experience in this field, he preferred to organize a congress of writers. And he did. Yet the congress was not attended by the original writers, but by their doubles. The doubles had lived together with the originals for six months before traveling to Paris to represent them. Professors of literature who had come from all over France, and even from abroad, to see their “objects of study” in person, felt defrauded and energetically protested this swindle. It was demonstrated that Bellatin not only lacked experience as a curator, but that he additionally was ignorant of the basic rules of artistic performativity.⁵

The Performer and the Realizer

The complex relationship between artistic performativity and representation is very old and can be clearly analyzed in a classic work such as *Action Escalade non-anesthésiée* [Un-Anesthetized Climb Action] by Gina Pane. The work was realized in the artist’s studio in Paris in the spring of 1971, without an audience (which avoided theatricality), but in the presence of the photographer Françoise Mason. Pane called her work an “action” and

5. Mario Bellatin, “¿Le gusta este jardín que es suyo? / No deje que sus hijos lo destruyan”, in Bellisco, M., Cifuentes, M^a. J. y Écija, A. (eds.), *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación / Rethinking dramaturgy. Errancy and transformation* (Murcia: CENDEAC, 2011), 57-90.

artista. Sin embargo, no podría repetirse su intención, ni su efecto, porque para ello habría que recrear la personalidad de la artista y el contexto artístico y político del momento. La singularidad de la pieza no deriva de la acción misma, de la dimensión performativa (que puede ser repetida), sino de su representación. *Action Escalade* es tan irrepetible como *La pasión según G. H.*: sería necesario ponerse en la piel de Clarice Lispector (como ya ficcionara Borges con su “Pierre Menard, autor del Quijote”) para poder escribir de nuevo esa novela. Sin embargo, la novela puede ser reeditada y reimpressa para ser nuevamente leída y releída. Ciertamente, la experiencia de escritura es algo secundario en la obra, en tanto la experiencia de la acción es nuclear a ella. Sin embargo, la escritura no sería eficaz sin experiencia, y la acción no lo sería tampoco sin registro. Para Gina Pane (no todos los artistas de su generación pensaban lo mismo), el registro era consustancial a la obra. Y lo era también la representación. La repetición del movimiento (en la escalada, pero también en la realización de la herida) y la imagen repetida (para registrar el movimiento) eran necesarios para que existiera la acción significativa.

Pero esa acción es también una acción representativa en distintos grados. Representa literalmente una escalada (el objetivo de la acción no es llegar a lo alto de la reja, sino representar una escalada). Representa metafóricamente una experiencia paradójica: todo ascenso comporta sufrimiento, todo progreso comporta crueldad. Representa alegóricamente la violencia y el dolor producidos por la guerra fría y específicamente por la guerra de Vietnam. En este sentido, la artista asumía la función de representar a (de hablar por) quienes estaban lejos y estaban privados de acceso a los medios de comunicación en Occidente. Finalmente, la pieza podría ser considerada representativa de un modo de hacer arte en los años setenta, de un sentir social y de un descontento político.

Estos dos últimos sentidos resultan especialmente problemáticos. Primero, porque ponen en cuestión la asociación entre performatividad y singularidad. El hecho de poder considerar una práctica artística individual como representativa de un contexto o de un sentir indica que la singularidad solo puede construirse en la pluralidad, y que la singularidad es tanto más valorada cuanto más

not a “performance”, and in effect the work consisted of a realizative dimension (the climb) and the constative dimension (the photography). The experience of the work could be repeated by another artist; nevertheless, its intention cannot be repeated, nor its impact, since for this the personality of the artist and the artistic and political context of the moment would have to be recreated. The work’s singularity is not derived from the action itself, nor from the performative dimension (which can be repeated), but from its representation. *Action escalade* is as unrepeatable as *The Passion According to G. H.*: it would be necessary to put oneself into Clarice Lispector’s skin (as Borges contrived in his *Pierre Menard Author of the Quijote*) to be able to write this novel again. Nonetheless, the novel can be reedited and reprinted to be read and reread once more. The experience of writing is certainly something secondary in the work, in so far as the experience of the action is central to it. Nevertheless, writing would not be effective without experience, and action would likewise not be effective without recording. For Gina Pane (not all the artists of her generation thought the same) the recording was consubstantial with her work. As representation was. The repetition of the movement (in the climb, but also in the inflicting of the wound), and the repeated image (to record the movement) were necessary for the signifying action to exist.

Yet this action is also, to different degrees, a representative action. It literally represents a climb (the objective of the action is not to get to the top of the rectilinear frame but to represent an ascent). It metaphorically represents a paradoxical experience: all ascent entails suffering, all progress entails cruelty. It represents allegorically the violence and pain produced by the Cold War and specifically the Vietnam War. In this sense the artist accepted the function of representing (of speaking for) those who were far away and who were deprived of access to the media of the West. Finally, the work can be considered as representative of a way of making art of the 1970s, of a social sentiment, and of a political discontent.

These two latter meanings turn out to be particularly problematic. First, because they question the link between performativity and singularity. The fact of being able to consider an individual artistic practice as

incorpora la expresión de experiencias, comportamientos, sentimientos o deseos colectivos, aunque estos en muchos casos se encuentren reprimidos, silenciados o invisibilizados. Que tal representatividad pueda otorgar derecho a hablar por otros es una peligrosa confusión, sobre la que ya en su momento alertó Spivak⁵.

La dimensión representativa no cancela la realizativa, ni la comunicación de la acción afecta a la experiencia singular e irrepetible, que ya fue, pero que en su acontecer fue pensada para ser externamente recordada y parcialmente representada. La representación forma por ello parte de la acción. Esta es una de las problemáticas que Rabih Mroué y Lina Saneh abordaron cuando representaron el trabajo artístico de Gina Pane en Beirut en 2005⁶. Tenían poco tiempo para hacerlo, porque la artista franco-austriaca figura en la página 27 de *The Artist’s Body*, y esto daba a Lina Saneh, según las reglas establecidas, solamente 27 segundos para *incorporar* verbalmente a Pane. Demasiado poco para hacer explícita la relación entre las acciones de Pane y la situación política del Líbano, ni la relación entre su herida y la gran herida abierta con la guerra civil. Quedan confiadas a la memoria y la imaginación del espectador de ese espectáculo en que Pane y cada uno de los artistas documentados en el libro son reactivados mediante la voz de una actriz que no deja de ser ella misma, cronometrada en su enunciación por un actor que en ocasiones es otro. Ese otro al que Rabih Mroué representa es Hassan Ma’moun y su nombre se repite seis veces a lo largo de la actuación. No por mucho repetir su nombre Ma’moun adquiere mayor singularidad. Al contrario, el asesino anónimo rescatado por Rabih Mroué parece esforzarse a lo largo de sus diferentes discursos en disolver su responsabilidad en el contexto, en presentarse como un individuo sin personalidad, como pura representación. Sin embargo, su acción no representa nada, y desde luego no es representativa de una determinada situación o experiencia histórica. A pesar de la distancia respecto a Beirut de Gina Pane (mucho más

representative of a context or of a sentiment indicates that singularity can only be constructed in the plural and that singularity is more valued the more it incorporates the expression of collective experiences, behaviors, sentiments, or desires, even if in many cases these find themselves repressed, silenced, or made invisible. That such representation can confer the right to speak for others amounts to a dangerous confusion, as Spivak warned against years ago.⁶

The representative dimension does not cancel the realizative dimension, nor does the communication of the action affect the singular and unrepeatable experience, which already existed, but which in its happening was conceived to be externally recorded and partially represented. Representation thus forms part of the action. This is one of the problems that Rabih Mroué and Lina Saneh addressed when they represented the artistic work of Gina Pane in Beirut in 2005.⁷ They had little time to do it, as the French-Italian artist appears on page 27 of *The Artist’s Body*, and this provided Lina Saneh, according to the rules they had pre-established, with only twenty-seven seconds to *embody* Pane verbally. Too little to make the relationship between the actions of Pane and the political situation of Lebanon explicit, nor the relationship between her wound and the great wound of the civil war. The solution is confined to the memory and the imagination of the spectator of that show, in which Pane and each one of the artists documented in the book were reactivated through the voice of an actress who did not cease to be herself, in her enunciation timed by an actor who occasionally was an other. That other represented by Rabih Mroué was Hassan Ma’moun and his name is repeated six times during the performance. Ma’moun does not acquire greater singularity, no matter if his name is often repeated. On the contrary, the anonymous assassin rescued by Rabih Mroué appears to make an effort during his various discourses to eliminate his responsibility within the context, to present himself as an individual without

5. Gayatri C. Spivak (1985), *Can the Subaltern Speak? / ¿Pueden hablar los subalternos?*, trad. y ed. crítica de Manuel Asensi Pérez (Barcelona: MACBA, 2009), p. 55.

6. Rabih Mroué, *Fabrications. Image(s), mon amour* (Madrid: CA2M, 2013), pp. 188-215.

6. Gayatri C. Spivak, “Can the Subaltern Speak?”, in *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg, (London: Macmillan, 1988), 271-313.

7. Rabih Mroué, *Fabrications. Image(s), mon amour*, (Madrid: CA2M, 2013), 188-215.

preocupada por Vietnam), cualquiera de sus acciones singulares podría representar más dolorosamente la experiencia de la guerra civil que la violencia real, pero también banal y anodina, realizada por Ma'moun.

Gina Pane no es una performer. Difícilmente Lina Saneh habría podido representar a una performer, porque muy pocas de sus historias habían sido recogidas en el libro que utilizaron para realizar su pieza. De hecho, todos los artistas *representados* por Saneh son centroeu-ropes, británicos y norteamericanos (a excepción de Stelarc). El habitar territorios democráticos y *amables* hacia la práctica artística les permitió expresar desde una cierta neutralidad representativa, de modo que la acción individual podía fácilmente ser reinscrita en un territorio en guerra, donde aquellas acciones habrían resultado imposibles, pues los derechos individuales estaban suspendidos y las singularidades no tenían cabida. Más difícil habría sido reinscribir las acciones realizadas por artistas que trabajaban en países en conflicto, bajo regímenes dictatoriales y autoritarios, o bien abrumados por la memoria de crímenes y torturas. ¿De qué modo habrían podido inscribirse en la historia libanesa piezas que hacen referencia directa, por ejemplo, a la historia chilena, como las realizadas por Las Yeguas del Apocalipsis?

Pedro Lemebel y Pancho Casas también hirieron sus pies, como Gina Pane, pero veinte años más tarde, bailando la cueca sobre un mapa de Sudamérica cubierto con vidrios de botellas rotas de Coca-Cola. Su danza ante la Comisión de Derechos Humanos (realizada tras el plebiscito pero aún bajo el régimen de Pinochet) representaba el dolor por la doble colonización; las heridas representaban el dolor infligido por el régimen dictatorial; la sangre que se cruza en sus pies representaba la muerte por sida y la nueva estigmatización de la homosexualidad como consecuencia de la epidemia. Nada es original en esta acción: la cueca había sido utilizada por grupos de mujeres que en manifestaciones de resistencia bailaban solas en duelo por sus maridos o hijos desaparecidos; los vidrios formaban ya parte de la historia del arte de acción, al igual que la sangre. Pero la acción realizada por dos artistas homosexuales impactó (y en algunos casos indignó) a los presentes, y la evocación de la misma continúa teniendo una fuerte potencia de

a personality, as pure representation. His action, however, does not represent anything, and it certainly is not representative of a specific situation or historical experience. Despite the distance between Gina Pane (who was much more concerned with Vietnam) and Beirut, any of her singular actions could represent more painfully the experience of the civil war than the real — but also banal and anodyne — violence committed by Ma'moun.

Gina Pane is not a “performer” (that is, in Spanish a female performer); Lina Saneh could only have represented a “performer” with difficulty, because very few of their stories had been collected in the book they used to create their work. In fact, all the artists represented by Saneh were Central Europeans, British, or North Americans (with the exception of Stelarc). The fact that they lived in democratic territories *friendly* to artistic practice allowed Saneh and Mroué to express them from a certain representative neutrality, so that the individual action could easily be re-inscribed in a territory at war, where those actions would have been impossible, as individual rights were suspended and no room for singularities was left. It would have been more difficult to re-inscribe the actions realized by artists who worked in countries in conflict, under dictatorial and authoritative regimes or overwhelmed by the memory of crimes and tortures. In what manner could pieces that, for example, made a direct reference to Chilean history, like those realized by the Yeguas del Apocalipsis [Mares of the Apocalypse], have been inscribed in Lebanese history?

Pedro Lemebel and Pancho Casas also injured their feet, like Gina Pane, but twenty years afterward, dancing a *cueca* [the national dance of Chile] on a map of South America covered with the shards of broken Coca-Cola bottles. Their dance, performed after the plebiscite, but still under the Pinochet regime, in front of the Commission on Human Rights, represented the pain of a double colonization: the wounds represented the pain inflicted by the dictatorial regime; the blood that mingled among their feet represented death by AIDS and the new stigmatization of homosexuality as a consequence of the epidemic. Nothing was original in this performance: the *cueca* had been used by groups of women in demonstrations who danced it alone in mourning for their disappeared husbands or sons; the shards of glass already

conmoción. A diferencia de Pane, Lemebel y Casas no se preocuparon por el registro de sus acciones. Es más, para Casas lo performativo de aquel momento no estaba tanto en las acciones como en la vida que compartió junto a Lemebel en el contexto social y artístico de la transición chilena. A diferencia de la acción de Pane, la suya no es representativa de nada, ni pretende arrebatar a las viudas su cueca, ni a los desaparecidos su lucha. Representa, sí, la comunión en el dolor y la voluntad de vida desde unas singularidades en relación tensa con su territorio.

La felicidad de los actos performativos de Las Yeguas, como las de muchos otros artistas activos en aquella época, es indisociable de su relativa infelicidad comunicativa y artística. No porque rehuyeran el registro, la escritura y la movilidad, sino por la dificultad para movilizar sus acciones, no concebidas como obras. Por ello, durante mucho tiempo no han sido globalmente representados ni han podido ser considerados representativos. El esfuerzo de la historiografía contemporánea (del que este texto es intencionalmente cómplice) por investigar los desacuerdos, las historias escondidas, los distintos tiempos de la historia, las historias de lo efímero suspende en muchos casos la intención de no perdurabilidad y de anonimato que en su momento garantizó la felicidad de aquellas prácticas. Se impone, sin embargo, la obligación de recuperar esas prácticas no hegemónicas y constatar que otros modos de hacer han sido posibles⁷.

Encuentros

En una ocasión colaboré en la organización de un encuentro con escritores disidentes de Marruecos. Habían pasado varios años en cárceles, vigilados por servidores de un rey que se llamaba a sí mismo hermano del rey de España. El sobrino del rey de España sucedió a su padre en el poder y en la represión. Es un buen amigo de este país católico, a pesar de ser musulmán y haber heredado de su antecesor la condición de *Amīr Al-Mu'minīn*.

Los escritores fueron arrestados por ser comunistas. ¡Qué anacronismo, ser comunista en un país

7. Véase *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Madrid: Museo Reina Sofía, 2012).

had a long history in action art, just like the blood. Yet the performance realized by two homosexual artists had an impact on (and in some cases outraged) those present, and its mention continues to incite an uproar. In contrast to Pane, Lemebel and Casas did not worry about the recording of their actions. In fact, for Casas, the performative facet of that moment did not consist as much in the actions but in the life he shared with Lemebel in the social and artistic context of the Chilean transition. Unlike Pane's action, their performance did not represent anything, nor did it pretend to steal the *cueca* from the widows, nor the struggle on behalf of the disappeared victims. It did represent communion with their pain and the will to live, from the singularities of a tense relationship with its territory.

The felicity of the performative acts by the Yeguas, like that of many other artists of that period, cannot be dissociated from their relative communicative and artistic infelicity. Not because they rejected recording, writing, or mobility, but because of the difficulty of distributing their actions, which were not conceived as works. For this reason, they have not been globally represented nor have been able to be considered representative for a long period of time. The efforts of contemporary historiography (to which this text is intentionally an accomplice) in investigating the disagreements, the hidden histories, the different times of history, the history of the ephemeral, negates in many cases the intention of non-perpetuation and of anonymity that at that moment guaranteed the felicity of those practices. The obligation arises, nevertheless, of recuperating these non-hegemonic practices and constating that other modes of doing have been possible.⁸

Encounters

On one occasion I collaborated in the organization of an encounter with dissident writers from Morocco. They had spent various years in jails, guarded by the servants of a King who called himself the brother of the King of Spain. This nephew of the King of Spain succeeded his father in power and in repression. He is a good friend of this Catholic country, Spain, in spite of being a Muslim and

8. See *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Madrid: Museo Reina Sofía, 2012).

regido por un rey que es al mismo tiempo jefe de la Iglesia nacional! Se la pasaban riendo. Su risa era un modo de borrar momentáneamente el sufrimiento, la soledad, la humillación, la frustración, el hambre.

La risa era un modo de empoderamiento.

La risa creaba poder.

ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ γελῶ

(Una vez encontré a una artista que en vez de hablar reía)

((Una vez encontré tres artistas que reían sin parar))

((((Una vez encontré tres artistas que reían y desaparecieron)))

(((((Encontré varios artistas que reían citando la risa de otros))))

Continúan riendo, para olvidar y no olvidar. Para hacer visible y pública su fuerza y su debilidad, para solidarizarse en una comunidad de gente que ríe.

Tengo la memoria de sus palabras, de su mirada, de sus cuerpos. Cuerpos intocables. Cuerpos sagrados.

Reír, hablar, manifestar

La risa es una reacción nerviosa y un acto de comunicación, pero también un modo de manifestación originaria, como el tocar, el soplar, el gritar o el abrir los ojos. La manifestación no necesariamente requiere movimiento, pues depende de la percepción ajena. Y, por tanto, la acción puede estar en quien se manifiesta, pero también en aquel o aquellos ante/frente a quien o quienes se manifiesta. La manifestación puede ser también creación. De hecho, en numerosos mitos de la creación intervienen el tacto y el aliento (el dedo y el soplo divinos), del mismo modo que el gritar y el abrir los ojos significan el inicio o el retorno a la vida. Resulta sorprendente que en ningún mito de la creación aparezca la risa (aunque les pese a Jarry y a Kundera) y en cambio sí la palabra, algo mucho más sofisticado y, por tanto, más inverosímil si consideramos que la creación solo pudo ocurrir en tiempos arcaicos.

Quienes nos hemos educado en el ámbito de influencia judeo-cristiana, llevamos marcado en la piel (a mayor o menor profundidad) el inicio del Evangelio según san

having inherited from his predecessor the condition of *Amīr Al-Mu'minīn*.

The writers were arrested for being Communists. What an anachronism, being Communists in a country ruled by a King who is at the same time the head of the national church! They spent their time laughing. Their laughter was a way of erasing, momentarily, the suffering, the loneliness, the humiliation, the frustration, the hunger.

Laughter was a form of empowerment.

Laughter created power.

ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ γελῶ

(Once I came across an artist who instead of talking laughed.)

((Once I came across three artists who laughed ceaselessly.)

((((Once I came across three artists who laughed and disappeared.)

(((((Once I came across various artists who laughed, citing the laughter of others))))

They continue to laugh, in order to forget and not to forget. To make their strength and weakness visible and public, to show solidarity with a community of people who laugh.

I have the memory of their words, their gaze, their bodies. Untouchable bodies. Sacred bodies.

Laugh, Talk, Manifest

Laughter is a nervous reaction as well as an act of communication, but also a primordial mode of manifestation, like touching, blowing, shouting, or opening one's eyes. The manifestation does not necessarily require movement, since it depends on external perception. And for this reason, the action can reside in those who manifest themselves, but also in those in front of/before whom the manifestation is directed. The manifestation can also be creation. In fact, touch and breath (the divine finger and exhalation) appear in numerous creation myths, in the same manner that shouting and opening the eyes signify the beginning of or the return to life. It seems surprising that in no creation myth does laughter appear (although this might distress Jarry and Kundera) and instead the word does, something much more

Juan, como si al nacer no nos hubieran bautizado, sino amarrado momentáneamente a esa terrible máquina que Franz Kafka imaginó para *En la colonia penitenciaria*. Teniendo en cuenta el dolor causado por la palabra convertida en ley, y teniendo en cuenta igualmente que, al identificar a Dios con la palabra, se le aleja de sus criaturas, los peces y el viento, los volcanes y las vacas, las serpientes y los agujeros negros, las árboles y los meteoritos, las aves y los quarks, ¿no sería conveniente considerar una corrección del Evangelio que abriera una divinidad más comprensiva y amable? Pier Paolo Pasolini lo intentó cuando eligió el de san Mateo y naturalizó sus personajes: en vez de comenzar con la palabra, lo hizo con una mirada silenciosa, la de una joven bella que representa a María, y otra mirada triste de un hombre maduro, que representa a José. No hay palabras entre estos personajes apegados a la tierra (tanto como, en un registro más cómico, los joviales franciscanos de *Uccellacci e uccellini*), solo rostros amables, rostros preocupados, sonrisas de complicidad.

Rememorando las imágenes de Pasolini, las palabras de san Juan caen como una losa que borra las sonrisas: “καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν, καὶ θεὸς ἦν ὁ λόγος”. La palabra está con Dios, Dios es la palabra, y la historia comienza cuando Dios se hace carne. Dios podría haberse hecho carne de forma expansiva y alegre. Pero prefirió hacerse carne de manera impositiva y autoritaria. Prefirió ser carne sometida a la palabra y no ser carne con la palabra. Que la creación del mundo sea un acto de la palabra implica que la creación del mundo es un enunciado performativo. Por ello, se ha considerado la palabra de Dios en la creación como el performativo absoluto. Poco importa lo que Dios en cuanto palabra quisiera significar, pues lo importante es que la palabra en su manifestación, en el acto mismo de la palabra, creó la realidad.

Giorgio Agamben, que interpretó al pescador Filippo en la película de Pasolini, dedicó una extensa investigación a este tema, que denominó: “arqueología del mandato”. La frase “ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος” puede ser traducida, según Agamben, de dos maneras: “al principio era la palabra”, que es la habitual, o bien “en el mandato estaba la palabra”, pues “ἀρχή” significa tanto “principio” como “mandato”. De ahí derivarían dos ontologías paralelas,

sophisticated and, therefore, more implausible if we consider that creation could only occur in archaic times.

Those of us who have been raised in the Judeo-Christian area of influence carry inscribed in our skin (superficially or profoundly) the beginning of the Gospel according to Saint John, as though when after being born we were not baptized with water, but momentarily tied to that terrible machine that Franz Kafka imagined *In the Penal Colony*. Taking into account the pain caused by the word converted into law, and likewise taking into account that, by identifying God with the word, He is separated from His creatures, the fish and the wind, the volcanoes and the cows, the serpents and the black holes, the trees and the meteorites, the birds and the quarks, would it not be convenient to consider a correction of the Gospel that presented a more comprehensive and friendly divinity? Pier Paolo Pasolini attempted this when he chose the Gospel of Mathew and naturalized its characters: instead of beginning with the word, he began with a silent gaze, that of a beautiful young woman playing Mary, and another sad gaze of a mature man, who plays Joseph. There are no words between these characters tied to the earth (just like, in a more comic register, among the jovial Franciscans of *The Hawks and the Sparrows*), only friendly faces, worried faces, smiles of complicity.

Recalling Pasolini's images, the words of Saint John fall like a heavy stone that erases the smiles: “καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν, καὶ θεὸς ἦν ὁ λόγος”. The word is with God, God is the word, and the story begins when God is made flesh. God could have been made flesh in a more expansive and joyful manner. But He preferred to be made flesh in an imperative and authoritative way. He preferred to be flesh subject to the word and not be flesh with the word. That the creation of the world is an act of the word implies that the creation of the world is a performative utterance. Little does it matter what God wanted to mean as word, because the important point is that the word in its manifestation, in the very act of the word, created reality.

Giorgio Agamben, who played the fisherman Filippo in Pasolini's film, dedicated an extensive investigation to this issue, which he denominated “The Archaeology of Commandment”. The phrase “ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος”

“una ontología de la aserción”, activa en el ámbito de la filosofía y de la ciencia, y “una ontología del mandato”, activa en el ámbito de la ley, la religión y la magia. Aunque Agamben, siguiendo a Émile Benveniste, no acepta la identificación del imperativo (la forma del mandato) como realizativo propuesta por Austin, sí observa una relación entre la expansión de la performatividad y el retorno secreto de la ontología del mandato bajo las máscaras amables de la sugerencia, el anuncio, la invitación y el consejo⁸.

La asociación de performatividad y mandato resulta sorprendente, y en cualquier caso pone en alerta sobre una fácil asociación entre lo constativo y lo estático, por una parte, y lo performativo y lo transformador, por otra. Agamben no recurre a Austin, sino a Aristóteles, y su división entre discursos apofánticos y no apofánticos. Los discursos apofánticos, que pueden ser verdaderos y falsos, serían propios de la filosofía y la ciencia. Los discursos no apofánticos serían propios de la poética, la retórica y sobre todo del arte del actor, del ὑποκριτής (hypokrités). Entre los discursos no apofánticos figurarían las preguntas, los rezos, los insultos y los mandatos. El discurso de la modernidad habría tratado de dar mayor relieve a una ontología de la aserción, basada en el discurso apofántico, reprimiendo la ontología del mandato. La crisis de la modernidad habría permitido el resurgir de lo reprimido y, en paralelo a ello en una fase más reciente, la expansión de los discursos no apofánticos, que Aristóteles había despreciado como propios de los actores. La arqueología de Agamben no se presenta como base para postular una nueva represión de los discursos no apofánticos y la ontología del mandato, sino más bien una ampliación del campo de la posibilidad. ¿Cabría pensar una tercera ontología que mediara entre ellas? ¿Podrían el modo condicional y el subjuntivo ofrecer una pista para evitar que la crisis se salde con un retorno? La referencia a Bartleby y su célebre “I would prefer not to” parece apuntar en esa dirección.

Un modo posible de equilibrar la tensión ontológica con el fin de hallar la necesaria tercera vía podría ser

8. Giorgio Agamben (2011), “The Archeology of Commandment”, <http://www.egs.edu/faculty/giorgio-agamben/videos/the-archaeology-of-commandment/> (consultado el 10/01/2014).

can be translated, according to Agamben, in two ways: “In the beginning was the word”, which is the customary rendering, or “In the commandment was the word”, since “ἀρχή” means “beginning” as well as “commandment”. Two parallel ontologies would thus derive from this, “an ontology of assertion”, active in the sphere of philosophy and of science, and “an ontology of the commandment”, active in the sphere of the law, religion, and magic. Although Agamben, following Émile Benveniste, does not accept the identification of the imperative (the form of the commandment) as performative, as proposed by Austin, he does detect a relationship between the expansion of performativity and the secret return of the ontology of the commandment under the friendly masks of suggestion, announcement, invitation, and advice.⁹

The association between performativity and commandment turns out to be surprising and in any case alerts us to the facile association between the constative and the static, on the one side, and the performative and transformative, on the other. Agamben does not recur to Austin, but to Aristotle and his division of discourses into apophantic and non-apophantic. The apophantic discourses, which can be true or false, are proper to philosophy and science. The non-apophantic discourses are proper to poetry, rhetoric, and above all to the art of the actor, of the ὑποκριτής (hypokrités). The non-apophantic discourses include questions, prayers, insults, and commandments. The modernist discourse has attempted to emphasize an ontology of assertion, based on the apophantic discourse, repressing the ontology of the commandment. The crisis of modernism has permitted the re-emergence of the repressed and in parallel to this, in a more recent phase, the expansion of non-apophantic discourses, which Aristotle disparaged as being proper only to actors. Agamben’s archaeology does not present itself as a basis for postulating a new repression of non-apophantic discourses and of the ontology of the commandment, but rather an amplification of the field of possibility. Could one image a third ontology that would mediate between the other two? Could the conditional and subjunctive modes offer a clue to

9. Giorgio Agamben, “The Archeology of Commandment”, (2011) <http://www.egs.edu/faculty/giorgio-agamben/videos/the-archaeology-of-commandment/> (10/01/2014).

precisamente poner de relieve los actos de manifestación. Los actos de manifestación serían a los discursos apofánticos lo que los actos realizativos a los no apofánticos. Al igual que los enunciados realizativos, los enunciados de manifestación se encuentran en el lenguaje cotidiano. El narrador y ensayista Rafael Sánchez Ferlosio los descubrió tras asistir con su hija pequeña a un espectáculo de títeres en el parque del Retiro. Una vez acabada la función, la niña continuaba repitiendo una frase: “No me des más en la cabeza, que la tengo muy dolorosa”⁹. La frase había sido pronunciada por uno de los títeres y ella, despreocupada de la representación y el argumento, la había retenido para su jolgorio. Bastaba la enunciación para que la niña estallara en risas. Y esa asociación alimentó la repetición durante días. Ella utilizaba la frase del mismo modo que la utilizaban los títeres: no para significar ni para producir un efecto, sino simplemente para manifestarse. Se emplean palabras, incluso se utilizan imperativos, pero en realidad lo único que se dice es: “este soy yo y estoy aquí de una determinada manera”. El contenido semántico de las palabras y de las oraciones resulta prescindible, pues de lo que se trata es de llamar la atención sobre la corporalidad subjetiva con un estado de ánimo específico.

Podríamos entender la manifestación como una dimensión del lenguaje presente en muchos de los enunciados que Austin denominó realizativos pero que no corresponden a ilocuciones, es decir, carecen de intención, pues el efecto o perlocución se cumple en la enunciación misma. Se trata de actos performativos en cuanto implican actuación (actuar reducido a un hacerse perceptible sobre un escenario real o metafórico), pero no son actos realizativos. Se trata más bien, como Paolo Virno observó, de una “teatralidad insita” en el discurso, mediante la que se hace aparición¹⁰. Se toma la palabra no para decir aún, sino para manifestarse, y el enunciado sirve como teatro de la manifestación. Estos discursos tendrían su precedente en los enunciados egocéntricos infantiles, enunciados de pura manifestación. Pero lejos

9. Rafael S. Ferlosio, “Carácter y destino”, en *God & Gun. Apuntes de polemología* (Barcelona: Destino, 2010), p. 291.

10. Paolo Virno, *Cuando el verbo se hizo carne. Lenguaje y naturaleza humana* (Buenos Aires: Cactus/Tinta Limón/Traficantes de Sueños, 2005), p. 55.

avoid the crisis being overcome with a return? The reference to Bartleby and his famous phrase “I would prefer not to” seems to point in this direction.

A possible way of balancing the ontological tension with the end of discovering the necessary third way could lie precisely in underscoring acts of manifestation. The acts of manifestation would be related to the apophantic discourses like the performative acts to the non-apophantic ones. Just like the performative utterances, the utterances of manifestation are found in everyday language. The narrator and essayist Rafael Sánchez Ferlosio discovered them after attending a puppet show with his young daughter in Madrid’s Retire park. Once the spectacle was finished, the girl continued to repeat one sentence: “Don’t hit me on the head anymore, because my head hurts a lot¹⁰.”¹¹ The phrase had been said by one of the puppets and the girl, disinterested in the representation and in the plot, had retained it for her enjoyment. Simply pronouncing the sentence was enough for the girl to break out in laughter. And this association motivated the repetition for days on end. She used the phrase the same way that the puppets had employed it: not to signify anything nor to produce an effect, but simply to manifest herself. Words are utilized, even imperatives are utilized, but in reality the only thing said is: “This is me and I am here in a certain manner.” The semantic content of the words and of the sentences transpired to be unessential, as their purpose was to call attention to the subjective corporality with a specific mood.

We can understand the manifestation as a dimension of language present in many of the utterances that Austin designated as performative, but which do not correspond to illocutionary acts, that is, they lack intention, since the effect or the perlocution is accomplished in the utterance itself. These are performative acts to the extent that they imply action (action here reduced to making oneself perceptible on a real or metaphorical stage), but

10. [Translator’s note: in the original “No me des más en la cabeza, que la tengo muy dolorosa” the word “dolorosa” plays with the meaning of “painful” in the sense of causing pain.]

11. Rafael S. Ferlosio, “Carácter y destino”, in *God & Gun. Apuntes de polemología*, (Barcelona: Destino, 2010), 291.

de constituir un residuo de modos de coexistencia pre-sociales, tales enunciados constituyen una condición de la sociabilidad, y corresponderían a uno de los dos rasgos que Hannah Arendt consideraba característicos de la praxis humana: revelarse a sí mismo a los demás. El otro, comenzar algo de nuevo al margen de las cadenas causales, remitiría más bien a la performatividad en cuanto realización¹¹.

No es de extrañar que, siendo propios del lenguaje infantil y pudiendo ser considerados como síntoma de la teatralidad del lenguaje cotidiano, Sánchez Ferlosio descubriera los enunciados de manifestación de paseo con su hija, fascinada por una actuación de títeres. Tampoco se debe menospreciar el hecho de que el descubrimiento se produjera por la repetición de una frase con efecto cómico: una frase para reír extraída de un espectáculo para reír. Pero lo que a Sánchez Ferlosio le interesó entonces fue seguir la pista de lo que él denominó “personajes de carácter”. Se trata de personajes que permanecen inalterables: no realizan acciones que transforman o los transforman, sino que más bien las acciones son realizadas para que ellos se manifiesten. Las palabras que describen situaciones, relatan acontecimientos o registran conversaciones tendrían en esas obras la función primera de revelar el carácter. Los más próximos a los títeres serían los personajes de historietas cómicas, a continuación los personajes excéntricos (Charlot, Keaton) y, obviamente, don Quijote, un caballero *après la lettre* y un personaje de carácter cuyo carácter, aventura Sánchez Ferlosio interpretando a Benjamin, consistiría en querer ser un personaje de destino¹².

Sin duda, el escribiente Bartleby podría igualmente engrosar la nómina de personajes de carácter. A diferencia de don Quijote, Bartleby se convirtió en un personaje de destino a su pesar, pues él siempre habría preferido no serlo. De hecho, su destino se encuentra fuera de la narración misma, ya que dentro de ella Bartleby se manifiesta de principio a fin como un personaje de carácter. En la herencia de Bartleby figuran numerosos artistas

11. Hannah Arendt (1958), *La condición humana* (Madrid: Paidós, 2005), pp. 128-136.

12. Walter Benjamin (1921), “Destino y carácter”, en *Obras*, libro II, vol. 1 (Madrid: Abada, 2007), pp. 175-182.

they are not realizative acts. They are actually, as Paolo Virno observed, of an “implied theatricality” in discourse, by means of which one makes an appearance.¹² One begins to speak not to say anything yet, but to manifest oneself, and the utterance serves as the theatre of the manifestation. These discourses have their precedents in egocentric infantile utterances, utterances of pure manifestation. But far from constituting a residual of modes of pre-social coexistence, such utterances constitute a condition of sociability and would correspond to one of the two traits that Hannah Arendt considered characteristic of human practice: revealing oneself to others. The other trait, beginning something again apart from the chains of causality, would refer instead, as regards realization, to performativity.¹³

It is not strange then that, belonging to children’s language and being regarded as a symptom of the theatricality of everyday language, Sánchez Ferlosio discovered the utterances of manifestation during a walk with his daughter, while she was fascinated by a puppet show. One should also not underestimate the fact that the discovery was triggered by the repetition of a comic sentence: a sentence for laughing extracted from a spectacle for laughing. But what interested Sánchez Ferlosio at that time was to follow the trail of what he named “characters of personality”. These are characters who remain unalterable: they do not realize actions that transform or transform themselves, but rather actions are realized so that they can manifest themselves. The words that describe situations, relate occurrences, or record conversations have in these works the primary function of revealing the personality. Those closest to the puppets would be characters of comic cartoons, followed by eccentric characters (Chaplin, Keaton), and obviously, Don Quijote, a knight “*après la lettre*” and a character of personality whose personality, as Sánchez Ferlosio — interpreting Benjamin — suggests, consists in wanting to be a character of fate.¹⁴ Without a doubt, the scrivener Bartleby could similarly

12. Paolo Virno, *When the Word Becomes Flesh: Language and Human Nature* (New York: Semiotext(e), 2013).

13. Hannah Arendt, *The Human Condition* (Chicago: University of Chicago Press, 1958).

14. Walter Benjamin, “Schicksal und Charakter”, (1919), in *Gesammelte Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972–1999) Bd. II(1), 171-178.

que habitualmente han sido comprendidos bajo la categoría de lo realizativo: Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Ana Mendieta, Robert Filliou, On Kawara, Isidoro Valcárcel Medina, Tehching Hsieh, Maris Bustamante. ¿No podrían muchas de sus obras ser más bien entendidas como manifestaciones? De hecho, la resistencia que todos ellos opusieron a la productividad, a contribuir con sus acciones a la alimentación de la cultura especulativa, les sitúa más cerca del “preferiría no” manifestativo que del “yo hago con mis acciones” realizativo. En los “artistas de carácter” no solo se suspende el imperativo realizativo (que finalmente aboca a la productividad inmaterial), sino también la pulsión de novedad o de originalidad, es decir, la tensión formal en cuanto destino del artista. Subvierten la constatación no mediante la movilización, sino mediante la insistencia, al modo en que Gertrude Stein la subvirtió en su célebre “a rose is a rose is a rose is a rose”, Ramón María del Valle Inclán en el “¡Cráneo privilegiado!” de su anónimo borracho, o John Cage en su “Lecture on Nothing”.

Ello no implica que los artistas de carácter estén libres del destino de convertirse contra su voluntad ellos también en marca. Una vez que el trabajo inmaterial ha adquirido más valor que el material y el propio trabajo ha sido convertido en mercancía, el que haya o no haya obra (sea esta objeto o acción) resulta secundario, pues el valor se acumula en el nombre. La conversión del trabajo inmaterial en mercancía afecta al núcleo de resistencia de la performatividad, tanto en su versión manifestativa como en su versión realizativa. La fetichización del nombre es el síntoma de este nuevo modo de capitalización. Pero el nombre puede ser también pura manifestación o pura realización. Desactivar la productividad del nombre puede ser el reto al que tanto los artistas de destino como los de carácter se enfrentarían para hacer efectiva su resistencia a la cultura especulativa. Pero esto sería tanto como pedir a los artistas que resolvieran la tensión ontológica que los filósofos son incapaces de resolver por el momento. Cuando la trascendencia paraliza, abandonar a Yahvé por Tezcatlipoca puede ser una buena opción. La relativización que todo acto de reír contiene nos devuelve inevitablemente a la cotidianidad, a la escucha y a la práctica.

be added to the ranks of characters of personality. In contrast to Don Quijote, Bartleby was transformed into a character of fate, in spite of himself, because he would have always preferred not to. In fact, his destiny is located outside the narrative itself, since in it Bartleby manifests himself from the beginning to the end as a character of personality. Among Bartleby’s legacy there are numerous artists who have normally been understood under the category of the realizative: Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Ana Mendieta, Robert Filliou, On Kawara, Isidoro Valcárcel Medina, Tehching Hsieh, Maris Bustamante. Could many of their works not be better understood as manifestations? In fact, the resistance that all of them offered productivity, to contributing with their actions to feeding the speculative culture, situates them closer to the “would prefer not to” of manifestation than to the “I do with my actions” of performativity. Among these “artists of personality” not only is the realizative imperative (which ultimately leads to immaterial productivity) suspended, but also the drive towards novelty or originality, that is, the formal tension as regards the fate of the artist. They subvert the constatación not by means of mobilization, but by means of insistence, in the manner that Gertrude Stein subverted it with her famous “a rose is a rose is a rose is a rose”, Ramón María del Valle Inclán with the “¡cráneo privilegiado!” [*privileged skull*] of his anonymous drunk, or John Cage in his “Lecture on Nothing”.

This does not imply that they too, the artists of personality, are free of the fate of being transformed, against their will, into a brand. Once immaterial work has acquired more value than material work and work itself has been converted into a commodity, the fact that artistic work exists or not (be this object or action) is of secondary importance, since value accumulates in the name. The transformation of immaterial work into a commodity affects the core of resistance of performativity, just as much in its version of manifestation as in its realizative version. The fetishization of the name is the symptom of this new mode of capitalization. Yet the name can also be pure manifestation or pure realization. Deactivating the productivity of the name could be the challenge facing artists of fate as much as those of character, to make their resistance to speculative culture effective. But this would be tantamount to asking the artist to resolve the

Manifestación y anonimato

La conversión del artista en marca es consecuencia de la evolución del mercado del arte, que se adelantó a la transformación de la economía productiva en economía especulativa. Paradójicamente, aquellos artistas que intentaron escapar a la economía de mercado evitando producir obras fueron los más expuestos a su conversión en marcas: no existiendo productos que acumularan valor, este se acumuló en el propio nombre. Obviamente, esta no es una responsabilidad de los artistas, que individual o colectivamente tratan de seguir resistiendo a la voracidad de la cultura capitalista del mismo modo que no es responsabilidad directa de los individuos verdos convertidos, en cuanto trabajadores inmateriales y usuarios de la economía espectáculo, nosotros mismos en mercancía. Pero es responsabilidad de todos detectar los mecanismos de dominación y tratar de articular alternativas o respuestas colectivas.

Que la conversión del nombre propio en marca ha constituido un tema de preocupación para los artistas se hace evidente en la multiplicación de dos modos muy diferentes de respuesta. El primero, la desaparición de los individuos tras el nombre de colectivos, agencias o comunidades, que en cierto modo actualizan el movimiento de los grupos que en muchos contextos culturales se produjo a final de los años sesenta y principios de los setenta del pasado siglo, aunque con una radicalidad política diferente (no necesariamente basada en posiciones marxistas o anarquistas) y sustituyendo el cuestionamiento posestructuralista de la autoría por una crítica del individuo productor. El segundo, el trabajo sobre el propio nombre o la tematización del valor del nombre del artista en cuanto propietario de bienes o derechos.

El problema del nombre-marca no es exclusivo de los artistas. En las sociedades posindustriales, la teatralidad social descrita por Erving Goffman y Richard Sennett (entre otros) ha evolucionado hacia una teatralidad realizativa, una teatralidad sin argumentos ni personajes fijos. En coherencia con la ideología neoliberal que la anima, la sociedad ya no se deja representar bajo la metáfora de escenario de madera y telas, sino más bien se ofrece en la forma de un escenario virtual múltiple, en el que cada actor ocupa una escena-ventana individual, que trata de superponer o hacer visible en los lugares de

ontological tension that philosophers have been incapable of resolving up to now. When transcendence paralyses, abandoning Yahweh for Tezcatlipoca could be a beneficial option. The relativization that any act of laughing contains inevitably returns us to the everyday, to listening, and to practice.

Manifestation and Anonymity

The transformation of the artist into a brand is an evolution of the art market, which anticipated the transformation of the productive economy into a speculative economy. Paradoxically, those artists who tried to escape the economy of the market by avoiding producing works of art were those most exposed to their transformation into brands: as products that accumulated value did not exist, it was accumulated in the name itself. Obviously, this is not the responsibility of the artists, who individually or collectively endeavor to keep resisting the voracity of capitalistic culture, in the same way that it is not the direct responsibility of individuals when we see ourselves transformed, as immaterial workers and users of the economy of spectacle, into commodities. But it is the responsibility of all of us to detect the mechanisms of domination and attempt to articulate alternatives or collective answers.

That the transformation of the proper name into a brand has been an issue of concern for artists becomes evident in the multiplication of two very different modes of response. The first one, the disappearance of individuals behind the name of collectives, agencies, or communities, which to a certain extent updates the movement of groups that occurred in many cultural contexts at the end of the 1960s and beginning of the 1970s, although carried out with a different political radicalness (not necessarily based on Marxist or anarchist positions) and substituting the post-structuralist questioning of authority with a critique of the individual producer. The second, working on the name or thematizing the value of the artist's name as owner of goods or rights.

The problem of the name-brand is not exclusive to artists. In post-industrial societies, the social theatricality described by Erving Goffman and Richard Sennett (among others) has evolved towards a realizative

mayor coincidencia o intensidad. A veces es suficiente repetir, o manifestarse, pero el mayor valor es otorgado a aquellas y aquellos que son capaces de realizar. Las industrias de fabricación de subjetividad se han apropiado de las demandas de libertad y singularidad que impulsaron la performatividad artística y política hace medio siglo para hacerla económicamente productiva.

La expansión del trabajo inmaterial ha trasladado el valor de la mercancía al trabajador. El trabajador se convierte él mismo en mercancía, no importa que sea un trabajador asalariado o autónomo. Es más, en las circunstancias actuales podría ser un trabajador no remunerado. En cualquier caso, lo que se espera del trabajador es que se comporte como se comportaban las mercancías en los tiempos de economía productiva para asegurar el mantenimiento o el incremento de las ventas: constante evolución técnica, adaptación a las necesidades del mercado, facilidad de transporte. La formación continua, la flexibilidad laboral y la movilidad (además de la invitación a suspender cuando sea necesario el juicio ético) forman parte de las cualidades propias del nuevo sujeto neoliberal, pero también indican la expansión del modo performativo (actuar y realizar) a la esfera socioeconómica. El núcleo semántico del que deriva este “performativo” está, sin embargo, mucho más próximo al original francés *performance* (rendimiento) que a los sentidos anteriormente expuestos.

El buen rendimiento de un trabajador ya no solo depende de su capacidad para aplicar sus conocimientos y habilidades técnicas en la resolución de problemas y en la fabricación de productos, depende también de su capacidad para implicarse felizmente en un proyecto. La felicidad de su realización será tanto mayor cuando mayor sea su implicación personal y emocional. La subjetividad, como observaron Maurizio Lazzarato y Antonio Negri, forma ya parte fundamental del sistema económico: no basta con hacerlo bien, es preciso expresarse, hablar, comunicar, cooperar¹³. Es decir, las cualidades positivas ligadas a la defensa de la singularidad y la comunidad como alternativas a los

13. Maurizio Lazzarato y Antonio Negri, “Lavoro immateriale e soggettività”, en *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*, Maurizio Lazzarato (Verona: Ombre Corte, 1997), pp. 41-42.

theatricality, a theatricality devoid of plot or of fixed characters. Consistent with the neoliberal ideology that drives it, society does not let itself be represented by the metaphor of a stage made of wood and linen, but rather offers itself in the form of a multiple virtual stage, in which each actor occupies an individual stage-window, which he or she tries to superimpose or make visible in the sites of greatest frequency or intensity. Sometimes it is enough to repeat, or to manifest oneself, but the highest value is assigned to those who are capable of realizing. The industries of the fabrication of subjectivity have appropriated the calls for freedom and singularity of artistic and political performativity of half a century ago, in order to make it productive.

The expansion of immaterial work has transposed the value of the commodity to the worker. The worker is transformed into a commodity, it does not matter whether the worker is a salaried or a freelance worker, what is more, in today's circumstances it could even be a worker who is not remunerated at all. In any case, what is expected of the worker is that he or she behave like goods behaved in the eras of productive economy, to ensure the maintenance or increase of sales: constant technical evolution, adaptation to the needs of the market, ease of transport. Continuous training, professional flexibility, and mobility (in addition to the invitation to suspend ethical judgments when necessary) form part of the qualities of the new neoliberal subject, but they also indicate the extension of the performative mode (act and realize) to the socio-economic sphere. The semantic nucleus from which this “performative” is derived is much closer to the original French “*performance*” (output), than to the meanings explained above.

The good performance of a worker today does not merely depend on his or her capacity for applying knowledge and technical skills to the solving of problems and to the manufacturing of products, but also depends on the capacity for being felicitously involved in the project. The felicity of his or her realization will be all the greater the more the worker is personally and emotionally involved. Subjectivity, as Maurizio Lazzarato and Antonio Negri noted, now forms an essential part of the economic system: it is not enough to do it well, it is necessary to

modelos sociales alienantes emanados de la Segunda Guerra Mundial se han convertido en factores de identificación de una nueva subjetividad neoliberal. Brian Holmes la ha denominado “personalidad flexible”, en contraste con la “personalidad autoritaria”, aún hegemónica en los años cincuenta del siglo pasado y contra la que se lanzaban las proclamas “sé diferente”, “sé único”, “sé tú mismo”, ahora convertidas en eslóganes y núcleos de una nueva subjetividad. La flexibilidad es uno de los principales atributos de la economía global. Pero también refiere a una serie de cualidades positivas que antes estaban del lado de la revuelta y ahora lo están del lado del poder: espontaneidad, creatividad, cooperación, movilidad. En el interior de los ámbitos acotados por la actividad económica, la personalidad flexible se puede desarrollar en la ficción de la igualdad, el aprecio de la diversidad y el interés por la experimentación para así constituirse en sujeto neoliberal de experiencia¹⁴.

Reconocer algunos factores que impulsaron la expansión de la performatividad en el ámbito artístico como rasgos de la nueva subjetividad flexible no implica establecer una relación de causalidad y mucho menos de complicidad. La mercantilización del arte de acción y otras prácticas conceptuales en los últimos veinte años es un síntoma de la imposición de una economía de servicios, que afecta también a la estructura interna del mercado artístico, pero que no cambia el signo de las propuestas más radicales ni agota la potencia de la práctica artística como lugar de manifestación de resistencias, problemas y tensiones, ni como medio de intervención en debates sociales y transformaciones simbólicas. El mundo del arte se ha visto afectado por el giro performativo del mismo modo que la sociedad en su conjunto. Pero ¿de qué performatividad se trata? Se diría que más bien la performatividad denunciada en este caso es la que tiene que ver con el “actuar” y no tanto con el “realizar”. Porque, lejos de haber alcanzado la utopía de una sociedad donde todos somos artistas, más bien hemos caído en una sociedad donde todos seguimos siendo actores obligados a ser artistas, aunque peor retribuidos que los actores (ya de por sí peor pagados que los perros). Suely

14. Brian Holmes (2001), “La personalidad flexible. Por una nueva crítica cultural”, *Brumaria* n° 7: *arte, máquinas, trabajo inmaterial* (2006): pp. 97-118.

express oneself, talk, communicate, cooperate.¹⁵ That is, the positive qualities tied to the defense of singularity and of community as alternatives to those alienating social models that stemmed from the World War II have been transformed into factors of identification of a new neoliberal subjectivity. Brian Holmes has designated it the “flexible personality”, in contrast to the “authoritarian personality” still hegemonic in the 1950s, against which the demands “be different”, “be unique”, “be yourself” were hurled, now converted into the slogans and nuclei of a new subjectivity. Flexibility is one of the principal attributes of the global economy. But the term also refers to a series of positive qualities that previously were on the side of rebellion and now are on the side of power: spontaneity, creativity, cooperation, mobility. Within the interior of the spheres marked out by economic activity, the flexible personality can evolve in the fiction of equality, of the appreciation for diversity, and of the interest in experimentation, to thus constitute itself as the neoliberal subject of experience.¹⁶

Recognizing some of the factors that drove the expansion of performativity in the artistic sphere as being the traits of the new flexible subjectivity does not imply establishing a relationship of causality, much less one of complicity. The mercantilization of performance art and other conceptual practices in the last twenty years is a symptom of the imposition of an economy of services, which also affects the internal structure of the art market, but does not change the value of the most radical proposals, nor does it exhaust the potency of artistic practice as a site of manifestation of resistances, problems, and tensions or as a mode of intervention in social debates and symbolic transformations. The world of art has seen itself affected by the performance turn in the same manner as society on the whole. Yet, what kind of performativity are we talking about? One could say that the performativity to be denounced in this case is that which has to do with “perform” and not so much with “realize”. Because, far from having achieved the

15. Maurizio Lazzarato and Antonio Negri, “Lavoro immateriale e soggettività”, in *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*, ed. Maurizio Lazzarato (Verona: Ombre Corte, 1997), 41-42.

16. Brian Holmes, “The Flexible Personality” (2001), <http://transform.eipcp.net/transversal/1106/holmes/en> (accessed on February 24, 2014).

Rolnik se refirió a este nuevo mecanismo de explotación de la subjetividad como “geopolítica del chuleo”¹⁵.

El “sé tú mismo” se transforma en un “actúa de modo que parezca que eres tú mismo”. Y para ello se multiplican los libros de autoayuda, los cursos de comportamiento y comunicación, las agencias de preparación para el empleo y la promoción, y los asesores personales. Harun Farocki mostró en *Die Bewerbung* (1997) el funcionamiento de uno de esos cursos en los que desempleados de distinta índole aprenden técnicas de *self management*, es decir, aprenden a gestionar su apariencia, su comportamiento, su personalidad y su identidad para adecuarla a las necesidades del mercado y poder venderse más eficazmente como trabajadores. Este es solo un ejemplo de cómo el trabajo del individuo sobre sí mismo para entrar y mantenerse en la red de producción capitalista es una imposición y no una acción voluntaria, y que difícilmente podría ser considerada una consecuencia ideológica del individualismo libertario de los años sesenta, ni mucho menos, como algunos discursos *liberales* de cierto éxito han pretendido denunciar, una consecuencia del énfasis de los artistas en el individualismo y la performatividad¹⁶.

El trabajador es al mismo tiempo consumidor, no solo en cuanto *prosumidor* (productor de valor añadido a aquello que consume), sino en cuanto consumidor de su propio trabajo, del que debe disfrutar, en el que no solo debe demostrar su experiencia (maestría), sino también tener experiencias. La experiencia, aquel núcleo irrepetible e irrepresentable en la acción artística, se ha convertido en uno de los productos de mayor valor añadido en la cultura capitalista actual. No es de extrañar que si el trabajador se convierte en mercancía, y el consumo es también trabajo, la principal fuente de valor añadido se da como vivencia: los productos de mayor valor serán los que responden a la satisfacción de deseos, y ya no tanto al deseo de poseer cuanto al deseo de experiencia que un producto, un servicio o una persona prometen. Obviamente, las experiencias deben estar diseñadas para despertar apetencias y generar nuevos deseos.

15. Suely Rolnik, “Geopolítica del chuleo”, *ibíd.*, pp. 165-182.

16. Sven Lütticken, S.: “Performance art after TV”, *New Left Review*, n° 80 (marzo/abril de 2013): pp. 109-130.

utopia of a society where we are all artists, we have instead descended into a society where we all continue to be actors forced to be artists, although remunerated less than actors (who themselves are paid less than dogs). Suely Rolnik refers to this new mechanism of the exploitation of subjectivity as the “geopolitics of pimping”¹⁷.

The slogan “be yourself” is transformed into the “act in a way that appears as though you were yourself”. To this end there is a multiplication of self-help books, courses in behavior and communication, agencies to prepare you for work and for promotion, and personal consultants. In *Die Bewerbung (The Application, 1997)*, Harun Farocki demonstrated one of these courses in which unemployed persons of different types learned techniques of “self-management”, that is, they learned to manage their appearance, their behavior, their personality, and their identity in order to adjust them to the needs of the market and to be able to sell themselves more effectively as workers. This is only one example of how an individual’s work on oneself to enter and remain in the network of capitalistic production is an imposition and not a voluntary action, one which could be regarded only with difficulty as an ideological consequence of the libertarian individualism of the 1960s, and much less — as some moderately successful *liberal* discourses have attempted to denounce — a consequence of the emphasis of artists on individualism and performativity.¹⁸

The worker is at the same time the consumer, not merely as a prosumer (producer who adds value to what he/she consumes), but as consumer of his/her own work, in which the worker has to demonstrate experience (mastery), but also have experiences. Experience, that unrepeatable and unrepresentable core of artistic activity, has been transformed into one of the products of greatest added value in today’s capitalistic culture. No wonder: if the worker is transformed into a commodity, and consumption is also work, the principal source of added value is found in experience: the products with the greatest value will be those that respond to the satisfaction

17. Suely Rolnik, “The Geopolitics of Pimping” (2006), <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/en> (accessed on February 24, 2014).

18. Sven Lütticken, “Performance Art after TV”, *New Left Review*, no. 80 (March/April 2013): 109-130.

Del mismo modo que el triunfo de la “personalidad flexible” no realiza el sueño revolucionario de la “imaginación al poder”, sino más bien es síntoma de una apropiación de la imaginación por parte del poder, así también el triunfo de la “experiencia” como valor económico no realiza el sueño revolucionario de “haz el amor y no la guerra”, sino, más bien, es síntoma de una apropiación del deseo por parte de la industria de vivencias *prêt-à-porter*. Un sector importante del mundo del arte forma parte de esa industria, y ofrece experiencias únicas en forma de objetos, de acciones, de eventos o de personas. Y en este caso la performatividad no resta, sino que en todo caso añade valor a aquello con lo que se comercia. De lo que no cabe, lógicamente, deducir que toda práctica performativa sea neutralizable como entretenimiento y espectáculo.

El trabajo sobre el nombre propio, o el intento de borrado del mismo por parte de numerosos artistas, constituía un modo de tematizar la problemática del artista-marca, tanto como la expansión del sujeto realizativo neoliberal. El trabajo con extras, actores delegados y figurantes, pero también la utilización de espectadores como extras o material de la obra pueden ser comprendidos como un modo de tematizar la problemática del “prosumo” y la producción industrial de experiencias y deseos. Los espectáculos de realidad, tanto en sus formatos masivos como en sus formatos minoritarios, hacen suyos algunos de los principios activos en las prácticas participativas (artísticas, pero también sociales o pedagógicas) para convertirlos en instrumentos de producción espectacular, es decir, de pseudoexperiencia, y finalmente de anestesia. En la mayoría de espectáculos de realidad, los participantes pierden su apellido y son expuestos familiarmente solo con su nombre propio, porque de lo que se trata es de poner a trabajar al individuo desnudo de etiquetas sociales y con una máxima implicación personal; el espectáculo alcanzará mayor valor cuanto más *real* sea la experiencia, la cual se podrá medir en besos, abrazos, risas, lágrimas (de dolor o dicha) y estallidos de violencia o sexo en directo.

Si la inmovilidad de quien se manifiesta resistente al imperativo productivo o realizativo podría ser considerada un factor de reequilibrio en la búsqueda de alternativas, quizá el anonimato resistente a la mercantilización

of desires, and not so much the desire to possess, as the desire for experience promised by a product, a service, or a person. Obviously, the experiences have to be designed to stimulate appetites and engender new desires.

In the same manner that the triumph of the “flexible personality” did not fulfill the revolutionary dream of “power to imagination”, rather it is a symptom of the appropriation of imagination by power, the triumph of “experience” as an economic value does not fulfill the revolutionary dream of “make love and not war”, but rather is a symptom of the appropriation of desire by the industry of *prêt-à-porter* experiences. A major part of the art world forms part of this industry, offering unique experiences in the form of objects, actions, events, or persons. And in this case performativity does not subtract, but add, value to what is traded. From which cannot be logically deduced that all performative practice is neutralized and simply reduced to entertainment and spectacle.

The work done on one’s own name, or the erasing of it, as carried out by numerous artists, constitutes a way of thematizing the problem of the artist-brand just as much as of the expansion of the realizative neoliberal subject. The work with extras and delegated actors, but also the utilization of the audience members as extras or as the material of the work, can be understood as a way of thematizing the problem of “prosumption” and the industrial production of experiences and desires. The reality shows, whether in their mass media formats or in their minority formats, have taken over some of the active principles of participative (artistic, but also social or pedagogical) practices, in order to transform them into instruments of production of spectacles, that is, of pseudo-experience, and ultimately of anesthesia. In the majority of reality shows the participants lose their surnames and are familiarly presented with their first names, because the objective is to put the individual to work stripped of all social etiquettes and with a maximum of personal involvement; the spectacle will achieve greater value the more *real* the experience is, which can be measured in kisses, hugs, laughs, tears (of pain or joy), and explosions of live violence or sex.

If the immobility of those who manifest themselves resistant to the imperative of production or realization

de la experiencia personal asociada al individuo podría ser considerado un segundo factor en esa búsqueda. De ahí que, en contraste con el tratamiento personalizado de los individuos en cuanto seres de memoria, emoción y deseo en los espectáculos de realidad, algunos artistas se empeñen en presentar a los extras como meros extras, a los figurantes como meros figurantes, a los ejecutores como meros ejecutores y, al público, subordinado. Porque la repetición de acciones o la persecución de deseos prediseñados no justifican ni requieren la utilización del nombre propio; esta tendría más bien sentido en un contexto de improductividad económica y de anonimato social.

Palabras

Actuar con atrevimiento	Realizar lo inesperado	Manifiestar indignación
Actuar con modestia	Realizar lo necesario	Manifiestar asombro
Actuar coherentemente	Realizar lo imposible	Manifiestar respeto
Actuar en silencio	Realizar lo justo	Manifiestar alegría
Actuar con decisión	Realizar un sueño	Manifiestar colectivamente
Actuar ante todos	Realizar un destino	Manifiestar carácter
Actuar con honestidad	Realizar lo realizable	Manifiestar desacuerdo
Actuar juntos	Realizar dos veces	Manifiestar rabia
Actuar con compromiso	Realizar cien veces	Manifiestar fuerza
Actuar y olvidar	Realizar lo aplazado	Manifiestar comprensión
Actuar espontáneamente	Realizar a veces	Manifiestar multiplicidad

Un espectáculo puede acabar con otro espectáculo, pero no daña la solidez de la infraestructura que los acoge a ambos. Rasgar la pantalla no pone en peligro la propiedad de los yacimientos de los que se extraen los materiales con los que su pantalla y la nuestra se fabrican. La expansión virtual de la sociedad del espectáculo ha borrado diferencias que hasta hace poco se consideraban decisivas: trabajo y consumo, identidad individual y masa social, entretenimiento y cultura, ficción y realidad, representación y presencia, performatividad y espectacularidad. Pero ha dejado intacta la estructura de propiedad de los medios de producción; cuanto más cuerpos entran en el espectáculo, más alto es el porcentaje a repartir entre quienes pueden transitar dentro y fuera del mismo, acumulando títulos y derechos sobre bienes virtuales y materiales. En tanto los individuos actuamos para poner en venta nuestro propio realizar, los mecanismos de acumulación de riqueza privatizan y rentabilizan ese trabajo, bien asentados sobre el control

could be considered a rebalancing factor in the search for alternatives, perhaps the anonymity that is resistant to the mercantilization of personal experience linked to the individual can be regarded a second factor in that search. For this reason, in contrast to the personalized treatment in the reality shows of individuals as human beings of memory, emotion, and desire, some artists insist on presenting the extras as mere extras, the walk-ons as mere walk-ons, the executors as mere executors, and the audience as subordinated. For the repetition of actions or the pursuit of pre-designed desires does not justify or require the utilization of the proper name; its use would rather make more sense in the context of economic unproductivity and social anonymity.

Words

Perform with daring	Realize the unexpected	Manifest indignation
Perform with modesty	Realize the necessary	Manifest wonder
Perform coherently	Realize the impossible	Manifest respect
Perform in silence	Realize the just	Manifest joy
Perform with decision	Realize a dream	Manifest collectively
Perform before everyone	Realize a destiny	Manifest character
Perform with honesty	Realize the realizable	Manifest disagreement
Perform together	Realize two times	Manifest anger
Perform with commitment	Realize a hundred times	Manifest strength
Perform and forget	Realize the postponed	Manifest comprehension
Perform spontaneously	Realize sometimes	Manifest multiplicity

One spectacle can finish off another spectacle, but not damage the solidity of the infrastructure that supports them both. Scratching the screen does not endanger the property of the deposits from where the materials are extracted to manufacture their screen as well as ours. The virtual expansion of the society of spectacle has eradicated the differences that until recently were considered decisive: work and consumption, individual identity and social mass, entertainment and culture, fiction and reality, representation and presence, performativity and spectacularization. But it has left intact the structure of property of the means of production; the more bodies that join the spectacle, the higher the percentage to be divided among those who move inside and outside it, accumulating titles and rights on virtual and material goods. While we as individuals act to put up for sale our own doing, the mechanisms of accumulation of wealth privatize and make profitable that labor, firmly established over the control of energy, water, deposits, mines, infrastructures,

de la energía, del agua, de los yacimientos, de las minas, de las infraestructuras, todas ellas defendidas por ejércitos de seres humanos sin nombre. La actuación lastra la capacidad de acción.

¿Cómo pueden los figurantes resistir el ejército de los sin nombre? La respuesta más simple podría ser la más adecuada: abandonar el espectáculo para reivindicar la fuerza de su propio anonimato. Se trata de suspender el deseo originario, del que emanan todos los demás: el deseo de hacerse visible y de hacerse visible como alguien singular. Lo que surge entonces son modos de manifestación en los que ya no son los individuos los que se muestran, sino un nuevo sujeto formado en la coincidencia de singularidades en un mismo espacio-tiempo. Este sujeto no es estable, su existencia depende de la enunciación verbal y corporal, por ello se manifiesta como un sujeto performativo: actúa solo cuando los individuos actúan anónimamente, y en su actuar reconfiguran la polis.

Todo ente político emerge en un proceso constituyente de carácter performativo. “Nosotros nos constituimos en...” crea tanto la realidad del ente que se constituye, como la del nosotros que constituye. Como apuntara Derrida en su análisis de las declaraciones de independencia, en toda manifestación constituyente se crean simultáneamente el sujeto y el objeto de la enunciación¹⁷. Se produce una doble creación de realidad, ya que el “nosotros” no existía hasta la formulación del enunciado. De lo que se trata entonces es de mantener la performatividad del proceso constituyente. La fuerza de la performatividad radicaría no ya en la potencialidad de hacer cosas, sino en la potencialidad de constituir sujetos de acción y/o de discurso. La acción es imposible en el aislamiento, requiere la coexistencia en un espacio-tiempo compartidos, y la afirmación de esa coexistencia solo se produce en manifestaciones performativas. Es esa performatividad la que se pone en práctica en afirmaciones como “Yo soy 132” o el más ambicioso “Somos el 99 por ciento”. Se trata, en efecto, de un enunciado constativo utilizado como un performativo. En un sentido estricto, podría ser considerado un enunciado infeliz, pues no

17. Jacques Derrida (1976), *Otobiographies l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom proper* (Paris: Editions Galilée, 2005), pp. 47-52.

all of them guarded by armies of beings without names. The performance burdens the capacity for action.

How can the extras resist the army of the nameless? The simplest answer might be the most appropriate: leave the spectacle in order to reclaim the power of one's own anonymity. The idea is to remove the primeval desire from which all other desires emanate: the desire to make oneself visible and to make oneself visible as someone singular. What then emerges are modes of manifestation in which it is no longer the individuals who exhibit themselves, but a new subject formed in the coincidence of singularities within the same space-time. This subject is not stable, its existence depends on the verbal and physical utterance, for this reason it manifests itself as a performative subject: it acts only when individuals act anonymously and in their acting reconfigure the polis.

Every political entity emerges in a constitutive process of a performative character. “We constitute ourselves as...” creates just as much the reality of the entity which is constituted as that of the “us” that constitutes it. As Derrida notes in his analysis of declarations of independence, in any constitutive manifestation the subject and the object of the utterance are simultaneously created. A double creation of reality occurs, since the “us” did not exist until the formulation of the utterance.¹⁹ The idea is, therefore, to maintain the performativity of the constitutive process. The power of performativity resides in the potentiality not of doing things, but in the potentiality of constituting subjects of action and/or of discourse. Action is impossible in isolation, it requires coexistence in a shared space-time and the affirmation of that coexistence is only produced in performative manifestations. This is the performativity that is put into practice in statements such as “Yo soy 132” [I am 132] or the more ambitious “We are the 99%”. These are in effect constative utterances utilized as performative ones. In a strict sense they could be considered as infelicitous utterances, since the practical conditions that ensure its realization do not exist. But as has become clear, Austin underestimated the potency of fiction, keeping in

19. Jacques Derrida, *Otobiographies: l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom proper* (1976) (Paris: Editions Galilée, 2005), 47-52.

se daban las condiciones prácticas que garantizaran la realización. Pero ya quedó claro que Austin subestimó la potencia de la ficción, teniendo en cuenta que la realidad (el capitalismo) se transforma en la lucha permanente por la imposición de ficciones y relatos.

No se evita la conversión en marca mediante la renuncia al nombre, sino haciendo imposible la especulación con el propio nombre. La degradación de la experiencia en el mercado de servicios se puede revertir con “antivirus” como la cooperación y la generosidad. La manifestación es la condición previa para un actuar conjunto que se transforme en acción. Lo que permite al arte evitar el espectáculo anestésico no es la performatividad, sino la disidencia performativa.

UCLM-arte¹⁸

—

Complementarios

(;) **Sobre este texto.** Este texto ha resultado ser, a pesar de la confianza de Chantal y la generosidad del CA2M, “un texto barato”, en el mismo sentido en que fue una “conferencia barata” la presentada por Jonathan Burrows y Matteo Fargion en 2009. Esta, según los autores, sigue la estructura de “micro-macrocosmica” de “Lecture on Nothing”, de John Cage, aunque cambiando las palabras y añadiendo una banda de piano¹⁹. Durante la ejecución de la pieza, los intérpretes permanecen inmóviles *como músicos* ante el micrófono mientras recitan la partitura. Mi texto no sigue en absoluto la conferencia de Burrows y Fargion, pero, al igual que ellos, [Also] / I, for / example, would / love to / write a / Hannah Arendt / text.

(;) **Sobre la felicidad.** Como los enunciados realizativos no pueden ser “verdaderos” o “falsos”, ya que esto solo se puede decir de los “constatativos”, Austin propone hablar de enunciados “felices” o “infelices”. La felicidad de un enunciado no depende de su relación semántica con la realidad, sino de las circunstancias que hacen posible que lo que el enunciado realiza de hecho se realice. La felicidad de los enunciados, obviamente, no siempre

18. Este texto se nutre de investigaciones y debates desarrollados por el grupo Artea en el marco del proyecto de investigación “Teatralidades Disidentes” (Secretaría de Estado de Investigación: HAR2012-34075). www.arte-a.org

19. Amelia Jones y Adrian Heathfield, *Perform, repeat, record. Live art in history* (Bristol/Chicago: LADA/Intellect, 2012), pp. 398-412.

mind that reality (capitalism) is transformed into the permanent struggle for the imposition of fictions and narratives.

It is not the renouncement of one's name that avoids its transformation into a brand, rather, making impossible speculation with the proper name. The degradation of experience in the service market can be reverted with an “antivirus” such as cooperation and generosity. Manifestation is the prerequisite condition for a joint acting that transforms itself into action. What allows art to avoid the anesthetic spectacle is not performativity, but performative dissidence.

UCLM-arte²⁰

—

Extras

(;) **On this text.** This text has turned out to be, despite Chantal's trust and the CA2M's generosity, a “cheap text”, in the same sense that the lecture presented by Jonathan Burrows and Matteo Fargion in 2009 was a “cheap lecture”. According to the authors it follows the micro-macrocosmic structure of John Cage's *Lecture on Nothing*, replacing the original words “with new words and adding a layer of piano music”.²¹ During the performance of the piece the interpreters remained immobile *like musicians* before the microphone while they recited the score. My text does not follow Burrows and Fargion's lecture at all, but just like them, [Also] / I, for / example, would / love to / write a / Hannah Arendt / text.

(;) **On felicity.** As performative utterances cannot be “true” or “false”, since this can only be applied to “constative” ones, Austin proposes speaking of “felicitous” or “infelicitous” utterances. An utterance's felicity does not depend on its semantic relationship with reality, but on the circumstances that make possible that which the utterance performs to be, in fact, performed. The felicity of the utterances, evidently, does not always coincide with that of the persons implicated in the situations in which they are uttered.

20. This text is based on research and debates developed by the group artea within the framework of the research project “Teatralidades Disidentes” [Dissident Theatricalities] (Secretaría de Estado de Investigación: HAR2012-34075). www.arte-a.org

21. Amelia Jones and Adrian Heathfield, *Perform, Repeat, Record. Live Art in History* (Bristol/Chicago: LADA/Intellect, 2012), 398-412.

coincide con la de las personas implicadas en las situaciones en las que se enuncian.

(¿) **Sobre la traducción.** La palabra *perform* tiene diversas traducciones en español, pero dos son las que corresponden a los usos más extendidos del término en inglés: actuar y realizar. Realizar necesita un objeto: siempre se realiza algo. En el caso de *perform*, el objeto es una acción: se realiza una acción. Por tanto, la realización que resulta del acto de realizar no es nunca algo tangible, sino algo intangible, cuya realidad depende del hacer o del decir mismo. “Realizativo” fue el adjetivo elegido para traducir el término “performativo”, con el que Austin designó en 1955 aquellos actos de habla en que las palabras enunciadas realizan una acción, no describen la acción, sino que la realizan en su enunciación misma (“apuesto...”, “juro...”, etc.). Austin derivó el término “performativo” de un verbo ya existente, que se utilizaba precisamente para referir modos de hacer con el cuerpo que no daban lugar a objetos: la actuación de la policía, de los artistas escénicos, de los bomberos, pero también de cualquier persona en una acción cotidiana con una dimensión social. Ninguna de las dos palabras traduce correctamente el término inglés (ninguna palabra traduce con precisión otra): en el término “realizativo” se cuele una realidad tangible que no corresponde a la intención significante; y en el término “actuativo” (*performative* fue también un neologismo cuando lo introdujo Austin) se cuele la teatralidad, en principio contraria a la inmediatez de la relación entre palabra y acción o entre cuerpo y acción. Sin embargo, en el término *performative* resuena la forma, que en principio no es tan relevante como la acción. Se podrían añadir otras posibles traducciones, si en lugar de atender al verbo *perform* atendiéramos al sustantivo *performance*: “operación” (“operativo” fue un término sugerido por el propio Austin como alternativa a *performative* y haría también referencia a la actuación de la policía o de un ejército), “interpretación” o “ejecución” (en referencia a la actuación de músicos y bailarines), “representación” (una traducción sorprendente y en principio paradójica del término, que, sin embargo, ha sido utilizada incluso en el título de un libro de Richard Schechner), etc. La multiplicidad de traducciones podría ser entendida en términos culturales y delataría la desmesura del español y su inevitable herencia barroca. O podría también ser entendida como una señal de alerta hacia la pretendida

(¿) **On translation.** The word “perform” is customarily translated into Spanish with various terms, but two of them correspond to the most common uses of the term in English: “actuar” [act, interpret a role in a play, etc.] and “realizar” [execute an action]. The former entails an ambivalence, since it denotes both “carry out an action” and “perform” a role in a play, etc. The latter is a transitive verb and requires an object: one always “realizes” something. In the case of “perform” the object is an action: an action is performed. For this reason, the realization that results from the act of performing is never something tangible, but something intangible, whose reality depends on the doing or on the speaking itself. “Realizativo” [the adjectival form of “realizar”] was the adjective chosen to translate the term “performative”, as in “enunciación realizativo” for “performative utterance”, with which Austin in 1955 designated those speech acts in which the spoken words performed an action, not describing the action, but performing it through the very utterance (“bet ...”, “swear ...”, etc.). Austin derived the term “performative” from an already existing verb, used precisely to refer to ways of doing with the body that do not result in objects: the performance of the police, of the theatrical arts, of firemen, but also of any person in an everyday action with a social dimension. Neither of the two words correctly translates the English term (as no word exactly translates another word): a tangible reality seeps into the term “realizativo” that does not correspond to the signifying intention; and the term “actuativo” (“performative” was also a neologism when Austin coined it) contains a theatricality which in principle contradicts the immediacy of the relationship between word and action or between body and action. Nevertheless, the term “performative” encompasses “form”, which in principle is not as relevant as the action. Other possible translations could be cited, which if instead of attending to the verb “perform” we focused on the noun “performance”: “operation” (“operative” is the term suggested by Austin himself as an alternative to “performative”, which would also refer to the actions of the police or an army), “interpretation” or “execution” (referring to the performance of musicians or dancers), “representation” (whose Spanish equivalent, “representación”, is approximately synonymous with “performance”, a surprising and in effect paradoxical translation of the term, but which has, nonetheless,

precisión del pensamiento analítico, abocado al uso de términos cargados de ambigüedad. ¿Acaso la ambigüedad es más bien síntoma de una ironía?

(¿) **Sobre la perfojera.** Esta palabra siempre me recuerda encuentros y conversaciones en la hermosa casa, junto al mercado Cuauhtémoc, de mi amiga Maris Bustamante (a pesar de que ella prefiere para sí el título de investigadora y artista en artes no objetuales, alógicas y transdisciplinas). “Perfojera” es una españolización del inglés *performer* con declinación de género femenino. No es posible volver a traducirla al inglés, aunque La Ribot lo intentó: emocionada por el póster que le hicieron en Mapa Teatro para anunciar su visita a Bogotá, con el título de “La gran perfojera española”, quiso presentarse de igual modo en la gran feria de arte contemporáneo de Madrid en 2009; la traductora, Catherine Phelps, propuso el término *perfojress*. Sin embargo, hay algo en “perfojera” intraducible, pues no solo añade género, también añade modo. Y es que el sufijo “era” no aparece en los adjetivos que califican los oficios de pensamiento realizados por mujeres, que prefieren el sufijo “ora” (escritora, pintora, realizadora, investigadora) y en cambio sí se usa en adjetivos que califican oficios manuales y manipulativos (frutera, panadera, partera, cocinera), caracteres que exigen cierto riesgo físico (pionera, guerrera, pendenciera), manifestaciones artísticas populares con fuerte implicación corporal (coplera, sambera, camarera, teatrera), posiciones sociales bajas, con su connotación despectiva (portera, barrendera, arrabalera), prácticas sociales estigmatizadas (hechicera, jinetera) y participación en acciones políticas radicales (comunera, montonera). Por tanto, en su versión hispana o latina, la *performer* se vuelve bastarda, apegada a lo popular y a la materia, más inclinada a la calle que al museo, más a las impurezas del cuerpo que a la imagen pulcra.

(¿) **Sobre la manifestación.** El uso del lenguaje como manifestación es el más común en las prácticas cotidianas de comunicación, y ello porque oralidad y escritura se han encontrado en una forma híbrida de comunicación propiciada por las redes sociales. En los chats se intercambian palabras como si se intercambiaran miradas, caricias, golpes o apelaciones vocales. Las frases más replicadas son aquellas que más fácilmente pueden ser

been used in the Spanish translation of a book title by Richard Schechner), etc. The multiplicity of translations could be understood in cultural terms and would reveal the excess of Spanish and its inevitable Baroque inheritance. Or could it be understood as a warning sign as regards the presumed precision of analytic thinking, focused on the use of terms charged with ambiguity. Is ambiguity perhaps not instead a symptom of irony?

(¿) **On “perfojera” [perfojress].** This word for me always recalls the encounters and conversations in the beautiful home, next to the market of Cuauhtémoc, of my friend Maris Bustamante (although she prefers the title of researcher and artist of non-object, a-logical, and transdisciplinary arts): “Perfojera” is a Spanish rendering of the English word “performer” with a female gender declension. It is not possible to translate it back to English, although La Ribot attempted to: moved by the poster made for her at Mapa Teatro to announce her visit to Bogotá with the title “La gran perfojera española” [The great Spanish perfojress], she desired to present herself in the same manner during the grand fair of contemporary art in Madrid in 2009. The translator, Catherine Phelps, suggested the term “perfojress”. Nevertheless, there is something untranslatable in the Spanish “perfojera”, as the ending not only denotes gender, but also mood. This is because the suffix “era” does not appear in adjectives that qualify professions of thinking practiced by women, who prefer the suffix “ora” (*escritora* [female writer], *pintora* [female painter], *realizadora* [female director], *investigadora* [female researcher]). In contrast, the ending “era” is used for adjectives that qualify manual and handling professions (*frutera* [female fruit vendor], *panadera* [female baker], *partera* [midwife], *cocinera* [female cook]), or characters who demonstrate a certain physical risk (*pionera* [female pioneer], *guerrera* [female warrior], *pendenciera* [female troublemaker]), popular artistic occupations with a strong physical component (*coplera* [female folk singer], *sambera* [female samba performer], *camarera* [waitress], *teatrera* [female theatre person]), low social positions with a pejorative connotation (*portera* [female caretaker], *barrendera* [female street sweeper], *arrabalera* [woman from a poorer, peripheral city area]), stigmatised social practices (*hechicera* [sorceress], *jinetera* [prostitute]) and participation in radical political

abstraídas de referente. Y la pregunta original en las redes sociales no es “por qué haces” o “qué quieres”, sino “cómo estás” o “qué piensas”. El uso del lenguaje de manifestación en este caso es síntoma de una expansión de “lo social” como mero hacerse perceptible en una gestión de lo próximo y lo inminente que, como ya adelantara Hannah Arendt, invade y anula las ya previamente mermaidas esferas de lo privado y de lo público. Desde este punto de vista, el lenguaje de manifestación es un hacer alejado de la acción, que consume en la búsqueda de visibilidad la energía necesaria para la acción. Para que la acción se dé, los individuos deben de estar ya ahí, manifiestos y disponibles. Pues “la acción, a diferencia de la fabricación, nunca es posible en aislamiento; estar aislado es lo mismo que carecer de la capacidad de actuar”²⁰.

(¿) **Sobre la culpabilidad y la penitencia.** Los críticos más liberales han llegado a acusar a los artistas del siglo XX de promover un individualismo hedonista que habría causado estragos no solo en el mundo del arte (privado de sustancia, calidad y, por tanto, permanencia), sino también en los comportamientos sociales, hasta el punto de poner en riesgo la posibilidad misma de una sociedad democrática. No deja de resultar desconcertante que al mismo tiempo que se hace burla de la supuesta ineficacia de Gina Pane para detener con sus acciones la guerra de Vietnam, se otorgue a dadaístas, situacionistas y artistas conceptuales la capacidad de haber transformado por sí solos los modos de subjetivación en las sociedades posindustriales. ¿No será más bien que se pretende evitar la competencia de los artistas para detentar definitivamente el monopolio de la producción simbólica y la fabricación de modelos de subjetividad?

(¿) **Sobre la fuerza del anonimato.** Esta es una de las propuestas de Santiago López Petit en su crítica de *La movilización global*. La movilización global sería el mecanismo de autorreproducción del capitalismo, que se ha apropiado de la realidad hasta ser uno con ella. Y radicaliza la idea que subyace al concepto de “flexibilidad”, tanto a escala macro como a escala micro. Categoriza un dispositivo de poder que se sostiene sobre el mercado de la vida, en el cual las vidas son mercancía, y

20. Hannah Arendt, ob. cit., p. 216.

actions (*comunera* [female communitard], *montonera* [female urban guerrilla]). In its Spanish or Latin American version, therefore, the “performer” becomes a bastardess, linked to the popular and to the material, more inclined to the street than to the museum, more to the impurities of the body than to pristine image.

(¿) **On “manifestación” [manifestation].** The use of language as manifestation is more common in the everyday practices of communication, and this because orality and writing have encountered each other in a hybrid form of communication proliferated by the social networks. Words are exchanged in chats like one exchanges looks, caresses, blows, or vocal appeals. The phrases that are most repeated are those whose referent can most easily be removed. The elemental question in the social networks is not “what are you doing” or “what do you want”, but “how are you” or “what are you thinking”. The use of the language of manifestation in this case is symptomatic of an extension of the “social”, as merely making oneself perceptible in a management of the proximate and the imminent, which, as Hannah Arendt already pointed out, invades and annuls the already diminished spheres of the private and the public. From this point of view, the language of manifestation is a doing removed from action, which consumes the energy necessary for action in the search for visibility. In order for action to occur, individuals have to already be there, manifest and available. Because “action, as distinguished from fabrication, is never possible in isolation; to be isolated is to be deprived of the capacity to act”²²

(¿) **On guilt and penitence.** The most liberal of critics have reached the point of accusing the artists of the twentieth century of promoting a hedonist individualism that has not only ravaged the world of art (deprived of substance, quality, and of course, permanence) but also social behavior, to the point of endangering the very possibility of a democratic society. It remains perplexing that at the same time that Gina Pane is ridiculed for the supposed ineffectualness of her actions to stop the Vietnam war, Dadaists, Situationists, and conceptual artists are endowed with the capacity for having transformed, all by themselves, the modes of subjectivization of

22. Hannah Arendt, op. cit., 216.

por ello son valiosas, pero solo a costa de vulnerabilizar o precarizar a los individuos y su propia vida. El proceso de singularización no habría abocado a una plenitud de vivencia de los individuos en sociedad, sino a una precarización de individuos aislados. En respuesta al impulso realizativo, López Petit propone, interpretando a Artaud, una práctica del impoder. Petit recurre a Artaud para escapar al melancólico “No hay nada que hacer”. Que esta frase signifique “Todo está por hacer” requiere pasar de la impotencia al impoder. Y esto es lo que habría conseguido Artaud cuando, según López Petit, puso en práctica esta idea: “vivir es hacerse imposible vivir —eso nos produce más dolor y nos dificulta el vivir—, pero eso es, en definitiva vivir”²¹. De lo que se trataría es de abandonar la visibilidad mediada (propia de la realidad espectacular) para constituir espacios de anonimato en cuanto “presencializaciones o visibilizaciones no mediadas”. Esos espacios abrirían lugares de “interioridad común”. La interioridad común es un lugar de resistencia a la exposición del yo marca y a la movilización del sujeto deseante, por lo que en ella coinciden las fuerzas del anonimato y las fuerzas de la espontaneidad. Solo puede constituirse como un gesto radical de vaciamiento de sí mismo, gracias al cual se opera el tránsito de mi querer vivir al querer vivir. Es esta tensión la que constituye la “interioridad común”. “Nosotros creemos en la interioridad común porque solo creemos en lo que nos hace vivir”²².

21. Santiago L. Petit, *La movilización global* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2009), p. 116.

22. *Ibid.*, p. 131.

post-industrial societies. Is it not rather that the objective is to avoid the competition of artists in definitively stopping the monopoly of symbolic production and the fabrication of models of subjectivity?

(¿) **On the strength of anonymity.** This is one of the proposals by Santiago López Petit in his criticism of *global mobilization*. Global mobilization is the mechanism of self-reproduction of capitalism, which has appropriated reality until becoming one with it. He radicalizes the idea at the heart of the concept of “flexibility”, on the macro-scale as well as on the micro-scale. López Petit describes an apparatus of power that sustains itself over the market of life, in which lives are commodities, and for this reason valuable, but only at the cost of making individuals and their very lives vulnerable and precarious. The process of singularization has not led to a plenitude of experience for individuals in society, but to the precariousness of salaried individuals. As a response to the realizative impulse, López Petit proposes, interpreting Artaud, a practice of “unpower”. Petit recurs to Artaud to escape the melancholic “there is nothing to be done”. For this phrase to mean “everything remains to be done” requires moving from impotence to “unpower”. And this is what Artaud had achieved when, according to López Petit, he put into practice this idea: “living is making it impossible for oneself to live — this causes us more pain and makes it difficult to live, but this is, ultimately, living”²³. The idea would be to abandon mediated visibility (that of spectacular reality) in order to constitute spaces of anonymity as regards “non-mediated presences or visibilities”. Such spaces would open places of “shared interiority”. It would be a site of resistance to the exposure of the I-brand and to the mobilization of the desiring subject, which is why the forces of anonymity and the forces of spontaneity coincide in it. It can only be constituted with a radical gesture of emptying oneself, thanks to which the transition from my wanting to live to wanting to live is managed. It is this tension that constitutes the “shared interiority”. “We believe in shared interiority because we only believe in what makes us live”²⁴.

23. Santiago L. Petit, *La movilización global* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2009), 116.

24. *Ibid.*, 131.

ENSAYOS VISUALES
VISUAL ESSAYS

MATHIEU K. ABONNENC

Kannibalen







**JENNIFER ALLORA
GUILLERMO CALZADILLA**

Apotomē







**BRAD BUTLER
KAREN MIRZA**

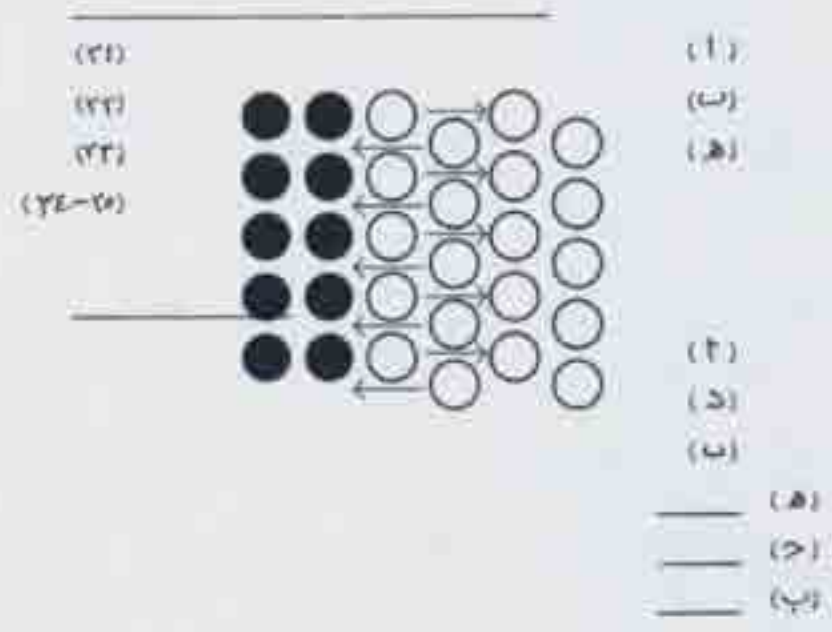
Hold Your Ground

How to Protest Intelligently



They're not made to carry the sun
and moon quickly.

- | | |
|-------------------|-----|
| (14) | (5) |
| (15) | (4) |
| (16 - 17) | (3) |
| (17) | (2) |
| (18) | (1) |
| (19) | (1) |
| (20) | (1) |
| (21 - 24) (25-28) | (1) |

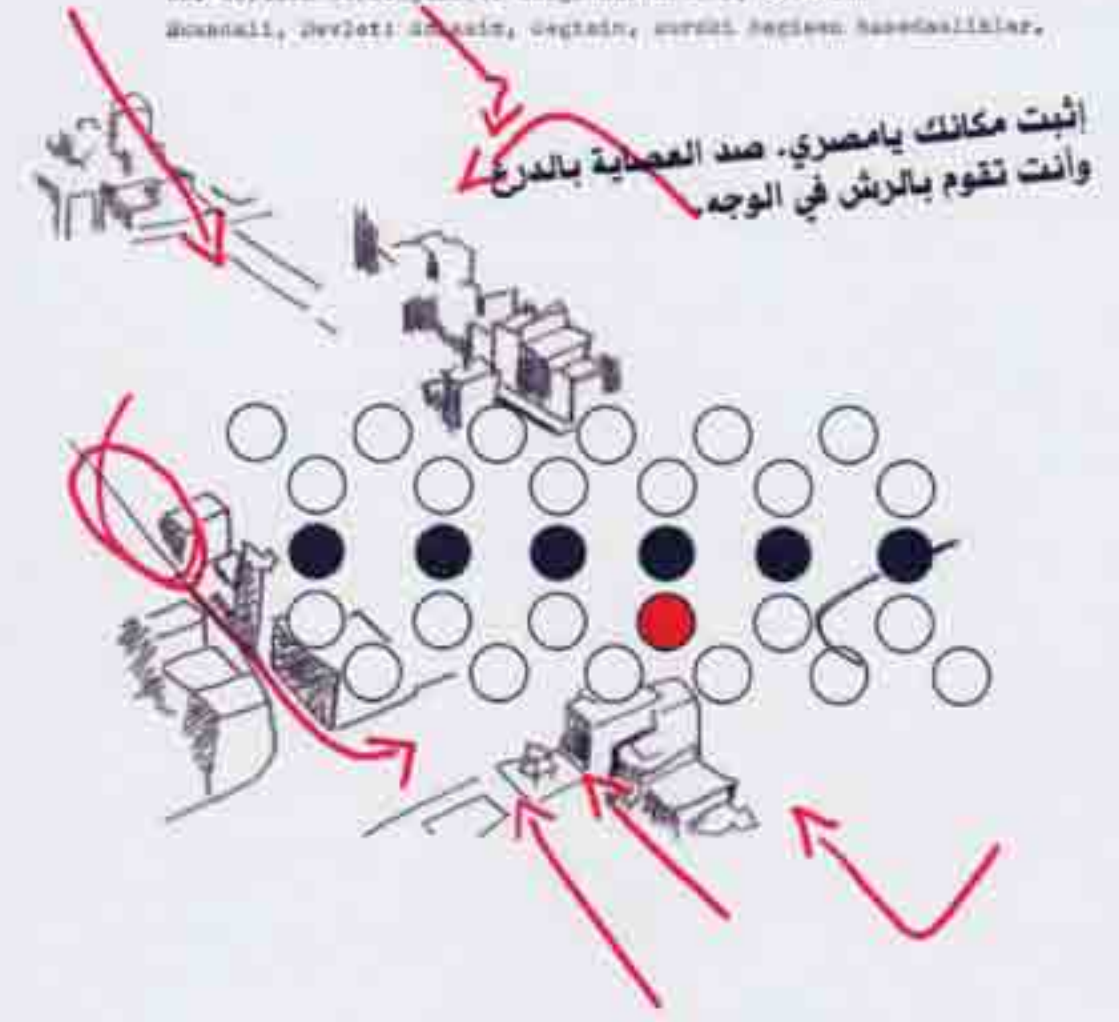


- | | |
|---------|-----|
| (21) | (1) |
| (22) | (1) |
| (23) | (1) |
| (24-25) | (1) |
| (26) | (1) |
| (27) | (1) |
| (28) | (1) |
| (29) | (1) |
| (30) | (1) |
| (31) | (1) |
| (32) | (1) |
| (33) | (1) |
| (34) | (1) |
| (35) | (1) |
| (36) | (1) |
| (37) | (1) |
| (38) | (1) |
| (39) | (1) |
| (40) | (1) |
| (41) | (1) |
| (42) | (1) |
| (43) | (1) |
| (44) | (1) |
| (45) | (1) |
| (46) | (1) |
| (47) | (1) |
| (48) | (1) |
| (49) | (1) |
| (50) | (1) |
| (51) | (1) |
| (52) | (1) |
| (53) | (1) |
| (54) | (1) |
| (55) | (1) |
| (56) | (1) |
| (57) | (1) |
| (58) | (1) |
| (59) | (1) |
| (60) | (1) |
| (61) | (1) |
| (62) | (1) |
| (63) | (1) |
| (64) | (1) |
| (65) | (1) |
| (66) | (1) |
| (67) | (1) |
| (68) | (1) |
| (69) | (1) |
| (70) | (1) |
| (71) | (1) |
| (72) | (1) |
| (73) | (1) |
| (74) | (1) |
| (75) | (1) |
| (76) | (1) |
| (77) | (1) |
| (78) | (1) |
| (79) | (1) |
| (80) | (1) |
| (81) | (1) |
| (82) | (1) |
| (83) | (1) |
| (84) | (1) |
| (85) | (1) |
| (86) | (1) |
| (87) | (1) |
| (88) | (1) |
| (89) | (1) |
| (90) | (1) |
| (91) | (1) |
| (92) | (1) |
| (93) | (1) |
| (94) | (1) |
| (95) | (1) |
| (96) | (1) |
| (97) | (1) |
| (98) | (1) |
| (99) | (1) |
| (100) | (1) |

Simli stopalı karikatür vakti. Dinle, Gerin Devleti devlet
 içinde devlet. Statu, statik, standart, Yunanca'daki 'anatis'
 kelimesiyle, *St* Latince'deki *stipendium*, kurum kelimesiyle,
 Almanca 'stati durnen, statou, stellen, temeller
 kelimesiyle ve Arapça'da qaf (durmak) ve tawqif' ten
 (tutulmak) gelen yazı ile alakalı kelimeler ümür.

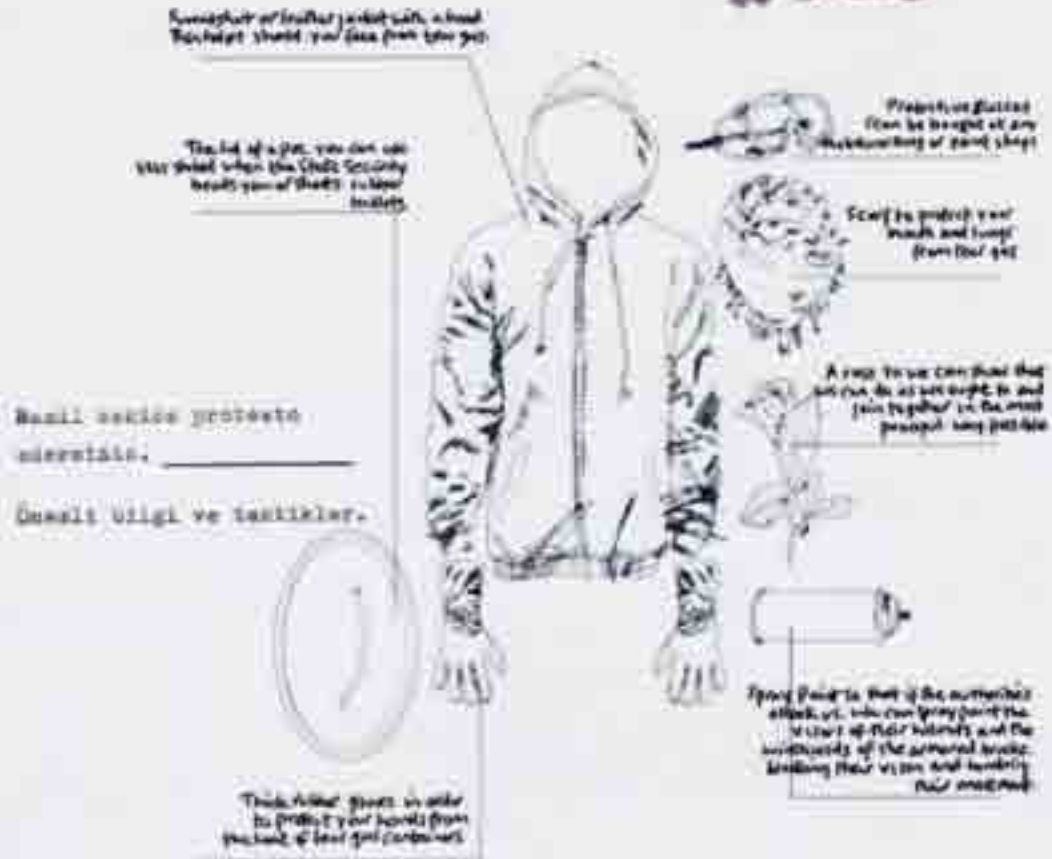
Glazyo, evet. Pierre Fontana'da yatışmalar. Gültüetler.

Yunan'da Fian Hlevi, Kontrgerilla, Türkiye'nin kasıtları
 bu. Geçmiş stratejileri. Ülge sınırları, Suvurlu
 İnkısalı, Devleti dınsın, Geçtin, kurdu beşim basıncalılar.



أثبت مكانك يامصري. صد العصية بالدرع
 وأنت تقوم بالرش في الوجه

ملابس و أدوات ضرورية



Bazı kesice protekte
 kullanın.
 Güçlü üslup ve tekstiller.

Bazı kesice protekte
 kullanın.
 Güçlü üslup ve tekstiller.
 Güçlü üslup ve tekstillerin en iyi yerlerini bulun.

التنفيذ

Steps for Carrying out the Plan

Meet with your friends and neighbors
 in streets far away from where
 the security forces are.

Carry out the plan in the name of Egypt and the
 freedom (positive slogans).

Encourage other residents to join in
 (again with positive language)

Carry out the plan on the major streets in very large
 the biggest possible assembly

Carry out the plan on important government buildings
 carrying positive slogans in order
 to take them over.

انت ضخمه إلى الشوارع
 وحشد ممكن.
 للحكومية الهامة (مع الهتاف
 عليها.



GENEVIÈVE CADIEUX

Pas de Deux

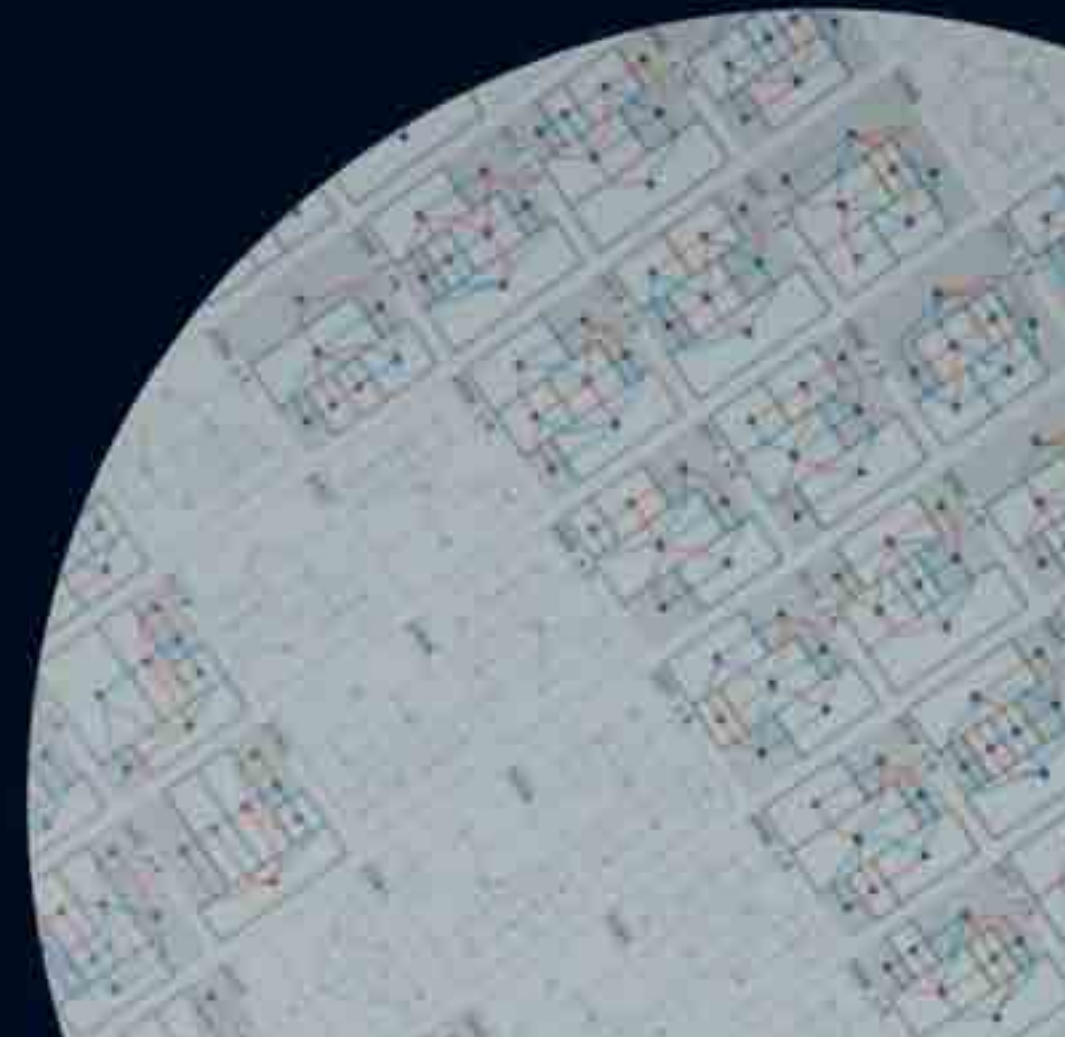
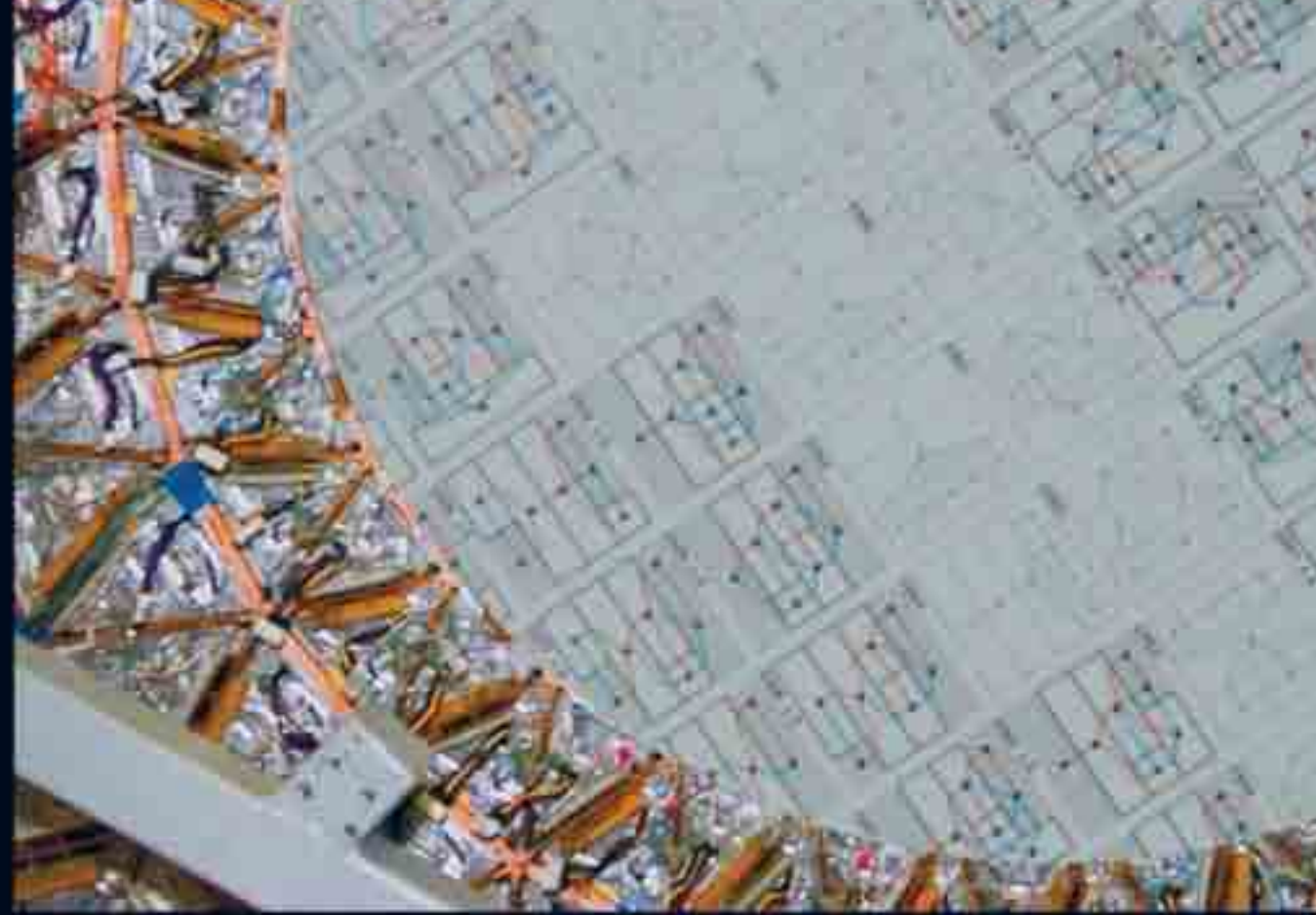






ADRIAN DAN

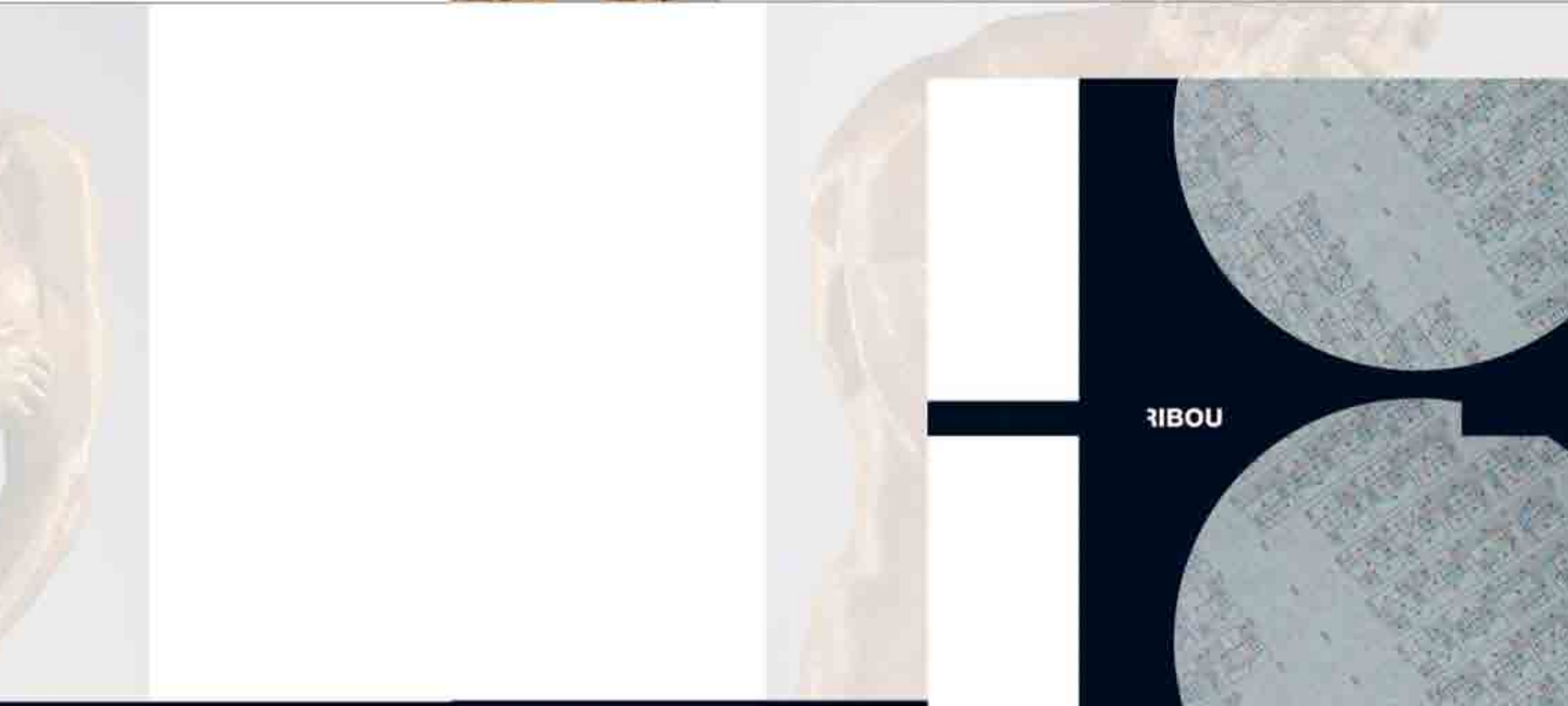
Contextual Algorithms



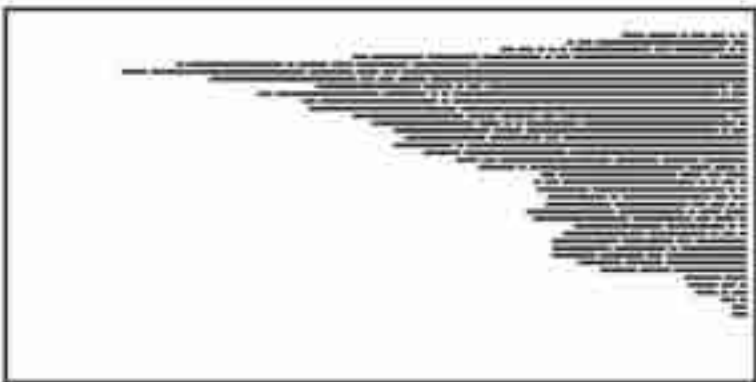
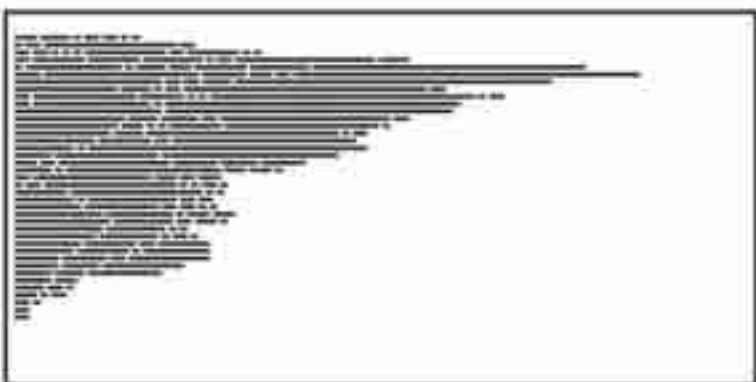


[RSS Feeds](#)

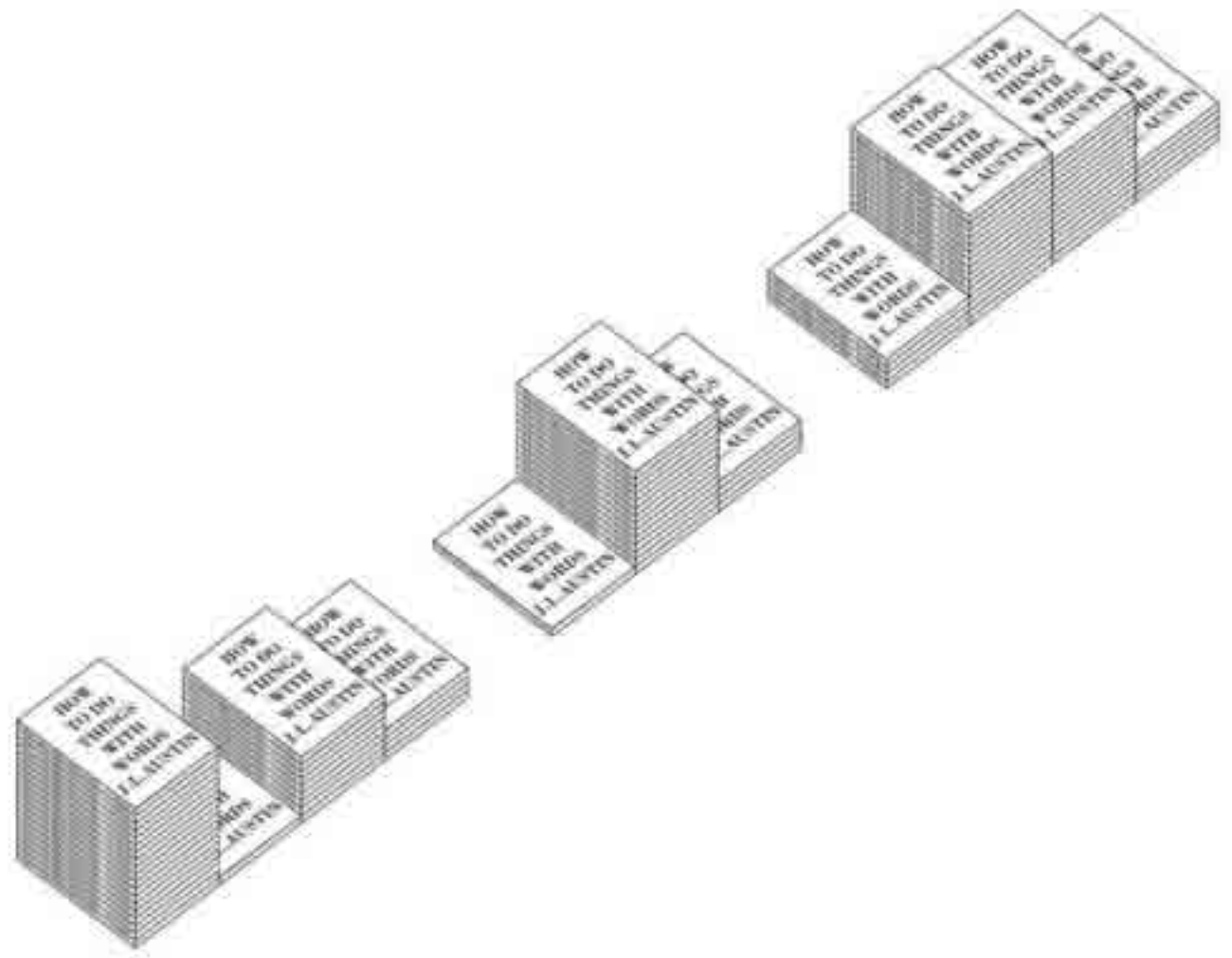
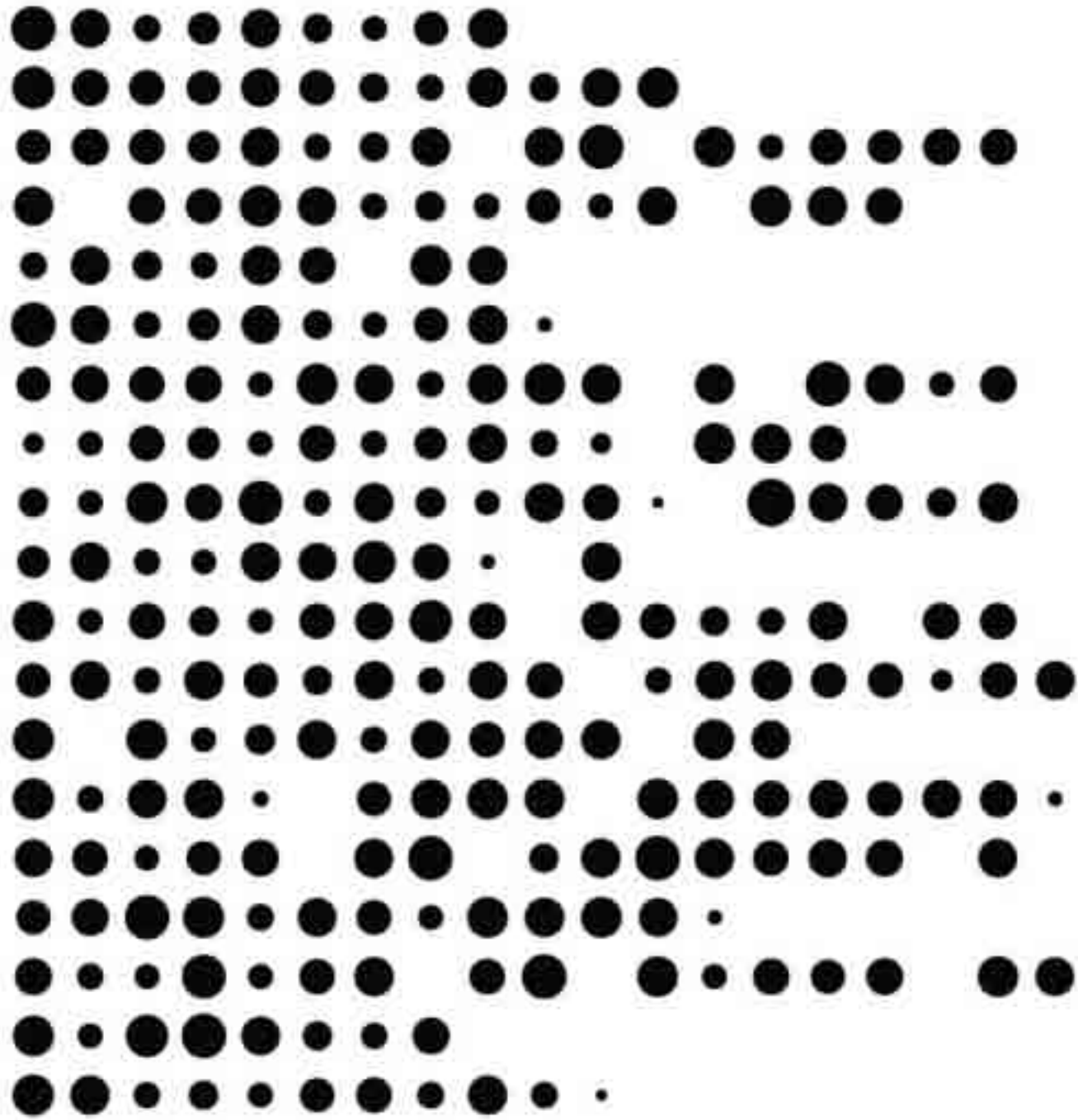
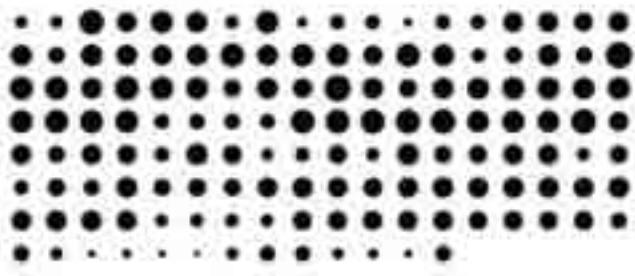
[Contact Us](#)



RIBOU



~!@#\$%^&*()_+1234567890
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRS
 TUVWXYZAÁÀÃÄÅÆÈÉÊËÌÍÎÏ
 ÖÛÜÙÚÛÜŇabcdefghijklmn
 opqrstuvwxyzéêëèääåäääæ
 èéëìíîïóòóôõ,û,üñ][\';/}{|!":?



PILHA (SAID AND DONE)

98 books "How to do things with words" by J.L. Austin

CAROLE DOUILLARD

The Viewers

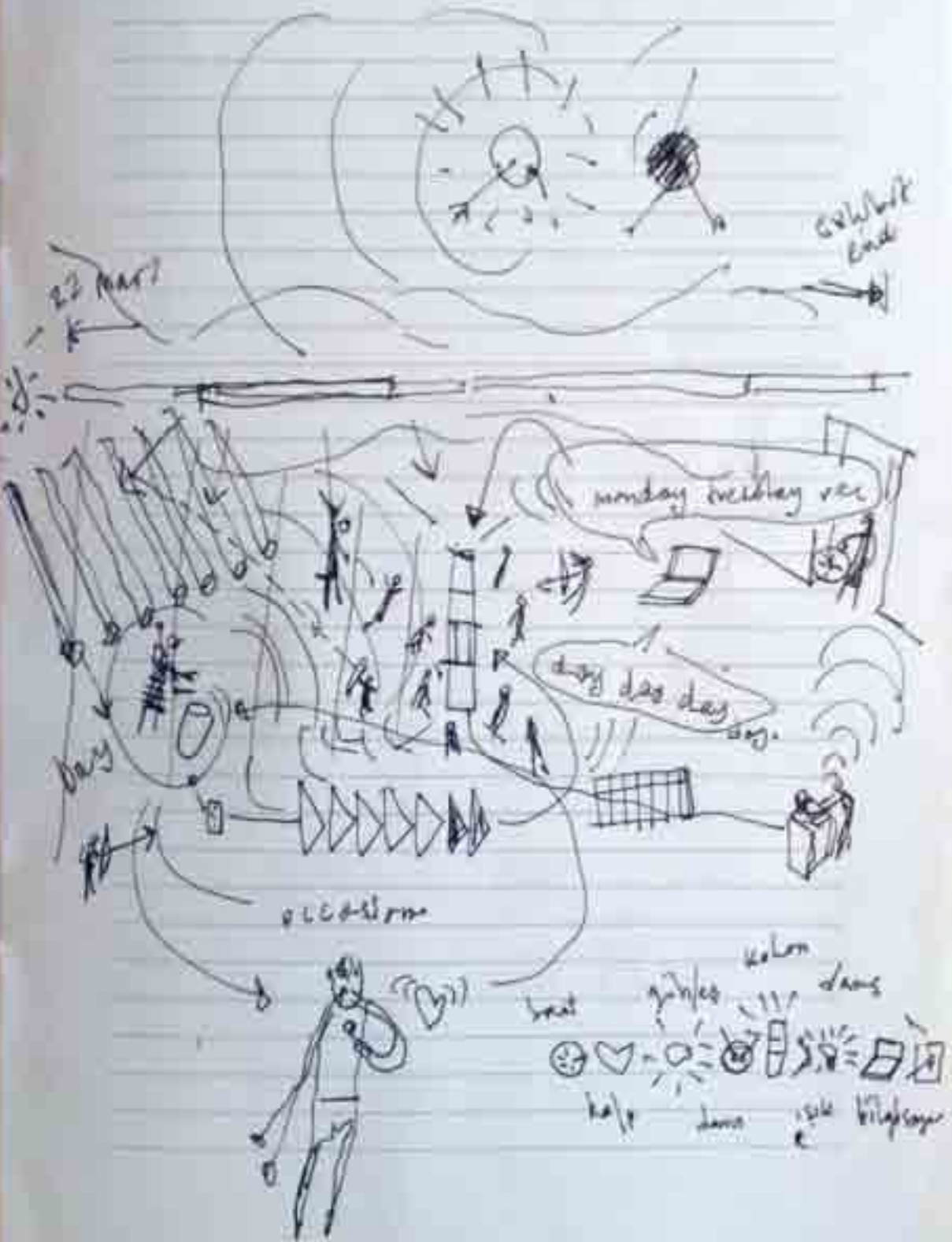






CEVDET EREK

Week



Pazartivi
Montag
Monday



Sali
Dienstag
Tuesday



Çarşamba
Mittwoch
Wednesday



Cuma
Freitag
Friday



Cumartesi
Samstag
Saturday



Pazar
Sonntag
Sunday

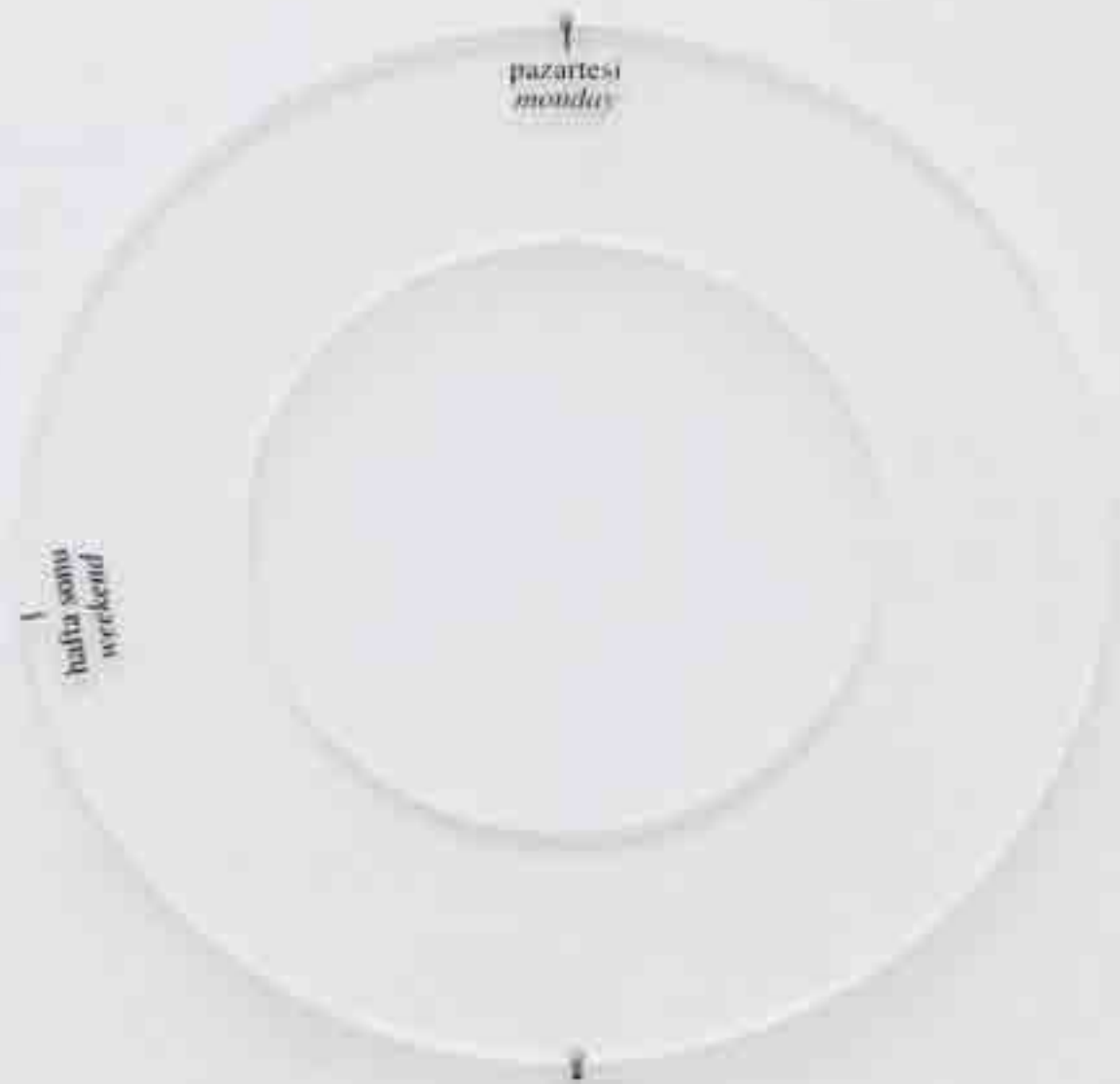


Pazartivi
Montag
Monday



Hafta sonu
Wochenende
Weekend





KÖKEN ERGUN

Tristes tropiques
(Christmas)







ESTHER FERRER

Concierto ZAJ para 60 voces

CONCIERTO ZAJ PARA 60 VOCES

Aparece la primera persona, se sitúa en el espacio y dice, canta o recita « **UN MINUTO**».

Pasados 60 segundos, aparece la segunda, se coloca junto a la primera y juntas dicen, cantan o recitan « **DOS MINUTOS** »

Pasados 60 segundos, aparece la tercera persona y las tres juntas dicen, cantan o recitan « **TRES MINUTOS** »

Se continúa de esta manera hasta « **60 MINUTOS** », con 60 personas, sin discriminación de sexo, edad, o condición. La posición, entonación etc. son siempre libres, pero no hay ninguna contra-indicación que impida a los intérpretes y al director (si lo hay) organizarlo rigurosamente.

El Concierto puede darse en cualquier lugar público o privado, incluso en la calle, y en no importa que posición, parados o en movimiento. Cada intérprete puede decir el texto en la lengua que prefiera e incluso cambiar la durante el concierto.

Todas las versiones son válidas, incluida la que presentamos en estas páginas en la que los intérpretes dicen, cantan o recitan el mismo texto, « **UN MINUTO** » durante todo el Concierto cambiando o no el idioma utilizado.



Concierto escrito en los años 70, pero que no tuvo una versión "live" hasta 2010 con ocasión del Festival "Apostrophes/Brut et capitaine" - Cécile Brétigny - Espace Jules Verne - Brétigny (France) - En esta versión el tiempo se mide (además por la imagen de un cronómetro proyectado) sobre la pared.

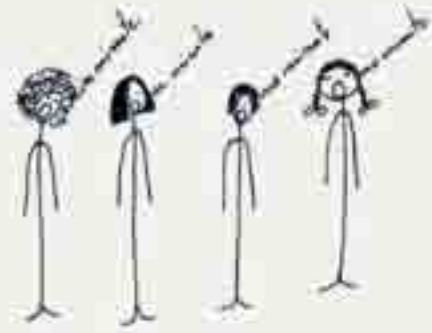
segundo minuto



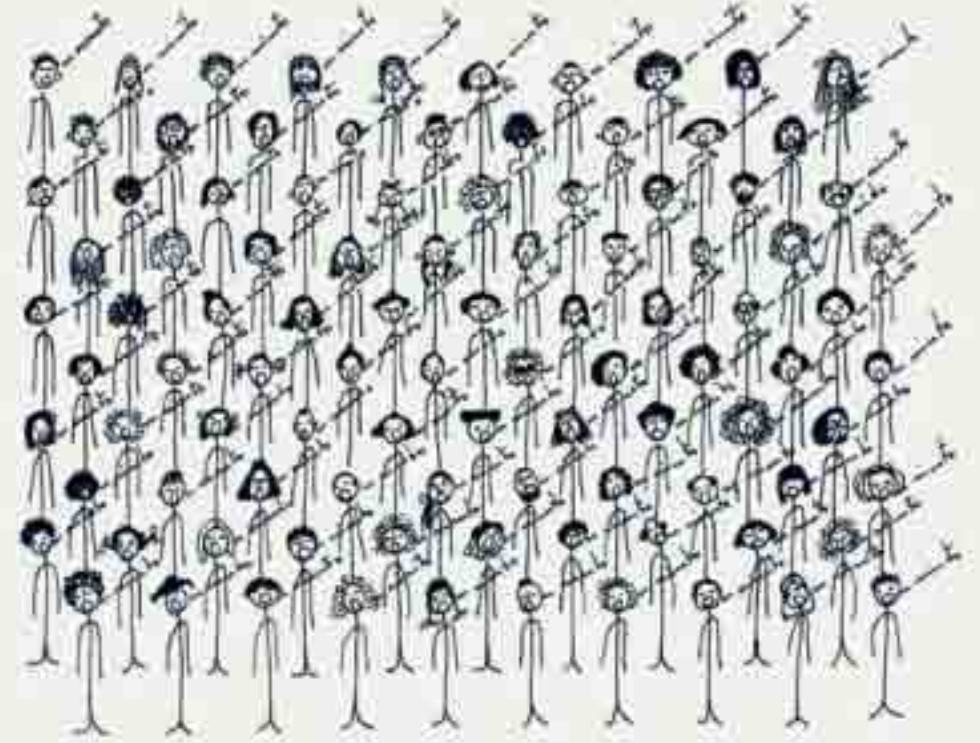
terceiro minuto



14 x 10 minutos

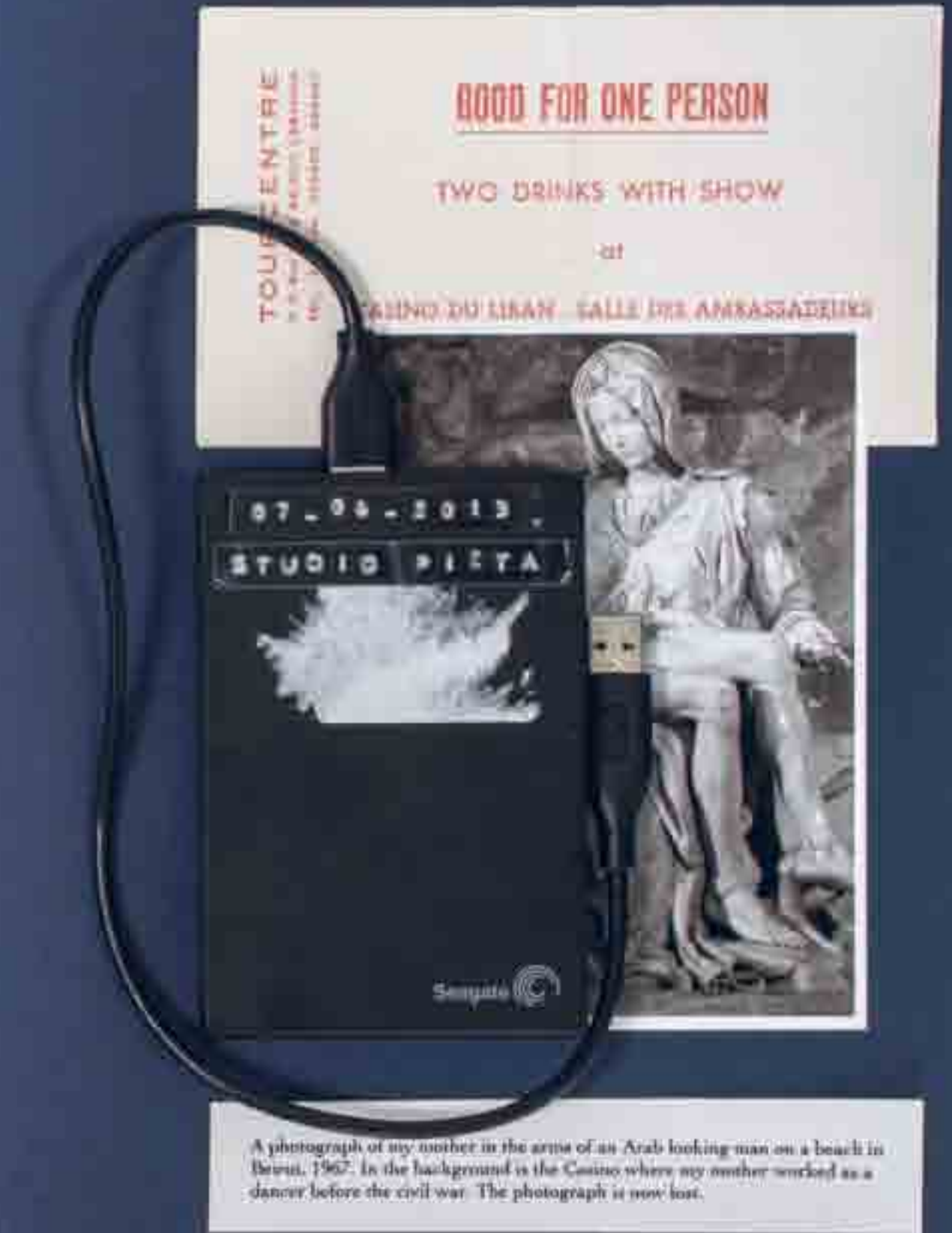


14 x 10 minutos



SIMON FUJIWARA

Studio Pietà (King Kong Komplex)



Process of reconstruction of the photograph including:



Casting of a Middle Eastern looking male actor for the role of the 'boyfriend figure':

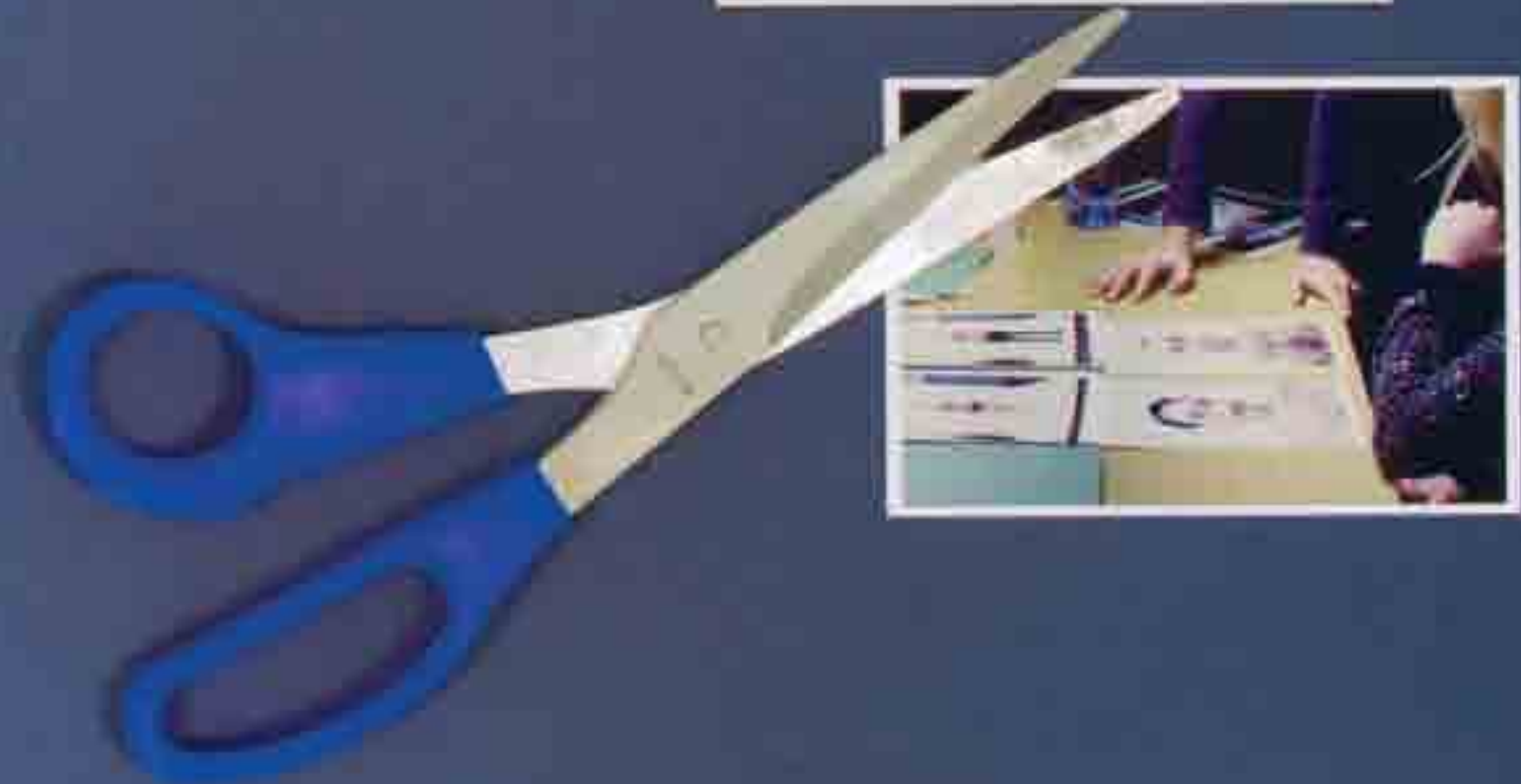


Casting of a female dancer for the role of the 'mother figure':

The dancer complains as she is always typecast as the helpless blonde archetype...



The actor complains as he is always cast in movies as the terrorist, sexual predator or khalid-seller...





The models are prepared for the photo shoot; a beach is re-constructed in the studio.

Lighting imitates the Beirut sun of 1967.



A photograph of my mother in the arms of an Arab looking man on a beach in Beirut, 1967. In the background is the Casino where my mother worked as a dancer before the civil war.

CHIARA FUMAI

The Invisible Woman

I am preservation self
guarantee whatever
life adaptation I am
not afraid of fear I am
the release of tension
the rest of tomorrow
Aspects of my love nourishment
half for the ~~me~~ me
against myself against the
whole substructure of
I am I am precisely
memories

and so I look into myself
poke at my own
thinking about what's good
what's false

I feel a
desire to be
to burst to not always think
maybe that's because
perhaps because everything
to me like a cup of
I can't get off of me

and so then I start to think about
gentle way of
myself seeking for myself
expressing a break with power
I have found to be more
with my resignation and
no longer
I don't break with
unmasked
if I don't
rage

if I don't make the explode
celebration of
against the ideology
of violence that
oppresses me
but make it
in other women
as well

my desire to get out
to go to
to destroy
to destroy
down all the
the barriers
anonymous woman

RYAN GANDER

Imagineering

first sight of "think"
bubbles growing from head.



"Thought" bubbles
grow from head (behind her)



Soft
(from girl)

"thought" bubble



bubbles surge over fence

From
PREVIOUS



Start
to surround
him

bubbles rise to camera



rising



a
real
"swirl"
and
his
now
↑
soft
foreground
over.

DORA GARCÍA

*El artista sin obra:
una visita guiada en torno a nada
The Artist without Works:
A Guided Tour around Nothing*

El artista sin obra: una visita guiada en torno a nada.

“El artista sin obra: una visita guiada en torno a nada” es exactamente lo que dice su título: una visita guiada de las obras de un artista que no produce ninguna. Este monólogo, escrito en el año 2009, fue presentado por primera vez en la Fondation Ricard, París, para la exposición “Félicien Marboeuf (1852-1924)”, y desde entonces ha podido verse en Berlín, Viena, Colonia, Londres y ahora en Madrid. Desde el año 2011 es parte de la performance extendida “Lo Inadecuado”, tal y como fue representado en el pabellón español de la Bienal de Venecia en ese mismo año.

(Con una amplia sonrisa, el actor recorre el público con la mirada, asintiendo con la cabeza a modo de saludo)

Hola a todos y gracias por acompañarme, por recorrer conmigo esta “visita guiada en torno a nada: el artista sin obra”.

Habéis venido aquí esperando encontrar lo que cualquier artista estaría encantado de daros, una presentación generosa de obras de arte dispuesta para deleite de vuestros ojos. Pero hete aquí que yo he venido para hablaros de este artista que os va a despedir con las manos y los ojos vacíos.

El artista sin obra: una visita guiada en torno a nada es exactamente lo que el título dice: una visita guiada de las obra de un artista que no produce obra alguna. Un artista que rechaza la norma más básica del juego del arte: enseñar algo. El rechazo de esta norma - mostrar algo- es un intento de ir más allá del binomio bastante atroz y cruel propuesto por Francis Picabia: Los artistas se dividen en dos categorías: los fracasados, y los desconocidos.

Resultaría paradójico el intentar conocer algo sobre los desconocidos. Por tanto, yo, con Picabia, me siento tentado de clasificar a todos los artistas conocidos como fracasados.

¿Por qué fracasados? (se señala a sí mismo). Una razón es que todo producto terminado, en cualquier campo del saber o de la práctica, es por naturaleza - tenéis que darme la razón inevitablemente en este punto- solo una sombra de lo que hubiera querido, o debido, ser. (El actor se desplaza entre el público, mirando a cada uno de ellos a la cara) Pero sobre todo son fracasados porque esa necesidad de producción que embarga al artista productivo es peligrosamente cercana (eleva la voz) al impulso del eficiente mercachifle, del vendedor diligente y pildorita que desea, más que cualquier otra cosa en el mundo, la satisfacción completa de su cliente.

El cliente (los observa con una sonrisa melancólica).

Por favor, vengan conmigo, nuestra visita va a comenzar.

(El actor camina hacia otro punto de la exposición. En ese punto se detiene, como si hubiera llegado al lugar que desea mostrar al público. Se detiene y espera que el público llegue y se disponga en torno a él para continuar su discurso.)

Pero podríamos, perfectamente, imaginar un artista sin obra, un artista que rehúsa cualquier tipo de producción. Un artista que niega al público lo que el público quiere.

El artista sin obra no es una figura trágica. Su rechazo a la producción artística no se debe a su miedo al fracaso, o su miedo a que la obra no esté a la altura de su ambición. Tampoco rehúsa producir por

desencanto, porque tema perderse inevitablemente en el olvido y la indiferencia, o las interpretaciones erróneas de su trabajo. La fuente de su rechazo no es el miedo, sino el deseo de crear una alternativa, otra posibilidad, la posibilidad de no estar aquí, de no querer esto, de no hacer algo y sin embargo, contra todo pronóstico, la obra está aquí. Está aquí en todas su belleza, la belleza de lo no-hecho.

No estar aquí. Es hora de encaminarnos a nuestra siguiente pasada. Seguidme por favor.

(El actor va hacia otro punto de la sala de exposición, mientras el público le sigue. Igualmente se detiene en un punto y espera a que el público le rodee silencioso, para retomar de nuevo la palabra)

El artista sin obra quiere manifestar una idea, no construir su carrera. Esta idea no tomaría forma en obras sino en no-obras. El artista sin obra practica el radicalismo del rechazo: Yo no estoy aquí. Preferiría que no.

¿Pero a qué se niega exactamente el artista sin obra?

Lo primero de todo, se niega a dar sentido. Sé que el público, sediento de sentido, recibe con júbilo esas obras que simulan, falazmente, tenerlo. No os pretendo engañar aquí. El artista sin obra rehúsa inyectar sentido a una realidad que es precisamente realidad porque no lo tiene. La realidad no significa nada. No necesita significar nada. El artista sin obra no es un autor, ese cretino que quiere dotar a todo de sentido, a toda costa.

La autoría debe ser eliminada. El único modo de preservar la verdad, la elegancia, la belleza, es encontrar, y no hacer. Uno tiene que hacer como si esas obras de arte (señala al vacío) hubieran estado siempre allí, como si nunca hubieran sido creadas, sino simplemente encontradas. Yo, yo lo he encontrado. Yo no lo he hecho, por tanto no tengo por qué responder de ello. Simplemente tengo que comentarlo, que estudiarlo, que citarlo, y que (sonríe) ¡hacer una visita guiada sobre ello!

Seguidme, por favor, a la siguiente parada de esta visita.

(De nuevo, El actor va hacia otro punto de la sala de exposición, mientras el público le sigue. Igualmente se detiene en un punto y espera a que el público lo rodee silencioso, para retomar de nuevo la palabra)

Al renunciar a la autoría, el artista se libera, en primer lugar, de la responsabilidad. En segundo lugar, esta liberación de la autoría le permite tener una relación con el público que ha dejado de estar envenenada por sus continuos problemas de auto estima. Y en tercer lugar, el artista no-autor puede investir a esta obra encontrada, no hecha, y precisa, con la autoridad de una reconstrucción arqueológica.

(el actor abre un periódico, que bien ha tenido en la mano durante toda la visita, bien ha sido colocado en ese lugar de la visita previamente. El actor muestra al público un titular de ese periódico)

Como Balzac dijo una vez: ¿Dónde podría encontrarse mejor literatura? (lee lentamente el titular elegido ese día, mira de nuevo al público, cierra el periódico ceremoniosamente y lo deposita de nuevo).

Casi hemos terminado. Acompañadme por favor hasta la última parada de nuestra visita.

(El actor lleva al público al punto donde la visita dio comienzo)

Quizás os estéis preguntando qué hace este artista improductivo, qué hace este artista con todo su tiempo, liberado de la obligación de emplearlo en la producción de obra. “Nuestra mejor obra es el empleo de nuestro tiempo” creo haberle oído decir.

El artista que rehúsa producir debe enfrentarse a la ira del público. Nada puede ofender al público más que un artista indolente y ocioso, un artista que sin duda vive a costa del estado y de los contribuyen-

tes, sin dar ni golpe. Y bien, eso es lo que hace el artista sin obra: ofende al público. Recordáis “Insulto al Público”, de Peter Handke? Empieza más o menos así:

¡Caricaturas! ¡marionetas! ¡impostores! ¡fantoques! ¡sensibleros! ¡turistas! ¡domingueros! ¡metomentodos! ¡estrechos! ¡intelectuales de pacotilla! ¡borregos! ¡traidores! ¡gorrones! ¡clase media podrida! ¡gente de vuestro tiempo!

El Público: esos asalariados pobres que se creen propietarios, ignorantes presumidos que se creen cultos, zombies que piensan que sus votos sirven para algo.

Esta última frase era de Guy Debord, “In girum imus nocte et consumimur igni” (giramos en la noche y el fuego nos consume), 1978.

Este exceso de tiempo libre hace de nuestro artista sin obra un vagabundo, un caminante, un manifestante, un disidente, un maleante, un terrorista, un huelguista, un traficante de droga, un consumidor de droga, un paria, un desclasado, un degenerado sexual, un invertido, un surrealista, un banalista, un situacionista. Y encantado de conocerlos.

(se inclina, saludando)

Muchas gracias.

The Artist without Works: A Guided Tour around Nothing.

“The Artist without Works: A Guided Tour around Nothing” is exactly what the title says it is: a guided tour of the works of an artist that does not produce any. This monologue, written in 2009, has been presented for the first time in Fondation Ricard, Paris, for the exhibition Félicien Marboeuf (1852 - 1924), and has been performed in Berlin, Vienna, Cologne, London, and many other places. Since 2011 is part of the extended performance “The Inadequate”, as it was presented in that year within the project by Dora García for the Spanish Pavilion at the Venice Biennale.

(Smiling broadly) Hello to all and thanks for walking with me in this guided tour around nothing: The artist without works.

You have come here hoping for what most artists are ready to give you, a generous flow of artworks being displayed in front of your eyes. I’d like to tell you about this artist that will let you go empty-handed and empty-eyed.

The artist without works: a guided tour around nothing is exactly what the title says it is: a guided tour of the works of an artist who doesn’t produce any. This artist’s rejection of the game’s most fundamental rule—which is to show something—is an attempt to get beyond Francis Picabia’s evil, atrocious, and supposedly exhaustive alternative: “Artists can be divided into two categories: the failed, and the unknown.”

We shall never know much about the unknown ones, but, like Picabia, I am tempted to classify all those we do know as failures.

Why failures? (He is pointing to himself as he asks the question, to indicate that he, too, is only a shadow of what he had hoped to be.) One reason is that every finished product, in every domain—I am sure you agree with me on this point—is by nature only a shadow of what it wanted to be. (He moves through the audience.) But, mainly, they are failures because the drive behind the productive artist is dangerously close (he becomes a bit more passionate) to the drive behind the efficient provider of products, or that of the diligent vendor eager to keep the clientele satisfied.

Please, walk with me. We will start the tour.

(s/he moves to a different point in the space. He stops, as if they had arrived at the point he wanted to show the audience. He waits for everyone to arrive to that point before he starts talking)

But we could, perfectly, imagine an artist without works, an artist who refuses to produce anything. An artist who never gives the audience what the audience wants.

The artist without works is not a tragic figure. He doesn’t refuse to produce because he’s afraid to fail, because he is afraid the work will not live up to his own ambitions. Nor does he refuse to produce because he is afraid that he will not be saved from anonymity and oblivion, or simply from misunderstanding. The source of his refusal is not fear, but the will to create another possibility: the possibility of not being here, not wanting this, not making something ... and yet, against all odds, the work is there. It is there in all its beauty, the beauty of not done.

Not being here... Time to go to the next stop. Please follow me.

(s/he moves to a different point in the space)

The artist without works wants to assert an ideology, not build a career. The ideology would not trade on objects but on deeds. Or, rather, on un-deeds. The artist without works practices the radicalism of the refusal: I am not there. I would prefer not to.

What does he exactly refuse?

First of all, he refuses to make sense. The desire to make sense is the stock and trade of the good merchant, who pretends to comfort an audience thirsty-for-sense with a product falsely full-of-sense. There is no cheating here: the artist without works refuses to deliver, to inject sense onto a reality that has no obligation whatsoever to make any sense or have any meaning. The artist without works is no author, that idiot trying to inject sense — at whatever cost! — into everything.

Authorship must be eliminated. The only way to preserve truth, elegance, beauty, is to find, not to make. One has to act as if those artworks (he points to somewhere, to the artworks that might be present in the room at that moment) were always there, as if they had not been made, but found! (He starts speaking in the first person.) I found it. I didn’t make it. So I don’t have to answer for it ... it is enough simply to comment on it, study it, to quote it briefly and precisely ... (triumphantly) to tourguide it!

Please, follow me to the next work in our tour.
(s/he moves to a different point in the space)

By renouncing authorship, the artist frees himself, first of all, from responsibility. Secondly, it allows him to establish a relationship with his audience that is untroubled by issues of self-esteem. And, thirdly, it enables him to invest his unmade, concise, found work with the authority of an archeological reconstruction (points to one of the artworks in the room).

As Balzac once asked: Where will you find better literature than this? (He opens the newspaper he’s carrying and reads a headline). Please, follow me to the last stop on our tour.
(The performer leads the audience to the point where the performance started)

Perhaps you are wondering what this unproductive artist, this artist freed from the constraints of producing, does with his time? “Our best artwork is the use of our time.” (He lets everyone understand this is a quotation, but he does not say who it is from.) The artist who refuses to produce must face the anger of the audience: nothing can offend an audience more than an indolent and unproductive artist, one who probably lives on welfare. That is what the artist without works does: he offends the audience. Do you remember *Offending the Audience*, by Peter Handke? The opening goes like this (he recites the following words, hissing with hate as he moves around the public):

“You wax figures. You impersonators. You bad-hats. You troupers. You tear-jerkers. You potboilers. You foul mouths. You sell-outs. You deadbeats. You phonies. You educated gasbags. You cultivated classes. You befuddled aristocrats. You rotten middle class. You lowbrows. You people of your time.”

“The audience, these poor wage-earners who see themselves as property owners, these mystified ignoramuses who think they’re educated, these zombies with the delusion that their votes mean something.”

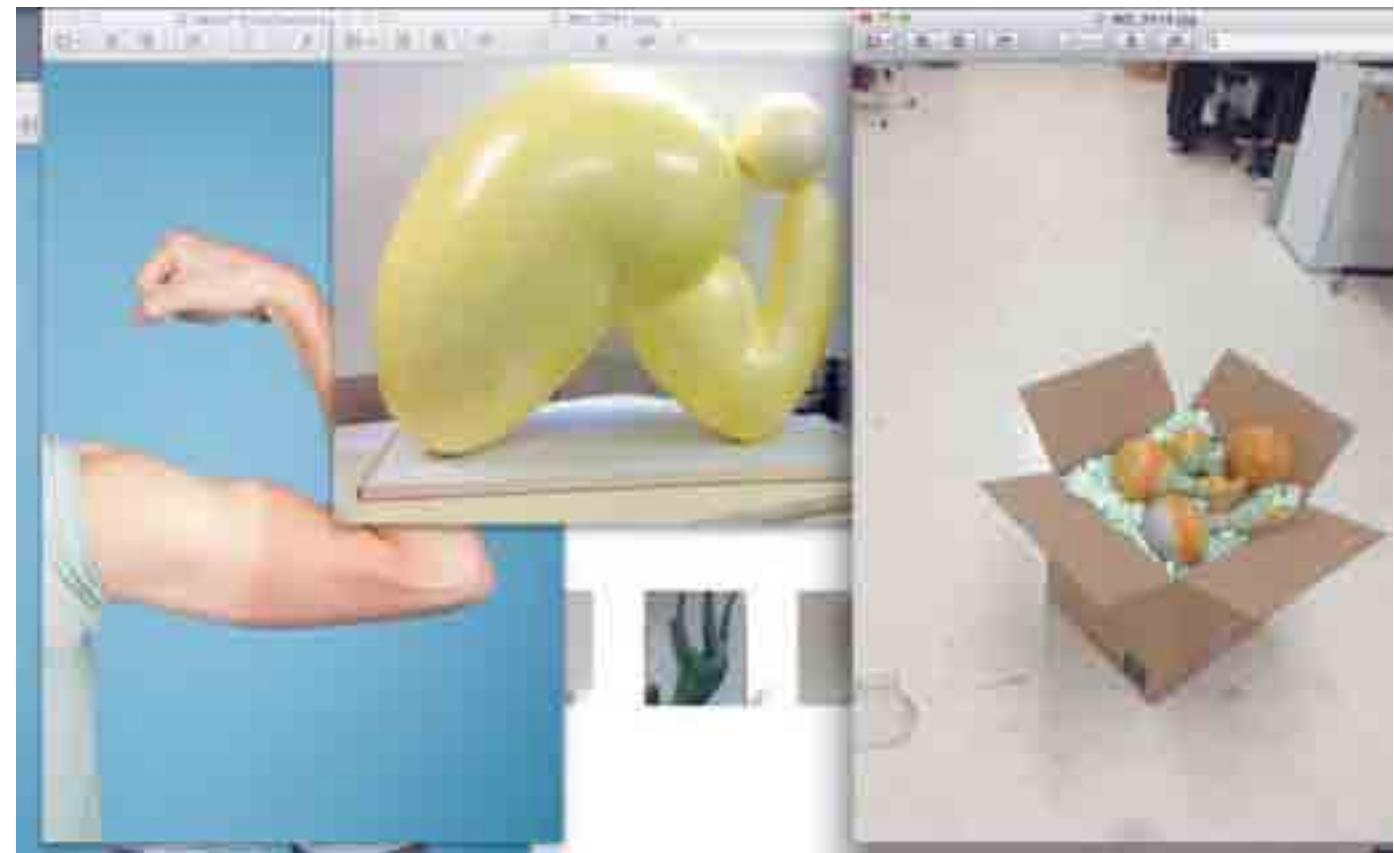
He smiles and quotes: This quote is by Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni* (We turn in the night, consumed by fire) 1978.

The surplus of time makes of the artist without works a hobo, a walker, a demonstrator, a dissident, a trouble-maker, a terrorist, a striker, a radical, a drug-dealer, a drug user, an outsider, an outcast, a sexual degenerate, a deviant, a surrealist, a banalyst, a situationist.

And pleased to meet you (bows). Thank you.

CAMILLE HENROT

A Is for Apple





A It's the first thing you should know about personal computers.

is for Apple.

The rest of the personal computer world is here.

Apple's coverage your investment for years to come. Thousands of new software titles and games. The education and business software.

Call 1-800-537-5399 or visit www.apple.com

apple computer

© 1988 Apple Computer, Inc. All rights reserved.

Lumosity

Your brain, just brighter

It's the first thing you should know about personal computers.

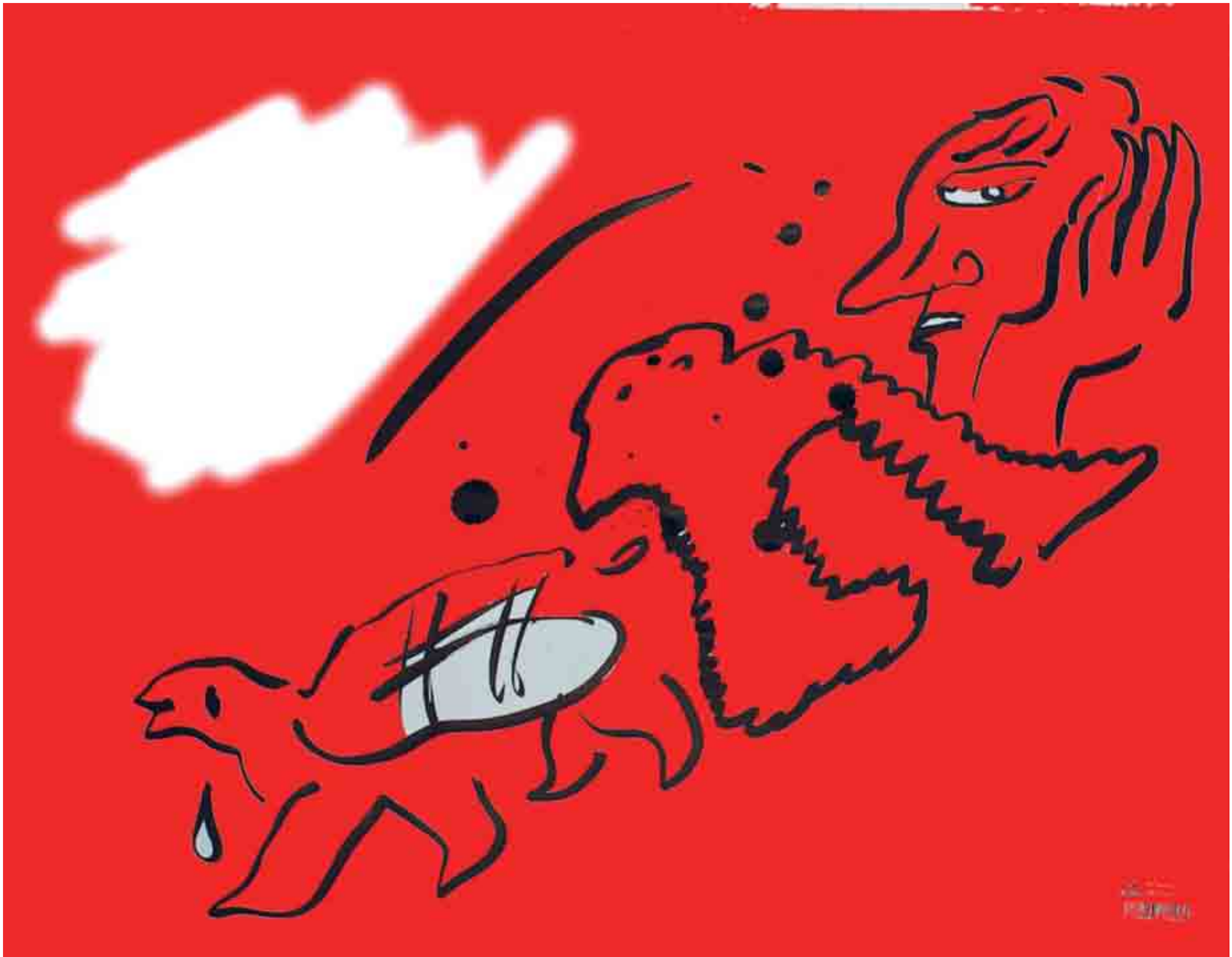
The rest of the personal computer world is here.

Apple's coverage your investment for years to come. Thousands of new software titles and games. The education and business software.

Call 1-800-537-5399 or visit www.apple.com

apple computer

© 1988 Apple Computer, Inc. All rights reserved.



www.fox.com

SANDRA JOHNSTON

Let (to) Form



For several years I have been interested in both making and observing performance artworks that carry resonances of traumatic aftermaths, in forms where this ‘information’ is conveyed directly within embodied actions. The works are usually non-verbal, working outside of structures and dependencies based on verbal communication. An element of this that I find especially potent, is the way that memory can develop into testimony or conversely into internalised silence. These are occurrences (or sometimes abnormalities) in movement, which I can only term as ‘physical silence’. By this I mean the force of a person’s presence is manifest to the audience through the raw language of undigested physical actions, gestures. This work is often discomfoting for an audience to observe because it cannot easily be reframed, or perhaps alleviated by words.

In this regard, I am drawn back to literary examples such as Primo Levi’s portrayal of the ‘nonman’ or Walter Benjamin’s description of Franz Kafka’s recurring use of ‘assistant’ characters, as:

[B]eings in an unfinished state.’[...] neither members of, nor strangers to, any of the other groups of figures, but, rather, messengers from one to the other.’¹ [Kafka himself described them as having no other ambition than,] to use up as little space as possible. To that end they kept making various experiments, folding their arms and legs, huddling close together; in the darkness all one could see in their corner was one big ball.’²

These satellite characters nonetheless carry a weight of gesture as exploration or even contamination: they manifest unease in their unformed states. Yet, in Benjamin’s interpretation of Kafka’s bleak vision, it is through these characters that Kafka creates harbingers of ‘hope’. An intriguing notion that those least endowed with linguistic and functional abilities, in fact the ‘accused persons’, could in some senses be attributed with qualities of beauty. Perhaps the implication is that only those who have accepted their condemnation can enter a state of release, catharsis or redemption.

There is a distinct tendency of viewing performance art through conceptions of the pained body, in comparison the redemptive compassionate body is in some respects more difficult to ascertain and assemble as method or image. For many contemporary performers there is a separation in their work between the display of actual wounds and the evocation of pain through tactics of methodical physical restraint. These kinds of actions can create charged situations through the embodiment of a restorative or coping state. And I propose that the compassionate body is one, which seeks to align disparate elements to restore order and to coincide purposefully in relation to other bodies, either that of other performers or of audience. This is a process of bringing a sense of cohesion to the shared situation even if only momentarily, or occasionally by returning the audience from ‘suspensions of disbelief’ back into the realities beyond the performance context. This restoration to normality is in itself a form of discrete rupture, but it is significant - if the resonance of an action carries across from the performed situation into the dispersal of the event back into social space.

1. Benjamin, W. 1973; 1968, *Illuminations*, Fontana, London, p.113

2. Benjamin, W. 1973; 1968, *Illuminations*, Fontana, London, p.113



Observing my own body ageing, developing compassion over time for the repetitions and failings that inadvertently invade its movements, reminding me of a current of mortality that makes the head or hand react in certain gestures, the body re-inscribes itself in numerous ways each time it performs. Because of this layering of gesture developed over years, defining the exact meaning of a movement becomes increasingly opaque, each day a gesture can seemingly be remade. A secret language of specificity and insularity within a body, motioning in degrees of communication, part open, part concealed, the body retains something of its own core of ingrained knowledge in every act that it works through.³

3. Extract from, Johnston, S. 2013, *Beyond Reasonable Doubt, An Investigation of Doubt, Risk and Testimony Through Performance Art Processes in Relation to Systems of Legal Justice*, LIT (Berlin, Münster, Vienna, Zurich, London) in the series European Culture and Policy.



LATIFA LAÂBISSI

Écran somnambule
La part du rite







LA RIBOT

Walk the Chair

move= change position/progress, develop/live in a different place/ begin doing/change subject, time etc.../change opinion/affect somebody emotionally/ spend time with group/sell and get rid of/go very fast/make a formal proposal/leave a place. Dictionary Mc Millan

“Woman movement” it was a celebratory movement, full of optimism for the empowerment of women in the cause of social reform. Ann Daly

To movement, then, everything will be restored, and into movement everything will be resolved. Henri Bergson

The style of a thought is its movement. Deleuze/Guattari
Movement is lyrical and emotional expression, which can have nothing to do with words. Isadora Duncan
There is no doubt, in the inert world, the wave moves, and therefore sometimes communicates. It moves matter, it moves energy and it moves information. The wave thus emits, receives and communicates. Jorge Wasenberg

Laziness is the absence of movement and thought, dumb time, total amnesia. Mladen Stiljinovic

is the key to movement. Martha Graham

The swing of weight

It is something strictly American to conceive a space that is filled with moving, a space of time that is filled, always filled with moving. Gertrude Stein

My first idea of movement, of dance, certainly came from the rhythm of the waves. Isadora Duncan

It's curious that beautiful things always have something to do with movement. Pina Bausch

Movement never lies. It is a barometer telling the state of the soul's weather to all who can read it. Martha Graham

The spectators become the organisers of their impulses and of their aesthetical experience. Through catharsis, they internally mobilise unexercised aggression or anesthetised eroticism. Adolfo Vásquez Rocca

Gide was reading Bossuet while going down the Congo. Roland Barthes

The viewer became a reader an active participant. The readers had to make or deduce the art experience for themselves. Tony Godfrey

I think a lot about "space writers" - the writers who get paid by how much they write. I always think quantity is the best gauge on anything (because you're always doing the same thing, even if it looks like you're doing something else), so I set my sights on becoming a "space artist". Andy Warhol

Don't look for the meaning, look for the use. Ludwig Wittgenstein

When the roles of author, actor and spectator are not clear for any of the people playing those roles, then something interesting begins. Gilles Jobin

Artistic practice is always related to another person and at the same time it constitutes a relationship to the world. Nicolas Bourriaud

A genre of participatory and socializing art has developed in response to perceived fragmentation within society Sally O'Reilly

Some individuals never develop the public side of their personality and, as a consequence, they can never fill a public space. Edward T Hall

I dream of an exhibition that's not stationary, in constant movement Boris Charmatz

It's time to increase the responsibility of the observer. Allan Kaprow

Borges says that reading is much more civilized than writing. Gilles Jobin

Writing is itself violent. It is, in fact, the violence of writing that separates it from speech, reveals the force of inscription in it, the weight of an irreversible trace. Roland Barthes

In the case of human beings, the sense of space and distance is not static. Their perception of space is dynamic since it is related to action rather than to what can be seen through passive contemplation. Edward. T. Hall

Containing no art objects as such: the art was experienced as a surrounding rather than a picture or sculpture to be looked at—a surrounding which engaged the visitor with things to move, switches to manipulate, obstacles to climb, and food to eat. Allan Kaprow

To speak of the body of course, is a verbal deception. Anne Daly

To dream of moving in an exaggerated way in public, signifies some unexpected good fortune will come to you. Dictionary of Dreams. Ed. LTD

READ THIS WORD THEN READ THIS WORD READ THIS WORD NEXT READ THIS WORD NOW SEE ONE WORD SEE ONE WORD NEXT SEE ONE WORD NOW AND THEN SEE ONE WORD AGAIN LOOK AT THREE WORDS HERE LOOK AT THREE WORDS NOW LOOK AT THREE WORDS NOW TOO TAKE IN FIVE WORDS AGAIN TAKE IN FIVE WORDS SO TAKE IN FIVE WORDS DO IT NOW SEE THESE WORDS AT A GLANCE SEE THESE WORDS AT THIS GLANCE AT THIS GLANCE HOLD THIS LINE IN VIEW HOLD THIS LINE IN ANOTHER VIEW AND IN A THIRD VIEW SPOT SEVEN LINES AT ONCE THEN TWICE THEN THRICE THEN A FOURTH TIME A FIFTH A SIXTH A SEVENTH AN EIGHTH. VITO ACCONCI

Language exists only when heard and spoken. John Dewey

Promiscuity usually implies a very intense sensorial life. Edward. T. Hall

One must introduce in the diagnostic of our times, a kinetic and kinesthetic dimension because, without such a dimension, all discourse about modernity will completely bypass that which in modernity is most real. Peter Sloterdijk

Motion was the act of putting one foot in front of the other and allowing himself to follow the drift of his own body. Paul Auster

As a single footstep will not make a path on the earth, so a single thought will not make a pathway in the mind. To make a deep physical path, we walk again and again. Henry David Thoreau

kinetics = the science that studies movements and the changes they cause. Dictionary Mc Millan

It is always changing. It has order. It doesn't have a specific place. Its boundaries are not fixed. It affects other things. It may be accessible but go unnoticed. Part of it may also be part of something else. Some of it is familiar. Some of it is strange. Knowing of it changes. Robert Barry

A common folding chair – the type often used in parks and other public spaces – evokes the masses and breaks with behavioural conventions, that go against the chair's normal usage and the comfort of the body. Sally O' Reilly

Walt Whitman in a book is alive, but Walt walking, dancing is LIFE! Gordon Craig

Walking becomes a method of remembering as participants pace about reciting texts. Sally O' Reilly

There is no single correct way of walking. Anyone's method is appropriate for that person. Walking, like eating, drinking, telling stories, smiling, getting dressed and undressed, and even some kinds of patterned dancing, provided a wealth of material to explore. Steve Paxton

kinetics = the science that studies movements and the changes they cause. Dictionary Mc Millan

Chairs are the signs of the absence and the ersatz of the human person. They represent shallowness and the impossibility of communicating. They constitute obstacles to the liberty of movement. Norbert Servos

The folding chair was once an icon of design revolution. H. Meyer's 1926 had two, one unfolded, one folded on the wall ready for deployment. Casey Mack

Walk... I definitely must, to invigorate myself and to maintain contact with the living world, without perceiving which I could not write the half of one more single word, or produce the tiniest poem in verse or prose. Without walking, I would be dead, and my profession, which I live passionately, would be destroyed... Without walking, I would not be able to make any observations or any studies at all... On a lovely and far-wandering walk a thousand usable and useful thoughts occur to me. Shut in at home, I would miserably decay and dry up. Walking is for me not only healthy and lovely, it is also of service and useful. A walk advances me professionally and provides me at the same time with amusement and joy; it refreshes and comforts and delights me, is a pleasure for me, and simultaneously, it has the peculiarity that it allures me and spurs me on to further creation, since it offers me as material numerous small and large objectivities upon which I later work at home, diligently and industriously. A walk is always filled with significant phenomena, which are valuable to see and to feel. Robert Walser

This distance between object and subject that creates a more extended situation, for physical participation becomes necessary. Robert Morris

I had a dream, all art-objects in the world, millions and millions of them became alive and they all ate us. La Ribot

Folding furniture can be folded into a shape or position that uses less space. Dictionary Mc Millan

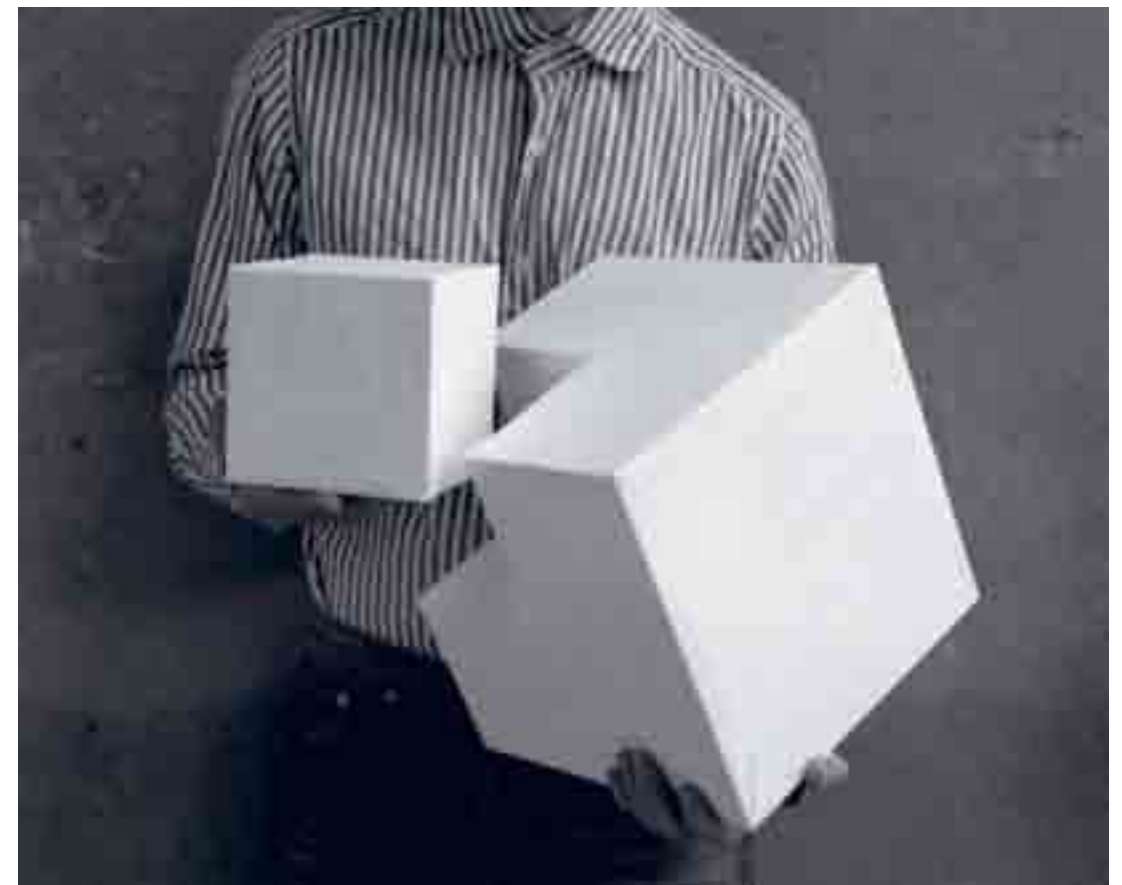
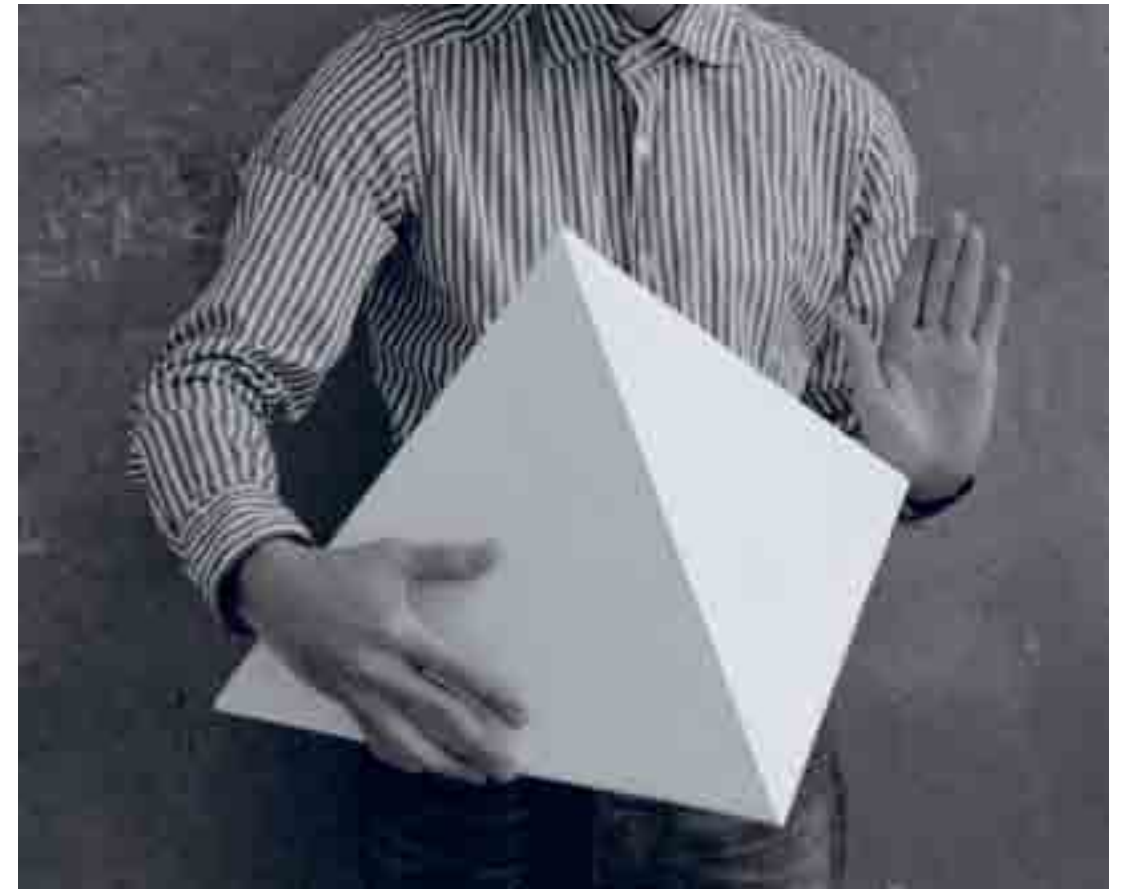
If knees bent the other way, what would chairs look like?
Roland Magdane

My dear, you must never do what everybody does. Isadora Duncan mother

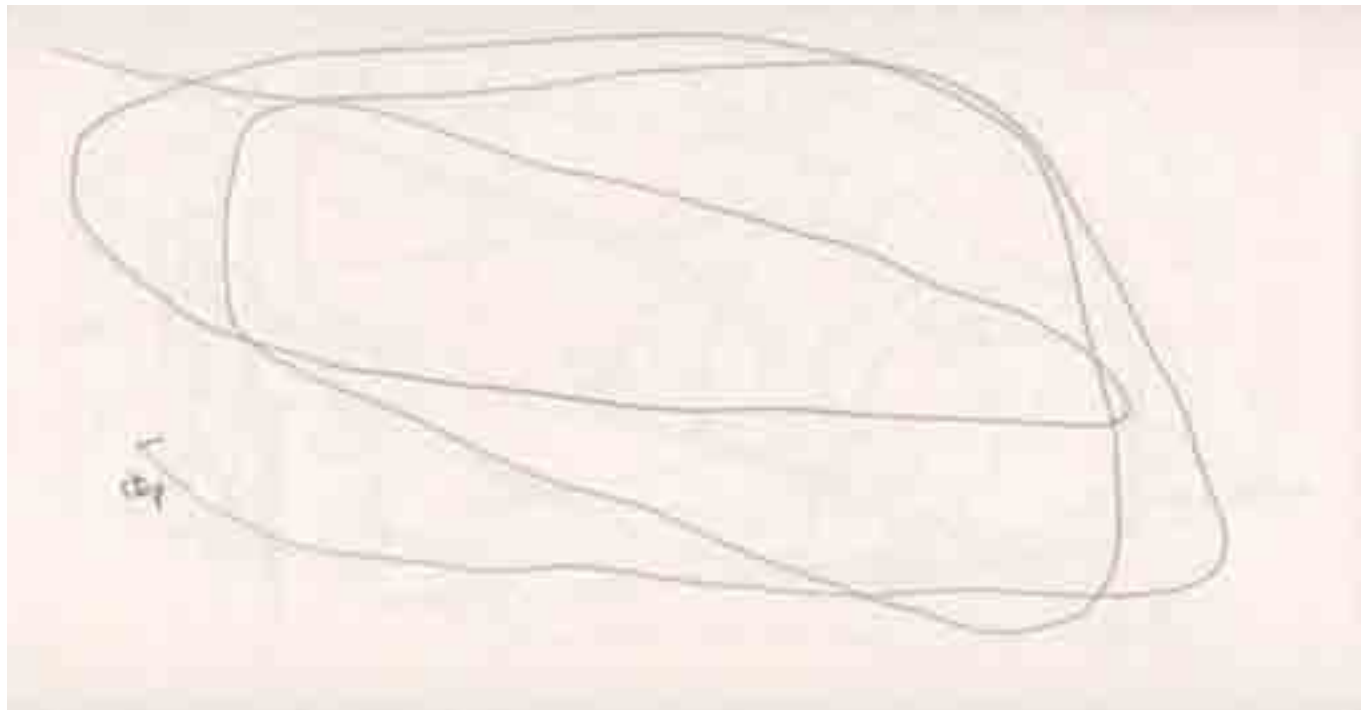
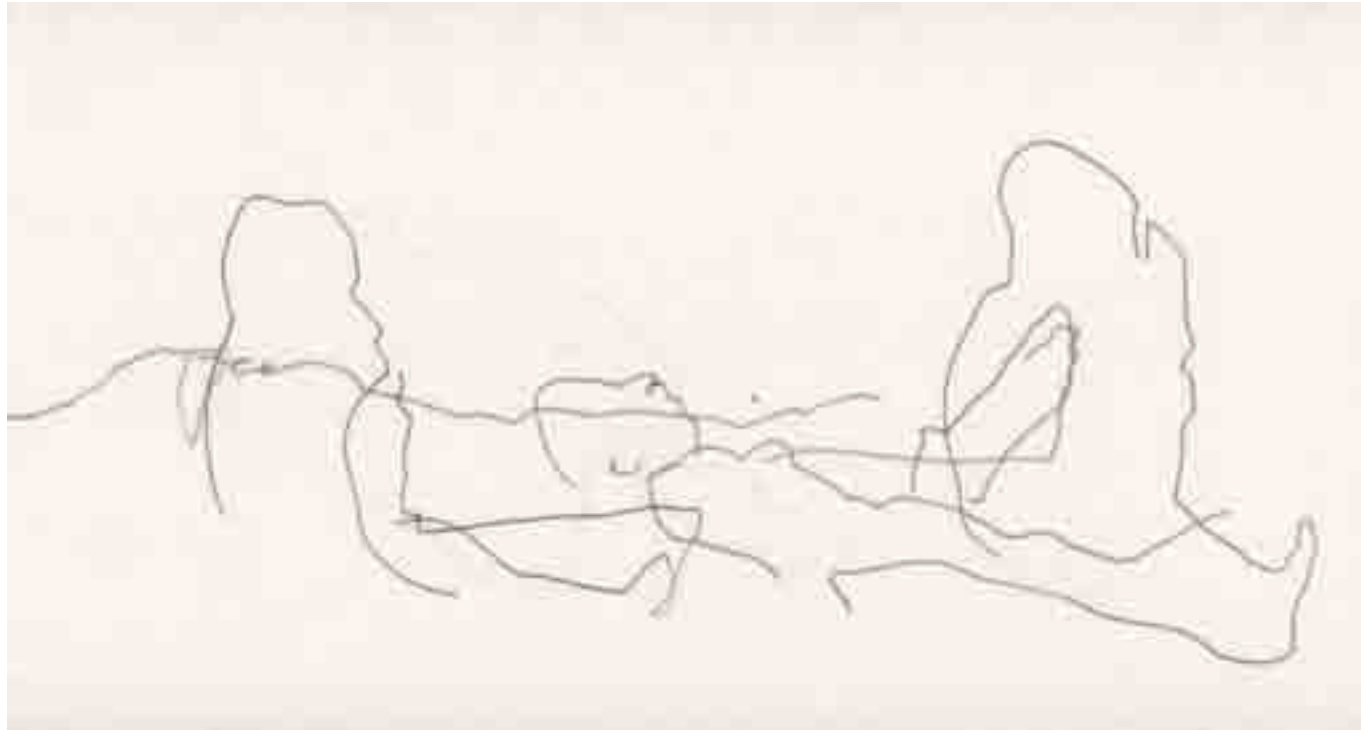
Because of the chair's intimate relationship with the human body, the names of its parts, seat, back, arms – describe the human form Ray Hemachandra

INES LECHLEITNER

*Things Drawn and Heard
Will Be Responded to and Traced*







FRANCK LEIBOVICI

*memos, briefs
and reports (the papers)*

(Rev. 07-28-2000)

~~SECRET~~
FEDERAL BUREAU OF INVESTIGATION

Precedence: ROUTINE

Date: 06/18/2002

To: Director's Office
Counterterrorism

Attn: [Redacted]
Pasquale J. D'Amuro
John S. Pistole

b6 -1
b7C -1

National Security

[Redacted] (GTMO)
GTMO Task Force, Rm 5382

b6 -2
b7C -2

Miami

Training

b6 -1
b7C -1

From: CIRG
NCAVC/BAU
Contact: SSA [Redacted]
SSA [Redacted]

b2 -1
b6 -1

Approved By: [Redacted]

b7C -1

Drafted By: [Redacted]

b6 -1
b7C -1

Case ID #: 265A-MM-C99102 (Pending); 284

Title: GTMO - INTEL;
GUANTANAMO BAY, CUBA
OO:MM
MAJOR CASE 188

Synopsis: Documentation of CIRG/BAU on-site assessment of the interview process at GTMO.

Reference: 265A-MM-C99102 Serial 184

*Handed
6/25/2002
REV*

DETAINEE-1162

~~SECRET~~

ALL INFORMATION CONTAINED
HEREIN IS UNCLASSIFIED EXCEPT
WHERE SHOWN OTHERWISE

1165



national security

miami

training

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

b6-1
b7C-1

b6-2
b7C-2

b6-1
b7C-1

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

b2-1
b6-1
b7C-1

b6-1
b7C-1



national security

miami

training

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

b6-1
b7C-1

b6-2
b7C-2

b6-1
b7C-1

[Redacted]

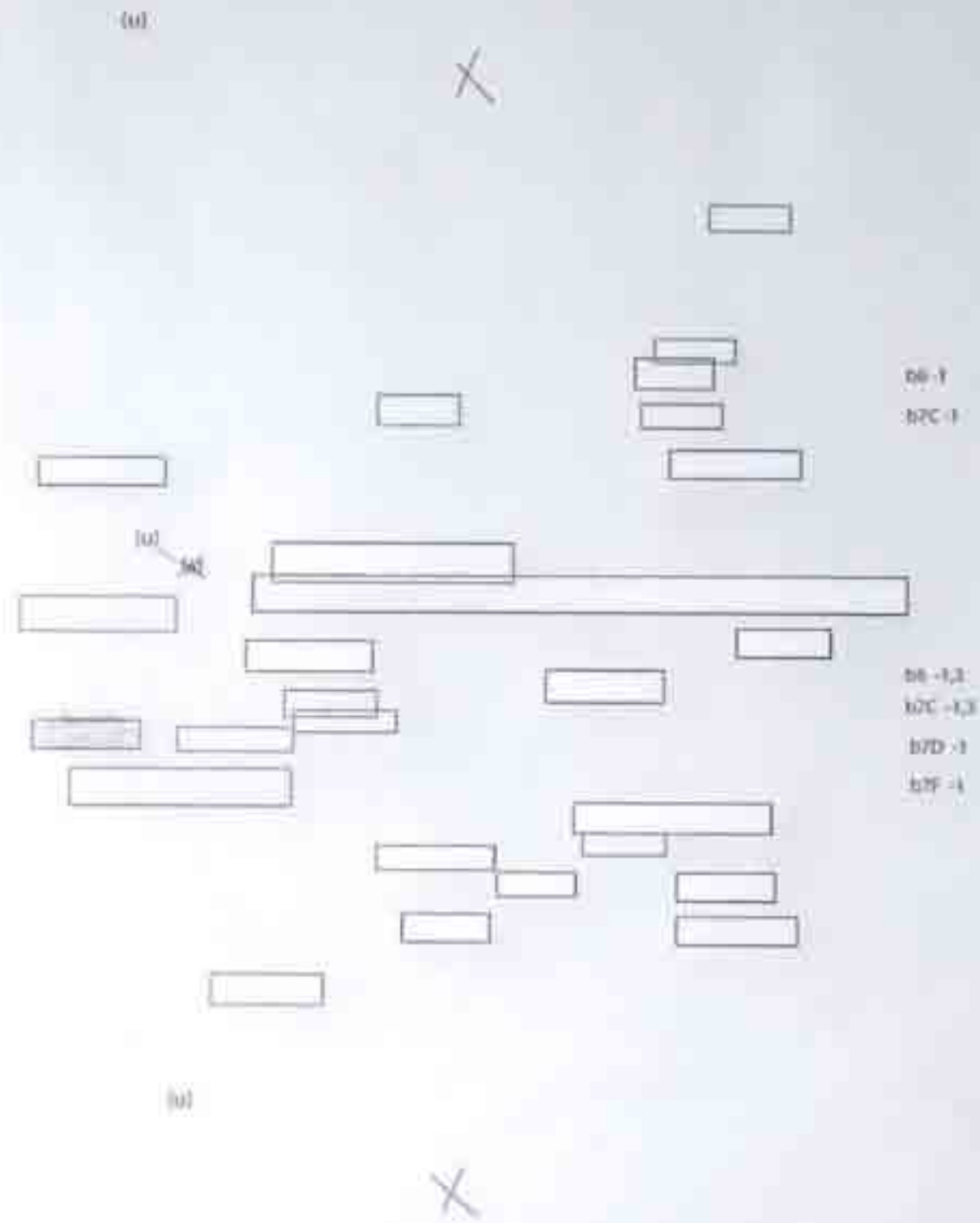
[Redacted]

[Redacted]

b2-1
b6-1
b7C-1

b6-1
b7C-1





CRISTINA LUCAS

*Ilustración de la cacofonía de la performance
Pantone -500 +2007*





The history of the Americas is a complex and multifaceted one, shaped by the interactions of diverse cultures and the arrival of Europeans. The indigenous peoples of the Americas, including the Maya, Aztecs, and Incas, had developed sophisticated civilizations with advanced agriculture, architecture, and social structures. The arrival of Europeans in the late 15th century marked the beginning of a new era, characterized by exploration, colonization, and the exchange of goods and ideas. This period saw the discovery of the Americas by Christopher Columbus in 1492, which opened up the continent to European influence and led to the establishment of colonies. The impact of European colonization was profound, leading to the displacement of indigenous populations, the introduction of new technologies and crops, and the eventual formation of modern nations. The history of the Americas is a testament to the resilience and adaptability of its diverse peoples, who have shaped a unique and vibrant cultural heritage.

The history of the Americas is a complex and multifaceted one, shaped by the interactions of diverse cultures and the arrival of Europeans. The indigenous peoples of the Americas, including the Maya, Aztecs, and Incas, had developed sophisticated civilizations with advanced agriculture, architecture, and social structures. The arrival of Europeans in the late 15th century marked the beginning of a new era, characterized by exploration, colonization, and the exchange of goods and ideas. This period saw the discovery of the Americas by Christopher Columbus in 1492, which opened up the continent to European influence and led to the establishment of colonies. The impact of European colonization was profound, leading to the displacement of indigenous populations, the introduction of new technologies and crops, and the eventual formation of modern nations. The history of the Americas is a testament to the resilience and adaptability of its diverse peoples, who have shaped a unique and vibrant cultural heritage.

The history of the Americas is a complex and multifaceted one, shaped by the interactions of diverse cultures and the arrival of Europeans. The indigenous peoples of the Americas, including the Maya, Aztecs, and Incas, had developed sophisticated civilizations with advanced agriculture, architecture, and social structures. The arrival of Europeans in the late 15th century marked the beginning of a new era, characterized by exploration, colonization, and the exchange of goods and ideas. This period saw the discovery of the Americas by Christopher Columbus in 1492, which opened up the continent to European influence and led to the establishment of colonies. The impact of European colonization was profound, leading to the displacement of indigenous populations, the introduction of new technologies and crops, and the eventual formation of modern nations. The history of the Americas is a testament to the resilience and adaptability of its diverse peoples, who have shaped a unique and vibrant cultural heritage.

The history of the Americas is a complex and multifaceted one, shaped by the interactions of diverse cultures and the arrival of Europeans. The indigenous peoples of the Americas, including the Maya, Aztecs, and Incas, had developed sophisticated civilizations with advanced agriculture, architecture, and social structures. The arrival of Europeans in the late 15th century marked the beginning of a new era, characterized by exploration, colonization, and the exchange of goods and ideas. This period saw the discovery of the Americas by Christopher Columbus in 1492, which opened up the continent to European influence and led to the establishment of colonies. The impact of European colonization was profound, leading to the displacement of indigenous populations, the introduction of new technologies and crops, and the eventual formation of modern nations. The history of the Americas is a testament to the resilience and adaptability of its diverse peoples, who have shaped a unique and vibrant cultural heritage.



ZEB

KUBIL

SOGONI

SHAMPORA

POLLA

BITE

CUTO

BURA

DICK

MBLACUT

SOKA

CURAK

PULA

SIF

ZOB

ZOB

OKO

AMN

BOR

CULU

HAROON MIRZA

The Dichotomy Between

The

dichotomy

between

digital & analogue

transmission & reception

1 & 0

transmit & receive

stereo & mono

light & dark

auditory & visual

on & off

sound & noise

organised & chaotic

natural & unnatural

nature & nurture

automatic & manual

interaction & interference

construct & deconstruct

install & uninstall

connect & disconnect

produced & reproduced

presentation & representation

resist & conduct

capacitance & inductance

waterfall & motorway

left & right

1 & 0

raver & masher

flashing & fading

hardware & software

system & algorithm

sequence & interruption

Henry & Henry

adam & eve

tweeter & sub woofer

peak & trough

function & form

site & situation

encyclopedia & wikipedia

constant & variable

integer & string

RGB & CMYK

red yellow blue & red green blue

web & print

additive & subtractive

binary & decimal

imperial & metric

AC & DC

positive & negative

current & voltage

alternate & direct

sky & sea

longwave & short wave

leading & lagging

LED & CFL

incandescent & fluorescent

house & factory

acoustic & electric

multiplicity & minimal

earth & ground

tv & projection

LCD & CRT

coke & pepsi

MDF & MIDMA

RCA & XLB

phono & jack

square & sine

triangle & circle

simple & complex

ratio & quality

Margiela & Lisajla

short circuit & open circuit

tea & coffee

Janmy 23 & Janmy 5

post-structuralism & speculative realism

Rancière & McLuhan

Nam June Paik & Alexander Calder

kinetic & sonic

ufo & chaser

arduino & raspberry pi

media & medium

material & context

0 & 1

1/1/1/1 & 1/1/1/1

hot media & cool media

deviate & derive

appropriate & re-appropriate

die & retrieve

copy & incorporate

bit & byte

glitch & jewel

high waves & sound waves

brightness & luminous

plugging & unplugging

pulse & pulse with modulation

mathematics & metaphor

syntax & text

hearing & listening

seeing & looking

thinking & feeling

simulation & simulator

reality & oscillation

research & theory

music & art

design & technology

intended & accidental

space & time

vintage & contemporary

true & false

live & recorded

alive & dormant

rhythm & melody

social & cultural

political & aesthetic

mirror & reflection

economy & ecology

default & program

readymade & reverse readymade

Duchamp & Varèse

finite & infinite

circle & line

loop & sequential

stage & audience

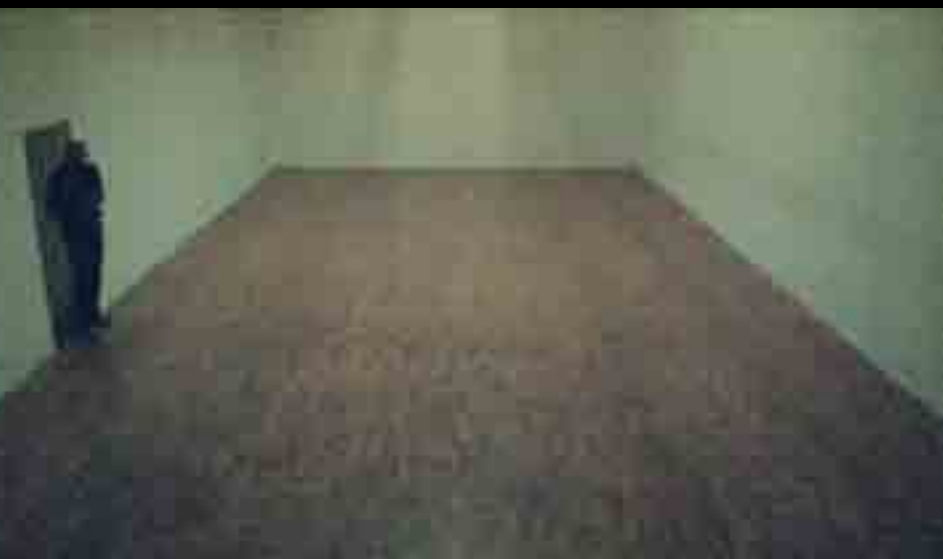
modernity & antiquity

aura & *heidegger*

ROMAN ONDÁK

Stampede







FALKE PISANO

The Body in Crisis

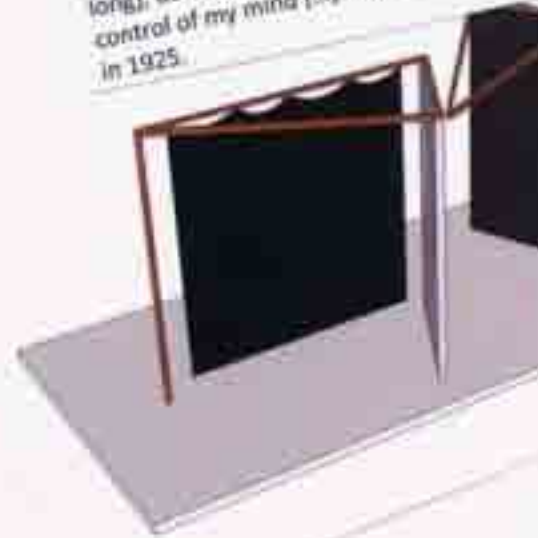
1915

Reflecting on the year 1915, and the first report of shell shock, the video diptych **Disordered Bodies Fractured Minds (Private M., Patient A. & Traveller H.)** is based on three text sources that originate in three different conditions of mental and physical disintegration, following trauma, mental illness and substance consumption. The three text sources are: a clinical report by Major Andrew F. Hurst on the patient Private P. Meek, a British sergeant suffering from shell shock after fighting in World War I, a selection of texts by Antonin Artaud, and Henri Michaux's writings whilst under the influence of the hallucinogenic substance Mescaline



The writer, actor and poet's mental and physical suffering would constitute, feed and energize his extensive production until his death in 1948. The psychological materialism that emanates from his writing, can also be found in the case description of Private P. Meek, whose psychological breakdown whilst under heavy attack in France, had resulted in an almost complete physical paralysis, and loss of speech and memory by the time he came under the care of Major Hurst. Whilst Artaud not only reproduced his inner agony, he also

"I still have the use of my limbs (but for how long), but I have long since ceased to be in control of my mind [...]" wrote Antonin Artaud in 1925.



Mons, 1915:

Work-machine becoming Dysfunctional War-machine

After extended trench warfare, the first case of shell shock was reported near Ypres. The definition and treatment of shell shock changed in the years to come, and that of other mental ailments along with it.

France, 1915
France/Ireland, 1936-1948
France, 1956

Three men experience deterritorialization of body and mind of very different intensities.

one man three men
many voices one condition
one condition repeated
multiplied non-discretely



He wrote: "To enjoy drugs one has to enjoy being a subject".

gave a systematized positive version of it. For Private Meek an image of his suffering was formed by others and written up in medical history, used by Hurst to reflect the success of his treatment methods. The third position is that of the younger Henri Michaux, who did not fight in either World War, but started to experiment with Mescaline in the 50s. Michaux's writing is an account of sensations, intensities and durations - an experience of borders breaking down within himself. Words and images appear and violently dissolve. He goes through moments of terrible fear, destruction and madness. Although he uses language as a vehicle to arrive in a zone in which meaning disappears, his voice in the final text *Miserable Miracle* remains very much one.

THE BODY IN CRISIS (2011 -)

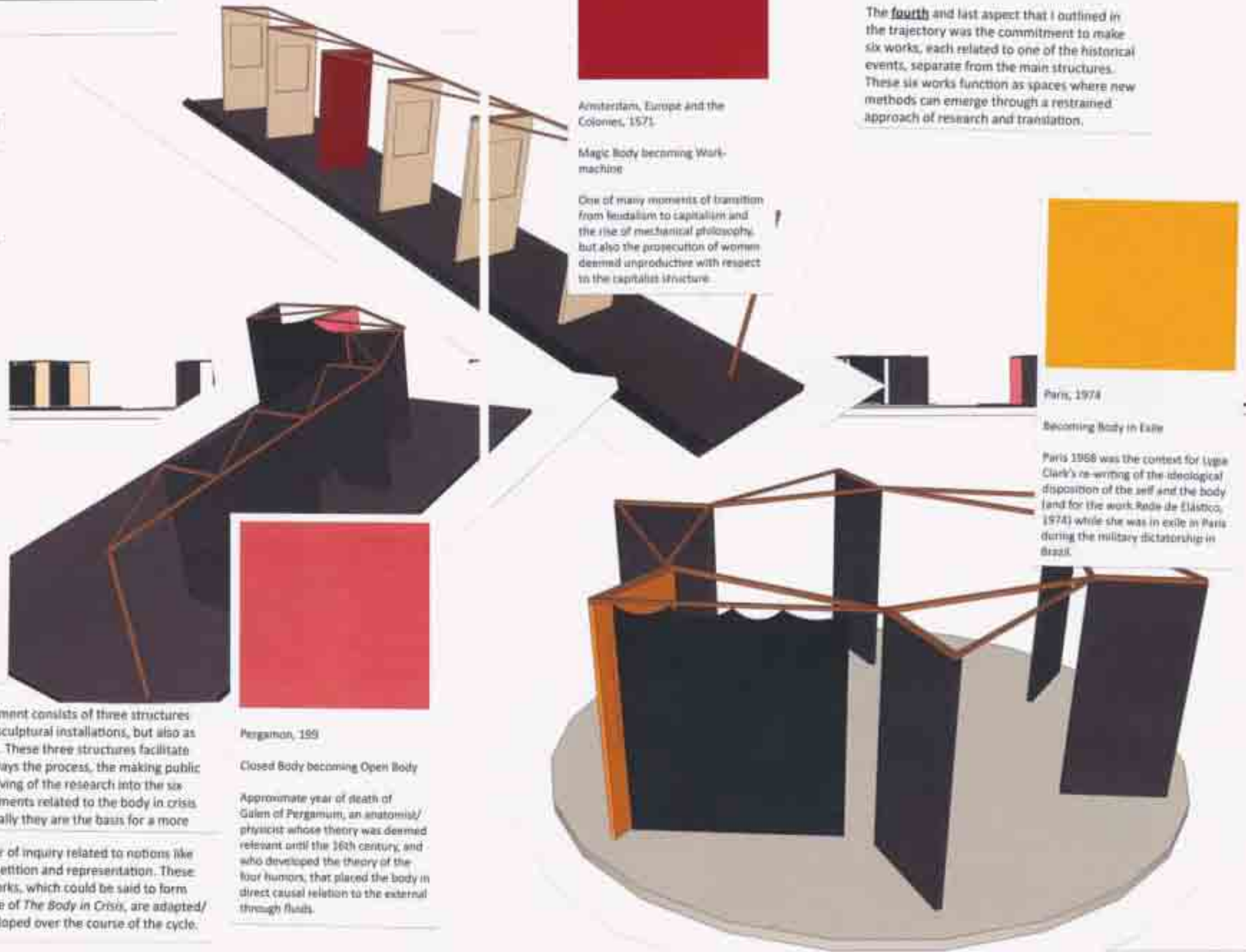
The very beginning of *The Body in Crisis* consisted of setting out a multi-directional trajectory (I would call it a diagram), on forehand, which I expected to follow – or partially negate or adapt if there is a good reason – over the next years.

Second, I defined a series of six historical moments that relate to events, ranging from the redesign of public healthcare in France and the installment of the first university hospital in Paris in 1793, to the beginning of the privatization of prisons in the USA, in 1984 in Houston. Each event refers to a historical moment in which the body finds itself in a state of crisis through a change of living conditions (be these institutional, hegemonic, administrative and/or physical) and is specified by a year, a place, a change in concrete conditions, a sentence along the lines of "body X becoming body Y" (or "X body becoming Y body") and (initially) one or two images.

This trajectory consisted, **first**, of a fairly specific (although briefly formulated) focus on a level of content (the body in crisis). A motif that would allow me to consider the definition of the subject, the perception of the body (along with the division between body and mind), the forces at work on the body and what happens when living conditions change. But also to reflect on what happens within the body, considering the body as a site of de- and reterritorialization, and at the site where said conditions are actualized again and again.

The **third** element consists of three structures that exist as sculptural installations, but also as graphic signs. These three structures facilitate in different ways the process, the making public and the archiving of the research into the six historical moments related to the body in crisis theme. Formally they are the basis for a more

abstract layer of inquiry related to notions like distance, repetition and representation. These structural works, which could be said to form the backbone of *The Body in Crisis*, are adapted/further developed over the course of the cycle.



Amsterdam, Europe and the Colonies, 1571

Magic Body becoming Work-machine

One of many moments of transition from feudalism to capitalism and the rise of mechanical philosophy, but also the prosecution of women deemed unproductive with respect to the capitalist structure.

Paris, 1974

Becoming Body in Exile

Paris 1958 was the context for Lygia Clark's re-writing of the ideological disposition of the self and the body (and for the work *Rede de Elástico*, 1974) while she was in exile in Paris during the military dictatorship in Brazil.

Pergamon, 159

Closed Body becoming Open Body

Approximate year of death of Galen of Pergamum, an anatomist/physicist whose theory was deemed relevant until the 16th century, and who developed the theory of the four humors, that placed the body in direct causal relation to the external through fluids.

1793 > 1980



Paris, 1793

Ill Body becoming
Clinicopathological Body

Antoine François de Fourcroy and François Chaussier redesign French medical education by creating the first university hospitals where medical treatment and education are linked.

>
Madrid, 1988

A national museum is established in a building that originally housed a state hospital.

Structure 3: Representation (ongoing event)

is a system for the presentation of two historical narratives that share a site / a date/ a protagonist, but are of different orders of representation. The installation consists of a display system for posters in the form of two crossing frames with a waving curtain crossing in the center as well. The curtain can be used for projection(s) and during a performance it functions as an editing device.



The first work made by means of Structure 3, titled **The Body in Crisis (Housing, Treating & Depicting)**, consists of a performance in relation to the sculptural installation.

It was commissioned by Museo Reina Sofía in Madrid and examines the history of modern medicine in relation to the history of the museum's building, which was originally a shelter for beggars and later became a general hospital. These histories are linked with certain crucial moments in 20th century Spain, which can be found represented in the Museum's collection. The development of public healthcare in Spain is in this way shown to be interwoven with the narrative constructed by works of the collection that depict bodies in crisis. By doing so, I wanted to examine the ability of representation to pose questions of medicine in direct relation to social and political realities.



With the modern privatization of prisons, which started in the 1980s in the US as part of a general politics of privatization under the neoliberal paradigm, the body of the prisoner was inserted in different modes of economic production and simultaneously subjected to different forms of spatial-temporal divisions in economic circulation. **Prison Work (Privatization, Labour, Debt)** looks into these changes through a diagrammatic scheme based on the construction plan of an emblematic 19th century penitentiary, which closed a decade before the modern privatization of prisons started.

The Eastern State Penitentiary had been built on a hill outside of Philadelphia, but during the expansion of the city the prison was incorporated into the urban grid. This grid was constructed at an angle to the walls of the prison, leaving open triangle areas of public space on its sides. Almost as if the intention was to actively disassociate the not-incarcerated part of society and the life outside, from the convicts inside.

This schematic perception might still resonate today. However, an inquiry into the process of privatization over the axes of labour and debt makes clear that, while certain durations and direct consequences diverge between inside and outside, the intensive effects of privatization, liberalization and deregulation on the conditions of labour and personal economy, are shared by all bodies, on both sides of the wall.



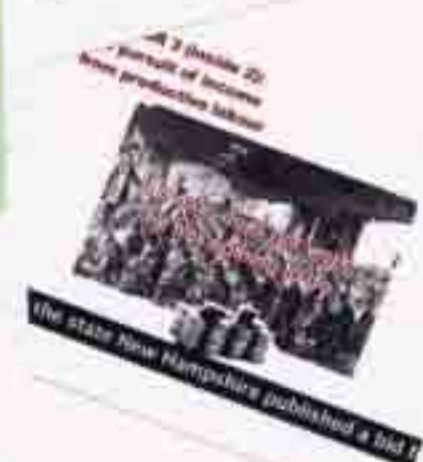
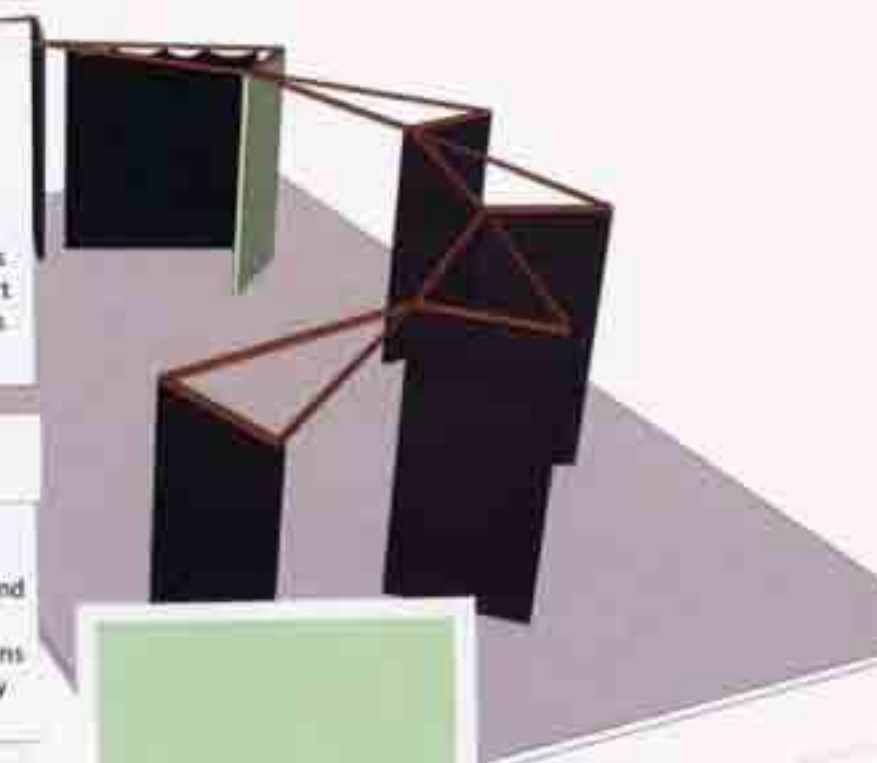
Houston, 1984

Incarcerated Body becoming
Outsourced Body

The Corrections Corporation of America opened its first private prison in Houston. As the government outsourced the incarceration of its prisoners, inmates were put to work as cheap labor, their wages adding to the profits of commercial prisons.

1984

"...changes in how I saw the world seemed to be going in step with my friends. When that became clear, in a single sentence, or over the whole visit, we'd be pleasantly surprised and then not surprised, after all we were living through the same times."
John Barker, *Bending the Bars*, 2003



CHLOÉ QUENUM

Promenade





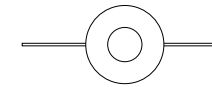


PEDRO REYES

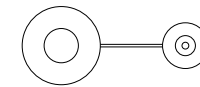
Tools for Conviviality

Sombrero Colectivo (Collective Hat), 2004

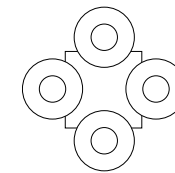
There are jokes that are visual puzzles or graphic puns. Every kid in Mexico has drawn this Mexican riding a bicycle, which I think appears in Roberto Bolaño's *The Savage Detectives* (1998):



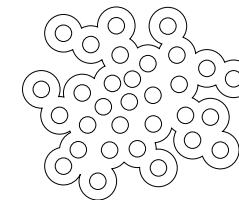
Not many people are familiar with this one:



...a Mexican frying an egg. Some are concrete depictions of social or spatial situations, like this one of four Mexicans sharing a table:



The design process in architecture is concerned with drawing the object, but we often lack tools to draw the social interplay. How do you map individual actors? How do you represent collective entities? See this figure below, for instance:



I drew this diagram of a collective sombrero and it became the blueprint for a sculpture I took to different plazas in Mexico City and asked people to wear. The formation of this collective body leads to some sort of quasi-architecture. It moves but has constraints: the huddle has to deliberate endlessly on where to go, and they have to walk very slowly in order not to stumble.





Floating Pyramid, 2004

The sea and the desert have something in common: they are wide undulating infinities. Perhaps it is the impossibility of fixing your gaze on a single detail that makes them so abstract. On the shores, beyond the human altered landscape, lies planet earth. Facing untouched earth-scapes often makes one feel extraterrestrial. Sunsets on the sea suggest to me the following associations: mythological wars, stoned teenagers, transmigration of souls, sexual fantasies, and lost civilizations.

Facing the sun, I have had amusing epiphanies. For instance, realizing that the sound of the sea might be the single sound that has existed without interruption, forever, even before any living creature had ears to listen. Such sound describes, in my experience, a panning movement from left to right.

Once I managed to hypnotize myself focusing on that sound, I felt each shhhooooaaaaahhh was like wind turning the pages of a book, which was my own face. Being in this state for a whole week was like reading a long novel. To make a piece for this enticing moment one needs a form that is simultaneously universal and simple, mysterious and concrete—a pyramid.

Unlike concepts, symbols are beyond textual interpretation. This is a Floating Pyramid, and according to its own essence, it will make us travel to unknown dimensions.



Instant Rockstar, 2004-2008

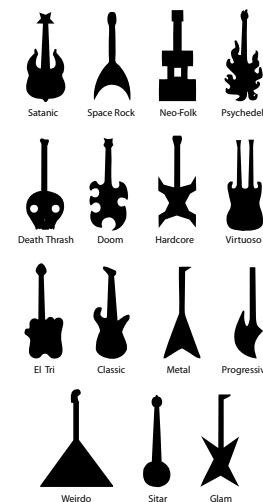
Every Saturday at the Tianguis del Chopo (a street market in Mexico City), punks, goths, emos, head bangers, and other rock-related tribes meet to swap and sell records. The implacable sun doesn't discourage some of the attendees from wearing velvet suits and make up, which spawned the term *vampiros asoleados* (sun-tanned vampires).

With this crowd in mind, I prepared a series of sculptures in the shape of electric guitars along with a sound system and colored back-

drops that could be changed according to the style of the

volunteer performer. Participants choose the song and guitar that they identify most with their style.

The principle is similar to karaoke, but here one performs by playing the prop-guitar and ends with the ultimate rock star fantasy—the cathartic ritual of smashing the guitar into pieces.





Transmigration Express, 2011

This therapy is like a poor man's movie theatre. We are going to use our own minds as a projector. It's a session of "inner visioning." Participants are asked to lie comfortably on the floor and close their eyes, covering them with a mask or goggles. Slowly warming up, the participants listen to instructions given by the therapist in a soft voice to help them open up to inner visions. They will be asked to hold a balloon between their knees and squeeze it gently while breathing evenly, concentrating their awareness on the effect this motion has on their bodies and minds; combining the inner visioning with this movement creates a kind of conscious dreaming, a state of creative being. This therapy may bring up memories of experiences, visions, or past emotional states, or it may create insight into the present state of mind.

This technique is based on physio-psycho-alchemy, which was a series of inner visioning experiments conducted by Raphael Montañez Otriz in the 1970s and 1980s.

I visited Montañez Ortiz at his studio, where he conducted physio-psycho-alchemy sessions with me. Having learned his method and watched tapes of his experiments in the 1970s. Also, requesting that people imagine "past life experiences" triggered richer fantasies, which is why I named the therapy Transmigration Express.

People's United Nations (pUN), 2013

This is an experimental conference that seeks to apply techniques and resources from social psychology, theater, art, and conflict resolution to geopolitics. Unlike the real United Nations (UN), where delegates are appointed by states and are career diplomats, the people's UN welcomes 193 regular citizens who live in the region and are connected by family ties or by birth to the nations represented at the UN.

Over the course of a weekend, delegates represent their countries in group activities to grapple with a set of global proposals that seem to have come from the future, but which must be addressed in the present. Although the proposals are often presented using the language of science fiction, yet they are nothing but descriptions of the real issues at stake today. Rather a model version or a critique of the existing United Nations, pUN focuses on imagining a big encounter group. If pUN is a naïve role-play game, it is precisely the light-hearted spirit of play that will allow its participants to engage in subjects whose magnitude is otherwise overwhelming.



Disarm, 2013

In April 2012 I got a call from Social Crime Prevention Agency (Coordinación Nacional para la prevención Social del Delito) who had learned of Palas por Pistolas (p.104). They told me a public destruction of weapons was to take place in Ciudad Juarez and asked me if I was interested in keeping the metal, which would otherwise have been buried as usual. Six thousand seven hundred weapons, cut into parts and rendered useless, were given to me by the Mexican Army who had learned about Pala, I accepted the material but I wanted to do something new this time. The result was Imagine (2012), a set of 50 instruments produced by Alumnos 47,

an art foundation in Mexico City. A group of six musicians worked for two weeks shoulder-to-shoulder with three blacksmiths in a welding shop. The task was challenging but they succeeded in extracting sounds, from percussion to wind and string. The transformation was more than physical, considering that many lives were taken with these weapons; as if a sort of exorcism were taking place the music expelled the demons they held, as well as being a requiem for lives lost.

Imagine led to Disarm (2013) a series of concerts, recording sessions and workshops to turning these agents of death into instruments of life.

JULIÃO SARMENTO

The Index (Serralves)







**ULLA
VON BRANDENBURG**

Die Straße







CAREY YOUNG

*Embeddedness, Occupation,
and a Certain Ventriloquism*

*Embeddedness, Occupation, and a
Certain Ventriloquism*

*Excerpts from interviews with
Carey Young.*



Q: Where do you position your audience? As an active agent or as a complicit player within a system?

A: My intention is to have both - to create a dialectical tension. Often there is an equality between the viewer and the artist in my work. I invite the viewer in, but it's more than just "participation": the work might offer a certain kind of intimacy between viewer and artist, or invite them in an authorial sense to create some of the content of the piece.

Q: What do you ask of your audience?

A: I ask the audience to engage with the work almost despite themselves. I actually expect a degree of affront in relation to the corporate identity of the artist depicted in the work. I know this is going to go against the more leftist sensibilities of the typical art audience. I also try to use beauty or humor as a way of disarming people and engaging with them almost before they have a chance to really think about the work. By finding the work humorous - because there is often a comic vulnerability, or elements of the absurd or ironic in the work - or by finding the work visually seductive - I want people to like the work or feel connected to the work almost despite themselves.

Q: What is your interest in the legal contract?

A: I use contracts as an artistic medium to create imaginary structures for possible relationships between people, spaces, objects and periods of time. Contracts can be laden

with emotion and action; they imply promises, offers, agreements, obligations, good faith; they necessitate performance and invite consent. Their erotic, masochistic, literary tradition is a rich seam. Their constituent legal dialect fascinates me, and their rules give me challenging creative constraints. Equally important are the contract's innate political implications, for example, questions of force (the State against the individual), of human rights, or the social contract. Working with a lawyer, I can create contractual structures which are legally valid yet entirely absurd, which interrogate the institutions of law whilst pushing legal structures to their limits, and which imply some kind of end point of law.

Q: I am wondering how you approach the idea of power in your work?

A: I'm not an anarchist as I don't take issue with all forms of power. I also believe that the state is the way to counteract corporate power. That's rather unfashionable in artistic circles, and especially so to defend the state, but the state and the rule of law is the only way to reign in corporate power, and corporate misuse of power, and this is a key reason why I want to make work using the law and legal language, for example, rather than trying to take a position of being somehow 'outside' it.

Q: While you are interested in the dialectic of the inside/outside, it doesn't seem like you have ever really been convinced about withdrawal as a critical strategy. You are more interested



in embeddedness, occupation, and a certain ventriloquism.

A: Yes, and I would also say learning, and a kind of becoming. There is a lot about embodiment and physicality in my work. I often come back to the object status of the work, and emphasize the piece as object.

Q: Your works are often also polyphonic in nature - the terms of your collaborations allowing your work to move in and outside of the art context, operating as multi-authored texts suggesting legibility in several vocabularies at once. Could you expand on the relationship between polyphony and simultaneity, but also absence?

A: I've often been trying to minimize my own artistic identity in the work, so I become a kind of vehicle for the projects, a symbol of the artist. It is almost a strategy of disappearance, which is actually very ironic, because that is probably the last thing you would expect when you first see my work, since I often feature within it in one way or another. But that character in the work is often a cypher representing the identity of the artist merged with this corporatized being. A kind of neoliberal, corporate, science-fiction future that we seem to be hurtling toward, one which is even more in thrall to neoliberalism. And it asks the question: is this what artists might look like? Might be like? Might think like? There is a strategy of disappearance within that (as well as a challenge and warning for us in the present.)

HÉCTOR ZAMORA

Inconstância Material, o poema

Inconstância Material, o poema

a matéria é inconstante porque é matéria

artéria

ar

e a falta de ar

raroefeito

ar

ar

ar

ar

ar

ar

arar

ar

arte

a matéria é inconstante porque é da sua natureza

porque tudo que se forma se transporta

por outra porta a outra forma

todo homem já foi pó e sera

o homem – elemento físico – obedece

às leis da física

toda pedra já foi pó e sera

o homem – elemento instante – é a própria inconstância

todo homem já esteve parado e andar

todo homem

todo homem já foi cego e teve uma pedra nas mãos

todo homem já foi criança

com seus tijolinhos de montar jogados no chão

quem dera todo homem mudo

um dia berre

um dia erre

o simples movimento não muda a pedra

apenas a queda

ou o cimento

que dera todo homem mudo

num dia inconstante, levante

constate

contacte-se

a única constante eu não alcanço

a única constante muda a cada instante

a única constante muda

a única constante

é imaterial





TRADUCCIONES DE LOS ENSAYOS VISUALES TRANSLATIONS VISUAL ESSAYS

ESTHER FERRER

ZAJ Concert for 60 Voices

The first person appears, situates herself in the space, and says, sings, or recites “one minute”.

After sixty seconds, the second person appears, joins the first person, and together they say, sing, or recite, “two minutes”.

The piece continues in this manner until “60 minutes”, with sixty persons without discrimination of gender, age, or condition. The position, intonation, etc. are always free, but there is no indication that prevents the performers or the conductor (if there is one) from organising it strictly.

The concert can be performed in any public or private space, even on the street, and in any position, immobile or in movement. Each performer can say the text in the language of their choice and even switch language during the concert.

All versions are valid, including the one we present on these pages in which the performers say, sing, or recite the same text, “one minute”, during the entire concert, changing or not changing the language.

Concert composed in the 1970s, but not performed live until 2010 during the festival *Noise and Capitalism /Brit et capitalisme – CAC de Bretigny – Espace Jules Verne – Bretigny (France)*. In this version time was indicated by a chronometer projected on the wall.

SIMON FUJIWARA

Studio Pietà (complejo de King Kong)

Una fotografía de mi madre en los brazos de un hombre de aspecto árabe en una playa de Beirut, 1967. Al fondo se ve el casino donde mi madre trabajaba de bailarina antes de la guerra civil. La fotografía se ha perdido.

El proceso de reconstrucción de la fotografía que incluye:

El *casting* de la bailarina para el papel de la “figura materna”.

La bailarina se queja porque siempre la encasillan en el arquetipo de la rubia indefensa.

El *casting* del actor con aspecto de hombre de Oriente Medio para el papel de “la figura del novio”.

El actor se queja porque siempre lo eligen en las películas para interpretar el papel de terrorista, agresor sexual o vendedor de kebab...

Los modelos se preparan para la sesión de fotos, en el estudio se reconstruye una playa. La iluminación recrea el sol de Beirut en 1967.

Una fotografía de mi madre en los brazos de un hombre de aspecto árabe en una playa de Beirut, 1967. Al fondo se ve el casino donde mi madre trabajaba de bailarina antes de la guerra civil.

RYAN GANDER

Imagineering

Primera visión de burbujas de “pensamiento” saliendo de la cabeza.

Burbujas de “pensamiento” saliendo de la cabeza (detrás de ella).

Suave de la chica. Burbuja de “pensamiento”.

Las burbujas suben hacia la cámara. Subiendo.

Las burbujas surgen de la valla. De previas. Empiezan a rodearle.

Un verdadero remolino a su alrededor ahora + suaves.

SANDRA JOHNSTON

Dejar forma(r)

Durante varios años me ha interesado tanto hacer como observar los trabajos artísticos de performance que conllevan resonancias de efectos traumáticos, formas en las que esta “información” se transmite directamente en el seno de acciones encarnadas. Las obras suelen ser no verbales, operan fuera de las estructuras y de las dependencias basadas en la comunicación verbal. Un elemento que yo considero especialmente poderoso es la manera en la que la memoria se puede convertir en testimonio, o al contrario, en silencio interiorizado. Son sucesos (o a veces anormalidades) en el movimiento que yo solo puedo denominar con el término “silencio físico”. Con este término quiero decir que la fuerza de la presencia de una persona se manifiesta ante el público a través del lenguaje en bruto, de las acciones y los gestos físicos no digeridos. Este trabajo suele resultar inquietante para el público que lo observa, porque no es fácil de reconfigurar y tampoco se puede aliviar con las palabras.

A este respecto, yo me siento atraída por ejemplos literarios tales como el retrato del “no hombre” de Primo Levi, o la descripción que Walter Benjamin hace del uso recurrente por parte de Franz Kafka de sus personajes “asistentes”, como:

“Seres inacabados” [...] que no son miembros pertenecientes a los otros grupos de figuras pero que tampoco son ajenos a ellos, sino que son más bien mensajeros de un grupo a otro¹. [El propio Kafka los describía como seres que no tenían otra ambición que] ocupar el mínimo espacio posible. Para conseguirlo no dejaban de repetir diferentes experimentos, doblar sus brazos y sus piernas, hacerse un ovillo, en la oscuridad, todo lo que se podía ver en su rincón era una gran bola². No obstante, los personajes satélites aportan un peso del gesto como exploración o incluso como contaminación: manifiestan la incomodidad de sus

1. Walter Benjamin (1973), *Illuminations* (Londres: Fontana, 1968), p. 113.

2. Walter Benjamin, *ibid.*

estados no formados. Sin embargo, en la interpretación que hace Benjamin de la sombría visión de Kafka, es a través de estos personajes que Kafka crea los precursores de la “esperanza”. Una intrigante noción es que a estas personas menos dotadas de habilidades lingüísticas y funcionales, de hecho a las “personas acusadas”, se les pueda atribuir cualidades de belleza. Quizá la atribución radique en que solamente aquellas personas que aceptan su condena pueden entrar en un estado de liberación, catarsis o redención.

Existe una marcada tendencia a ver el arte performance a través de las concepciones del cuerpo doliente, en comparación el cuerpo compasivo y redentor es en cierto modo más difícil de afirmar y de montar como método o imagen. En el trabajo de muchos performers existe una separación entre la exposición de las heridas reales y la evocación del dolor mediante tácticas de restricción física metodológica. Este tipo de acciones puede crear situaciones cargadas a través de la personificación de estados restauradores o de superación o enfrentamiento. Yo propongo que el cuerpo compasivo es un cuerpo que busca alinear los elementos dispares para restaurar el orden y para coincidir deliberadamente en relación con otros cuerpos, ya sean los cuerpos de los performers o los del público. Se trata de un proceso que aporta un sentido de cohesión a la situación compartida, aunque solo sea momentánea u ocasionalmente, mediante el traslado del público desde las “suspensiones de la incredulidad” de vuelta a las realidades existentes más allá del contexto de la performance. Esta restauración en la normalidad es en sí misma una forma de ruptura discreta, pero es significativa: si la resonancia de una acción va más allá de la situación performada y llega a la dispersión del evento y de vuelta al espacio social. Observar cómo envejece mi propio cuerpo, desarrollar la compasión a lo largo del tiempo por las repeticiones y las incapacidades que de manera inadvertida invaden sus movimientos, recordándome una corriente de mortalidad que hace que la cabeza o la mano reaccionen con ciertos gestos, el cuerpo se reinscribe de innumerables maneras cada vez que performa. Debido a esta estratificación de gestos desarrollada durante años, definir el significado exacto de un movimiento resulta cada vez más opaco, cada

día, un gesto puede aparentemente ser rehecho. Un lenguaje secreto de especificidad e insularidad dentro del cuerpo, oscilando en grados de comunicación, parcialmente abierto, parcialmente oculto, el cuerpo retiene algo de su propio núcleo de conocimiento arraigado en cada acto que elabora³.

3. Extracto de Sandra Johnston, S. 2013, “Beyond Reasonable Doubt, An Investigation of Doubt, Risk and Testimony Through Performance Art Processes in Relation to Systems of Legal Justice, LIT” (Berlín, Münster, Viena, Zúrich, Londres) en la serie *European Culture and Policy*.

LA RIBOT

Pasea la silla

Mover = cambiar de posición / progresar, desarrollarse / vivir en un lugar diferente / empezar a hacer / cambiar de tema, de tiempo, etc... / cambiar de opinión / afectar a alguien emocionalmente / pasar tiempo en grupo / vender y deshacerse / ir muy rápido / hacer una propuesta formal / dejar un lugar.

Diccionario Mc Millan

Mi primera idea del movimiento, de la danza, surgió definitivamente del ritmo de las olas. Isadora Duncan

Hacia el movimiento, entonces, todo será restaurado, y en el movimiento todo se resolverá. Henri Bergson

El balanceo del peso es la clave del movimiento.

Martha Graham

Concebir un espacio repleto de movimiento es algo estrictamente americano, un espacio de tiempo que está lleno, siempre lleno de movimiento. Gertrude Stein

Es curioso que las cosas bellas siempre tengan algo que ver con el movimiento. Pina Bausch

El estilo de un pensamiento es su movimiento.

Deleuze/ Guattari

La pereza es la ausencia de movimiento y de pensamiento, tiempo estúpido, amnesia total.

Mladen Stilinovi

El movimiento nunca miente. Es un barómetro que indica el estado del alma a todo aquel que sea capaz de leerlo. Martha Graham

“El movimiento feminista” fue un movimiento de celebración, rebosante de optimismo por el empoderamiento de las mujeres en la reforma de lo social. Ann Daly

Sin duda alguna, en el mundo de lo inerte, la onda se mueve y, por lo tanto, a veces comunica. Mueve

materia, mueve energía y mueve información.

La onda de este modo emite, recibe y comunica.

Jorge Wagensberg

El movimiento es una expresión efusiva y emocional que puede no tener nada que ver con las palabras.

Isadora Duncan

Algunos individuos nunca llegan a desarrollar el aspecto público de su personalidad y, en consecuencia, nunca pueden llenar un espacio público. Edward T. Hall

El espectador se convierte en el organizador de sus impulsos y de su experiencia estética. Por medio de la catarsis, moviliza internamente la agresión no ejercida o el erotismo anestesiado. Adolfo Vásquez Rocca

Sueño con una exposición que no sea inmóvil, en constante movimiento. Boris Charnatz

En el caso de los seres humanos, el sentido del espacio y la distancia no es estático. Su percepción del espacio es dinámica porque está ligada a la acción más que a lo que se puede ver a través de la contemplación pasiva. Edward T. Hall

Soñar que uno se mueve de una manera exagerada en público significa que te va a llegar una fortuna inesperada. Diccionario de Sueños. Ed. LTD

Querida mía, nunca debes hacer lo que hace todo el mundo. Isadora Duncan madre

Cuando los roles de autor, actor y espectador no están claros para ninguna de las personas que desempeñan esos roles, algo interesante comienza. Gilles Jobin

La promiscuidad suele implicar una vida sensorial muy intensa. Edward T. Hall

Uno debe introducir en el diagnóstico de nuestro tiempo una dimensión cinética y cinestética porque, sin esa dimensión, todo discurso sobre la modernidad pasará completamente por alto aquello que es más real en la modernidad. Peter Sloterdijk

Cinética = la ciencia que estudia los movimientos y los cambios que causan. Diccionario Mc Millan

Al no contener objetos de arte como tales: el arte se experimentaba más como un entorno que como un cuadro o una escultura que se puede mirar —un entorno que implicaba al visitante con cosas que mover, interruptores que manipular, obstáculos que escalar, y comida que comer. Allan Kaprow

No busques el significado, busca la utilidad. Wittgenstein

La práctica artística siempre está relacionada con otra persona y, al mismo tiempo, constituye una relación con el mundo. Nicolas Bourriaud

Es hora de aumentar la responsabilidad del observador. Allan Kaprow

Se ha desarrollado un tipo de arte participativo y relacional en respuesta a la fragmentación percibida dentro de la sociedad. Sally O’Reilly

Borges dice que leer es mucho más civilizado que escribir. Gilles Jobin

André Gide leía a Bossuet mientras bajaba por el Congo. Roland Barthes

Hablar del cuerpo es, por supuesto, un fraude verbal.

Anne Daly

Escribir es en sí mismo violento. De hecho, es la violencia de escribir lo que lo separa del hablar, lo que revela la fuerza de la inscripción en sí, el peso de una huella irreversible. Roland Barthes

Pienso mucho sobre “los escritores del espacio” —los escritores que cobran en función de la cantidad que escriben—. Siempre he pensado que la cantidad es el mejor medidor para todas las cosas (porque uno siempre está haciendo la misma cosa, aunque parezca que esté haciendo algo diferente), por eso me he propuesto convertirme en un “artista del espacio”.

Andy Warhol

Lee esta palabra después lee esta palabra lee esta palabra a continuación lee esta palabra ahora mira una palabra mira una palabra a continuación mira una palabra de vez en cuando mira una palabra de nuevo mira tres palabras aquí mira tres palabras ahora mira tres palabras ahora también asimila cinco palabras de nuevo asimila cinco palabras entonces asimila cinco palabras hazlo ahora échale un vistazo a estas palabras échale este vistazo a estas palabras con este vistazo mantén esta línea a la vista mantén esta línea en otra mirada y en una tercera mirada ubica siete líneas una vez después dos veces después tres veces después una cuarta vez una quinta vez una sexta vez una séptima vez una octava vez. Vito Acconci

El espectador se convirtió en lector, en participante activo. Los lectores tenían que hacer o deducir la experiencia artística por sí mismos. Tony Godfrey

Caminar... definitivamente tengo que caminar, para fortalecerme y para mantenerme en contacto con el mundo vivo, porque si no lo percibo, no podría escribir ni la mitad de una sola palabra más, ni producir un minúsculo poema, ni en verso ni en prosa. Si no caminara, estaría muerto, y mi profesión, que vivo apasionadamente, se destruiría. Si no caminara, sería totalmente incapaz de hacer observaciones o de realizar estudios... En un paseo agradable y largo se me ocurren miles de pensamientos útiles y utilizables. Encerrado en casa, me pudriría y me secaría. Caminar no es para mí solamente algo bonito y sano, es también provechoso y útil. Un paseo desarrolla mi profesión y, al mismo tiempo, me aporta alegría y diversión: me refresca, me consuela y me encanta, es un placer para mí y, simultáneamente, tiene la peculiaridad de fascinarme y de servirme de acicate para seguir creando porque me aporta como material numerosas objetividades, grandes y pequeñas, sobre las que trabajo más tarde en casa, diligente y aplicadamente. Un paseo siempre está repleto de fenómenos significativos que son valiosos para ver y sentir. Robert Walser

El lenguaje existe únicamente cuando es escuchado y hablado. John Dewey

Walt Whitman en un libro está vivo, pero Walt caminando, ¡bailar es VIDA! Edward Gordon Craig

Un único paso no hará un camino sobre la tierra, del mismo modo un único pensamiento no hará un camino en la mente. Para establecer un camino físico profundo, caminamos una y otra vez.

Henry David Thoreau

No existe una correcta única manera de caminar. El método de cada persona es el más apropiado para esta. Caminar, al igual que comer, beber, contar historias, sonreír, vestirse y desvestirse e incluso algunos tipos de danza que siguen un patrón, proporciona una riqueza de material para explorar. Steve Paxton

Caminar se convierte en un método para recordar a medida que los participantes pasean recitando textos. Sally O’ Reilly

El movimiento era el acto de poner un pie delante de otro y dejarse llevar por su propio cuerpo. Paul Auster

La silla plegable fue en su momento un icono de la revolución del diseño. H. Meyer en 1926 presentaba dos, una desplegada, y una plegada en la pared lista para ser utilizada. Casey Mack

Los muebles pueden ser plegados en una forma o posición que ocupan menos espacio. Diccionario Mc Millan

Siempre está cambiando. Sigue un orden. No tiene un lugar específico. Sus límites no son fijos. Afecta a las otras cosas. Puede ser accesible pero pasar desapercibido. Parte de ello puede ser también parte de otra cosa. Algo de ello resulta familiar. Algo de ello resulta extraño. Conocerlo, cambia. Robert Barry

Esta distancia entre objeto y sujeto que crea una situación más amplia, se vuelve necesaria para la participación física. Robert Morris

Si las rodillas se doblaran al revés, ¿cómo serían las sillas? Roland Magdane

Las sillas son signos de ausencia e imitación de la persona humana. Representan la superficialidad y la imposibilidad de comunicación. Constituyen obstáculos a la libertad de movimiento. Norbert Servos

Un silla plegable normal —de las que se usan en los parques y otros espacios públicos— evoca a las masas y rompe los convencionalismos de conducta, que van contra el uso normal de las sillas y la comodidad del cuerpo. Sally O’ Reilly

Debido a la relación íntima que existe entre la silla y el cuerpo humano, los nombres de sus componentes: asiento, respaldo, brazos; describen la forma humana. Ray Hemachandra

Tuve un sueño, todos los objetos de arte del mundo, millones y millones de ellos, cobraban vida y todos ellos nos comían. La Ribot

FALKE PISANO

El cuerpo en crisis

Falke Pisano

Reflexionando sobre el año 1915 y el primer informe sobre la neurosis de guerra, el vídeo díptico *Disordered Bodies Fractured Minds* (Soldado M., Paciente A. & Viajero H.) se basa en tres textos originales que se generaron en tres condiciones diferentes de desintegración mental y física, ocasionadas por un trauma, por una enfermedad mental y por un consumo de sustancias. Los tres textos fuente son: el informe clínico del mayor Andrew F. Hurst sobre el paciente P. Meek, un sargento británico que padeció neurosis de guerra después de combatir en la Segunda Guerra Mundial, una selección de textos de Antonin Artaud y los escritos de Henri Michaux bajo los efectos de la mescalina, una sustancia alucinógena.

“Todavía puedo utilizar mis extremidades (pero hasta cuándo), pero hace mucho tiempo que he dejado de controlar mi mente [...]”, escribió Antonin Artaud en 1925.

Un hombre tres hombres
Muchas voces un trastorno
Un trastorno que se repite
Multiplicado no-discretamente

La máquina de trabajo se convierte en una máquina de guerra disfuncional. Tras una prolongada guerra de trincheras, el primer caso de neurosis de guerra se describió por primera vez cerca de Rennes. La definición y el tratamiento de la neurosis de guerra cambiaron en los años siguientes, así como el de otros trastornos psíquicos.

Tres hombres experimentan una desterritorialización del cuerpo y de la mente con intensidades muy diferentes.

El sufrimiento físico y mental del escritor, actor y poeta alimenta e impulsa su prolífica producción hasta su muerte en 1948. El materialismo psicológico que emana de su escritura se puede encontrar también en la descripción del soldado P. Meek, cuya crisis

psicológica se produjo durante un terrible ataque en Francia, y ocasionó una parálisis física casi completa y una pérdida del habla y de la memoria cuando inició el tratamiento con el mayor Hurst. Artaud no reproducía solamente su agonía interior, sino que también proporcionaba una versión positiva y sistematizada del proceso. Mientras que, para el soldado P. Meek, la imagen de su sufrimiento se creaba por intermediación de otros y se redactaba en informes médicos que Hurst utilizaba para reflexionar sobre el éxito de sus métodos de tratamiento. La tercera postura es la de Henri Michaux, más joven que el anterior, que no combatió en ninguna de las guerras mundiales, pero que empezó a experimentar con la mescalina en la década de los años cincuenta. Los escritos de Michaux son una narración de las sensaciones, las intensidades y la duración, una historia de las fronteras desmoronándose en su interior. Las palabras y las imágenes aparecen y se disuelven violentamente. Atraviesa momentos terribles de miedo, destrucción y locura. Aunque él utiliza el lenguaje como un vehículo para llegar a una zona donde el significado desaparece, su voz en el texto final, *Miserable Miracle*, se mantiene como una voz única.

Él escribió: “Para disfrutar de las drogas hay que disfrutar del hecho de ser un sujeto”.

El verdadero principio de *El cuerpo en crisis* consistía en planificar de antemano un itinerario multidireccional (yo lo llamaría un diagrama) que yo esperaba seguir —o rechazar o adaptar parcialmente si había una buena razón para ello— durante algunos años.

En segundo lugar, definí una serie de seis momentos históricos relacionados con los eventos que englobaban desde el rediseño de la asistencia sanitaria pública en Francia y la instalación del primer hospital universitario en París en el año 1793, hasta el inicio de la privatización de las prisiones en Estados Unidos, en 1984, en Houston.

Cada acontecimiento hace referencia a un momento histórico en el que el cuerpo se encuentra en un estado de crisis debido a un cambio en las condiciones de vida (ya sean institucionales, hegemónicas, administrativas y/o físicas), y para cada acontecimiento se especifica un

año, un lugar, un cambio en las condiciones concretas, una frase del tipo “El cuerpo X se convierte en el cuerpo Y” (o “El cuerpo de X se convierte en el cuerpo de Y”) e (inicialmente) una o dos imágenes. Este itinerario consistía, en primer lugar, en una perspectiva bastante específica (aunque brevemente formulada) sobre un nivel de contenido (el cuerpo en crisis). Un motivo que me permitiría considerar la condición del sujeto, la percepción del cuerpo (junto con la división entre el cuerpo y la mente), las fuerzas que actúan en el cuerpo, y lo que sucede cuando cambian las condiciones de vida. Pero que también me permitiría reflexionar sobre lo que sucede dentro del cuerpo cuando se considera como un lugar de desterritorialización y reterritorialización, y como el lugar en el que dichas condiciones se actualizan una y otra vez.

El tercer elemento consiste en tres estructuras que existen como instalaciones escultóricas pero también como señales gráficas. Estas tres estructuras facilitan de modos diferentes el proceso, la difusión pública y el archivo de la investigación en seis momentos históricos relacionados con el tema del cuerpo en crisis. Formalmente constituyen una base para una capa más abstracta de investigación relacionada con nociones tales como la distancia, la repetición y la representación. Estas obras estructurales, que podríamos decir forman la columna vertebral de *El cuerpo en crisis*, se adaptan/siguen desarrollando a lo largo del ciclo.

Pérgamo 199

Un Cuerpo Cerrado convirtiéndose en un Cuerpo Abierto.

Fecha aproximada de la muerte de Galeno de Pérgamo, un médico/anatomista cuya teoría fue desestimada hasta el siglo XVI. Su teoría de los cuatro humores posicionaba el cuerpo en una relación directamente causal con el exterior a través de los fluidos.

Ámsterdam, Europa y las colonias 1571

Un Cuerpo Mágico convirtiéndose en una Máquina de Trabajo.

Uno de los numerosos momentos de transición del feudalismo al capitalismo y del auge de la filosofía

mecanicista, pero también de la persecución de las mujeres, que se consideraban nada productivas desde la perspectiva de la estructura capitalista. El cuarto aspecto que esbocé para este itinerario era el compromiso de realizar seis obras, cada una de ellas relacionada con uno de los eventos históricos y que estuvieran separadas de las estructuras principales. Estas seis obras funcionan como espacios donde pueden emerger nuevos métodos a través de un enfoque limitado de investigación y traducción.

París 1974

Convertirse en un Cuerpo en el Exilio.

París en 1968 constituyó el contexto en el que Lygia Clark reescribió la disposición ideológica del yo y del cuerpo (y la obra *Rede Elástico*, 1974) mientras estaba exiliada en París durante la dictadura militar de Brasil.

París 1793

Antoine François de Fourcroy y François Chaussier rediseñan la educación médica en Francia, creando los primeros hospitales universitarios en los que se asocian la formación y los tratamientos médicos.

Madrid 1988

Se instala un museo nacional en un edificio que originalmente había albergado un hospital público.

Estructura 3: representación (evento en curso) se trata de un sistema para la presentación de dos narrativas históricas que comparten un lugar/una fecha/un protagonista, pero que se encuentran en diferentes órdenes de representación. La instalación consiste en un dispositivo de exposición para pósteres que adopta la forma de dos marcos cruzados y una cortina ondulante que se cruza también en el centro. La cortina se puede utilizar asimismo para la proyección (o proyecciones), y durante las performances puede funcionar como dispositivo de edición.

La primera obra realizada por medio de la estructura 3, titulada *El cuerpo en crisis (albergar, tratar, representar)* consiste en una performance relacionada con la instalación escultórica.

Fue un encargo del Museo Reina Sofía de Madrid, y analiza la historia de la medicina moderna en relación

con la historia del edificio que alberga en la actualidad el museo y que originalmente fue un albergue para mendigos y, posteriormente, se convirtió en un hospital general. Estas historias están relacionadas con ciertos momentos cruciales de la historia española del siglo XX, que se pueden ver representados en la colección del museo. De este modo se observa cómo el desarrollo de la sanidad pública en España se entrelaza con la narrativa construida por las obras de la colección donde se muestran cuerpos en crisis. Lo llevé a cabo de esta manera con el fin de poder analizar la capacidad que posee la representación para plantear preguntas médicas en relación directa con las realidades políticas y sociales.

Con el moderno proceso de privatización de las prisiones que se inició en la década de los años ochenta en Estados Unidos, como parte de una política integral de privatización basada en el paradigma neoliberal, el cuerpo del prisionero se insertó en otras formas de producción y fue sometido de manera simultánea a diferentes formas de división espacio-temporal dentro de una circulación económica. *Trabajo en prisión (privatización, trabajo, deuda)* analiza estos cambios a través de un diagrama esquemático basado en los planos de construcción de un centro penitenciario emblemático del siglo XIX, que fue clausurado una década antes de que se iniciara el proceso de privatización de las cárceles.

El Centro Penitenciario Eastern State se construyó sobre una colina en las afueras de Filadelfia, pero durante la expansión de la ciudad, la prisión se fue integrando en la red urbana. Esta red urbana se desarrolló formando un ángulo con los muros de la prisión y dejaba unas zonas triangulares abiertas de espacio público a sus lados. Prácticamente como si la intención hubiera sido disociar deliberadamente el sector no encarcelado de la sociedad de los presos que se encontraban en su interior. Esta percepción esquemática puede seguir resonando en la actualidad. No obstante, una investigación del proceso de privatización desde la perspectiva de la mano de obra y la deuda deja bien claro que, salvo por la duración y las consecuencias directas que difieren entre dentro y fuera, los poderosos efectos de la privatización, la

liberación y la desregularización de las condiciones laborales y de la economía personal resulta común para todos los cuerpos, tanto a un lado como a otro de los muros.

“Los cambios en mi manera de ver el mundo parecían seguir el mismo rumbo que mis compañeros. Cuando esto quedó claro en una sola frase, o durante toda la visita, nos sorprendía agradablemente y después ya no nos sorprendía, después de todo, todos estábamos viviendo la misma época.”

John Barker, *Bending the Bars*, 2002

Un Cuerpo Encarcelado convirtiéndose en un Cuerpo Subcontratado.

La Correction Corporation of América (Corporación Americana de Centros Penitenciarios) abrió su primera prisión privada en Houston. Cuando el Gobierno subcontrató el encarcelamiento de sus prisioneros, los presos tuvieron que trabajar como mano de obra barata y sus sueldos pasaban a engrosar los beneficios de las prisiones comerciales.

PEDRO REYES

Herramientas para la convivencia

Sombrero colectivo (2004)

Hay bromas que son puzzles visuales o juegos de palabras gráficos. Todos los niños y niñas mexicanos han dibujado alguna vez este mexicano montado en bicicleta que creo que aparece en *Los Detectives Salvajes* de Roberto Bolaño (1998).

No todo el mundo conoce esta otra.

[...] un mexicano friendo un huevo. Algunas son representaciones concretas de situaciones sociales o espaciales como esta de cuatro mexicanos sentados alrededor de una mesa.

El proceso de diseño en la arquitectura se ocupa de dibujar el objeto, pero a menudo carecemos de las herramientas necesarias para dibujar la interacción social. ¿Cómo dibujas un esquema de los actores individuales? ¿Cómo representas las entidades colectivas? Fíjate por ejemplo en la figura inferior:

Dibujé este diagrama de un sombrero colectivo y se convirtió en el esbozo de una escultura que llevé a varias plazas de Ciudad de México, donde le pedía a la gente que se lo pusiera. La formación de este cuerpo colectivo lleva a un cierto tipo de pseudoarquitectura. Se mueve pero con ciertas limitaciones. El corro tiene que deliberar interminablemente sobre hacia dónde ir y tiene que caminar muy despacio para no tropezarse.

Pirámide flotante (2004)

El mar y el desierto tienen algo en común. Son vastas infinidades ondulantes. Quizá sea la imposibilidad de fijar la mirada en un solo detalle lo que las hace tan abstractas. En las orillas, más allá del paisaje alterado por el ser humano, se encuentra el planeta Tierra. Contemplar los paisajes prístinos a menudo hace que nos sintamos extraterrestres. Las puestas del sol sobre el mar me sugieren las siguientes asociaciones: guerras mitológicas, adolescentes colocados, transmigración de almas, fantasías sexuales y civilizaciones perdidas.

Contemplando el sol he experimentado divertidas epifanías. Por ejemplo, me he dado cuenta de que el sonido del mar quizá sea el único sonido que ha existido sin interrupción desde siempre, incluso antes de que cualquier ser vivo tuviera orejas para escuchar. Ese sonido describe en mi experiencia un movimiento panorámico de izquierda a derecha. Una vez conseguí hipnotizarme a mí mismo centrándome en ese sonido, sentía que cada shhho00o0aaaaaahhh era como un viento que pasaba las páginas de un libro que era mi propio rostro. Experimentar ese estado durante toda una semana fue como leer una novela larga. Para realizar una pieza para este momento seductor se necesita una forma que sea al mismo tiempo universal y singular, misteriosa y concreta: una pirámide. Los símbolos, a diferencia de los conceptos, están más allá de las interpretaciones textuales. Esto es una pirámide flotante y, de acuerdo con su propia esencia, nos hará viajar hacia dimensiones desconocidas.

Estrella de Rock al instante (2004-2008)

Todos los sábados se reúnen en el Tianguis del Chopo (un mercado al aire libre de Ciudad de México) jóvenes punkis, góticos, emus, *heavy metal* y otras tribus relacionadas con el *rock* para intercambiar y vender discos. El implacable sol no consigue disuadir a ciertos asistentes que se aparecen con sus trajes de terciopelo y maquillados, y que han dado origen al término *vampiros asoleados*. Teniendo presente a esta gente preparé una serie de esculturas con forma de guitarras eléctricas junto con un sistema de sonido y unos telones de fondo que se pudieran cambiar de acuerdo con el estilo del performer voluntario. Los participantes elegían la canción y la guitarra que les resultaba más afín a su propio estilo. El principio es similar al del karaoke, pero aquí uno actúa tocando la guitarra del decorado y termina con la máxima fantasía de toda estrella del *rock*: el ritual catártico de romper una guitarra en pedazos.

Transmigración exprés (2011)

Esta terapia es como el cine de los pobres. Vamos a utilizar nuestras mentes como proyectores. Se trata de una sesión de “visión interior” en que se pide a

los participantes que se tumben cómodamente sobre el suelo y que cierren sus ojos y los cubran con una máscara o con unas gafas. Cada vez más animados, los participantes empiezan a escuchar las instrucciones dictadas por la voz suave del terapeuta que les ayuda a abrirse a su visión interna. Se les pide que mantengan un globo entre sus rodillas y que lo aprieten con suavidad cuando respiren de manera regular y que lleven su conciencia al efecto que este movimiento ejerce sobre sus cuerpos y sus mentes; combinar la visión interna con este movimiento crea una especie de conciencia onírica, un estado de ser creativo. Esta terapia puede sacar a la luz memorias de experiencias, visiones o estados emocionales del pasado o puede crear una comprensión del estado actual de la mente. Esta técnica está basada en la psico-físico-alquimia, que era una serie de experimentos para la visión interna que dirigía Raphael Montáñez Ortiz en la década de los años setenta y ochenta. Visité a Montáñez Ortiz en el estudio donde dirigió una sesión de psico-físico-alquimia conmigo. Después de aprender su método y de visionar cintas de los experimentos que llevó a cabo en la década de los años setenta, pedir que la gente imagine “experiencias de vidas pasadas” desencadena asimismo fantasías más intensas y ese es el motivo por el que llamé a esta terapia *Transmigration Express*.

Las Naciones Unidas del pueblo (2013)

Se trata de una conferencia experimental que pretende aplicar unas técnicas y recursos que van desde la psicología social, el teatro, el arte y la resolución de conflictos hasta la geopolítica. A diferencia de la verdadera ONU, cuyos representantes son elegidos por los Estados y son diplomáticos de carrera, la UN del pueblo acoge a 193 ciudadanos normales que viven en la zona y que están conectados por nacimiento o por lazos familiares con los países representados en la ONU. En el transcurso de un fin de semana, los delegados representan a sus países en actividades de grupo para debatir una serie de propuestas globales que parecen venir del futuro pero que tienen que resolverse en el presente. Aunque las propuestas se presentan a menudo utilizando un lenguaje propio de la ciencia ficción, no dejan de ser descripciones de importantes cuestiones

reales de la actualidad. Más que una versión o una crítica de la ONU, el objetivo del pUN es imaginar un enorme grupo de encuentro. Si el pUN es un inocente juego de roles, es precisamente el espíritu divertido del juego lo que permite a los participantes involucrarse en temas que de otro modo les resultarían apabullantes.

Desarme (2013)

En abril de 2012 recibí una llamada de la Coordinación Nacional para la Prevención Social del Delito, que conocía el proyecto *Palas por Pistolas* (p. 104). Me dijeron que en la ciudad de Juárez iba a tener lugar una destrucción pública de armas y me preguntaron si estaba interesado en conservar el metal que de otro modo sería enterrado como de costumbre. El ejército mexicano que conocía el proyecto *Palas* me hacía entrega de 6.700 armas cortadas en trocitos, inutilizadas, y yo acepté ese material, pero esta vez quería hacer algo diferente. El resultado fue *Imagina* (2012), un conjunto de instrumentos musicales fabricados por Alumnos 47, una fundación artística de México. Un grupo de seis músicos trabajó durante una semana hombro con hombro con tres forjadores en un taller de fundición. Era todo un reto, pero consiguieron extraer sonidos, de percusión, de viento y de cuerda. La transformación era algo más que una transformación física, si tenemos en cuenta la cantidad de vidas que estas armas se habían llevado por delante: como si se tratara de un cierto exorcismo, la música expulsaba los demonios que contenían, al tiempo que era un réquiem por las vidas que se perdieron. *Imagina* llevó a *Desarmar* (2013) una serie de conciertos, sesiones grabadas y talleres que transforman estos agentes de la muerte en instrumentos de vida.

CAREY YOUNG

Arraigo, oficio y una cierta ventriloquía

Extractos de entrevistas con Carey Young

P: ¿Dónde ubicas al público? ¿Como agente activo o como jugador cómplice dentro de un sistema?

R: Mi intención es tener ambas cosas, crear una tensión dialéctica. En mi trabajo existe a menudo una igualdad entre el observador y el artista; yo invito al espectador a entrar, pero esto implica más que la simple “participación”: la obra puede ofrecer cierto tipo de intimidad entre el espectador y el artista, o ser una invitación al espectador, dentro del sentido de la autoría, a crear parte del contenido de la pieza.

P: ¿Qué le pides al público?

R: Le pido al público que se implique en las obras casi a pesar suyo. De hecho, espero cierto grado de afrenta respecto a la identidad corporativa del artista representada en la obra. Soy consciente de que esto va a ir en contra de las sensibilidades más izquierdistas del público típico del arte. También pretendo utilizar la belleza y el humor como herramientas para desarmar a la gente, e intento implicarme con ellos incluso antes de que hayan podido reflexionar realmente sobre la obra. Al percibir la obra como cómica —porque en las obras suele existir una vulnerabilidad cómica o unos elementos absurdos o irónicos—, o al percibir la obra como visualmente seductora, pretendo que a la gente le guste la obra o que sienta una conexión con la obra a pesar de ellos mismos.

P: ¿Qué interés tienes en el contrato legal?

R: Uso los contratos como un medio artístico con el fin de crear estructuras imaginarias para posibles relaciones entre las personas, los espacios, los objetos y los periodos de tiempo. Los contratos pueden estar cargados de emoción y de acción: implican promesas, ofertas, acuerdos, obligaciones, buena fe; necesitan cumplimiento e invitan al consentimiento. Su tradición erótica, masoquista y literal constituye un rico filón. El dialecto legal que lo constituye me fascina y sus normas me aportan desafiantes restricciones creativas. Igualmente importantes son

las implicaciones políticas inherentes a los contratos, como, por ejemplo, los temas relativos a la fuerza (el Estado contra el individuo), a los derechos humanos y al contrato social. Trabajando con un abogado puedo crear estructuras contractuales que sean legalmente válidas y, sin embargo, totalmente absurdas, lo cual pone en duda la institución legal, al tiempo que lleva a las instituciones legales a sus límites e implica un tipo de punto final para la ley.

P: Me pregunto cómo enfocas la idea del poder en tu obra.

R: No soy anarquista y por lo tanto no discrepo de todas las formas de poder. También creo que el Estado es el medio de contrarrestar el poder de las corporaciones. Esto está pasado de moda dentro de los círculos artísticos, sobre todo lo de defender al Estado, pero el Estado y el Estado de Derecho son los únicos medios de gobernar frente al poder corporativo y su abuso de poder, y esta es la razón principal por la que quiero crear mis trabajos utilizando la ley y el lenguaje legal, en lugar de adoptar una postura “desde fuera” del sistema legal.

P: Aunque te interesa la dialéctica del dentro/fuera, no parece que estés realmente convencido de la retirada como estrategia crítica. Estás más interesado en la inserción, la ocupación y en cierta ventriloquía.

R: Sí. Y añadiría interesado también en aprender y en un cierto modo de convertirme. Mi trabajo tiene mucho de personificación y fisicalidad. A menudo retomo la condición de objeto de la obra y enfatizo la obra como objeto.

P: Tus trabajos tienen también una naturaleza polifónica. Las condiciones de tus colaboraciones hacen posible que tus trabajos entren y salgan del contexto artístico y que operen como textos de varios autores que sugieren una legibilidad en varios vocabularios al mismo tiempo. ¿Podrías decirnos algo más sobre la relación entre la polifonía y la simultaneidad y también la ausencia?

R: A menudo he intentado minimizar mi propia identidad artística, de modo que me convierto en una especie de vehículo para el proyecto, en un símbolo del artista. Es prácticamente una estrategia

de desaparición, que en realidad resulta muy irónica, porque es probablemente la última cosa que se esperaría la primera vez que se contempla mi obra, porque siempre estoy presente en ella de un modo u otro. Pero ese personaje en la obra es a menudo una cifra que representa la identidad del artista fusionado con este ser corporativizado. Un tipo de futuro neoliberal, corporativo y de ciencia ficción hacia el que parece que nos abalanzamos y que es más esclavo del neoliberalismo. Y plantea la pregunta: ¿es así como deben aparecer los artistas, como deben ser, como deben pensar? Existe una estrategia de desaparición dentro de este fenómeno (así como un reto y una advertencia para nosotros en el presente).

En lo que respecta a la polifonía, en la creación de muchas obras he trabajado en estrecha colaboración con profesionales que no son artistas, desde abogados y piratas informáticos hasta inversores de capital de riesgo. Su aportación siempre es mencionada y reconocida, y se puede discernir claramente su aportación en la obra. Con mis trabajos legales es importante que las obras sean instrumentos funcionalmente legales, así como obras de arte, y este es el motivo por el que incluyo el nombre de los abogados que me han ayudado a desarrollar los trabajos. Sus nombres añaden credibilidad y un peso legal a las obras. Al ostentar la condición de instrumentos legales, las obras poseen una identidad separada y quizá también paralela. Para mí, la ley es una realidad separada, porque inherentemente implica la idea del castigo que posee su propia carga física. Esto es para mí una interesante forma de “lo real”.

Preguntas de Laura Fried, Jill Magid y Joseph Redwood-Martínez.

Entrevistas originales publicadas por primera vez en: *Flash Art*, volumen XXIII, nº 270 (2010), Mousse (junio 2011) *An Incomplete Reader for the Ongoing Project* “*One day... Everything will be Free*”, SALT Estambul, 2012, y un extracto inédito de una conversación entre Jill Magid y Carey Young.

HÉCTOR ZAMORA

Inconstancia material, el poema

la materia es inconstante porque es materia

arteria

aire

y la falta de aire

raro efecto

aire

aire

aire

aire

aire

aire

aireaire

aire

arte

la materia es inconstante porque es de su naturaleza porque todo lo que se forma se transporta por otra puerta a otra forma

todo hombre ya fue polvo y será

el hombre – elemento físico – obedece

a las leyes de la física

toda piedra ya fue polvo y será

el hombre – elemento instantáneo – es la propia inconstancia

todo hombre ya estuvo parado y andará

todo hombre

todo hombre ya fue ciego y tuvo una piedra en las

manos

todo hombre ya fue niño

con sus ladrillitos de construcción caídos por el suelo

ojalá todo hombre mudo

un día grite

un día erre

el simple movimiento no cambia la piedra

solo la caída

o el cemento

ojalá todo hombre mudo

en un día inconstante, se levante

constate

se contacte

la única constante que no alcanzo
la única constante cambia a cada instante
la única constante cambia
la única constante
es inmaterial

Inconstância Material, o poema

Autor Paolo **D’auria**,
Traducción de Juan **Albiñana Pérez**
& Yuji **Kawasima**
Fotografías de Caio Caruso
Cortesía del artista y de Luciana Brito galeria

Material inconstancy, the poem

material is inconstant because it is material
artery
air
and the lack of air
rare effect

air air

air

air air

air airair art

material is inconstant because it is its nature
because everything that is made is moved
through another door to another shape

every man was already dust and he will be
the man – physical element – obeys
to the laws of physics
every stone was already dust and it will be
the man – instant element – is the inconstancy itself
every man was already stopped and he will walk
every man
every man was already blind and had a stone in his
hands
every man was a child
with his little building bricks fallen on the ground

i wish every mute man

one day could scream
one day could err
the simple movement doesn’t change the stone
just the fall
or the cement

i wish every mute man
in one inconstant day, raises
constant
contacts himself

the only constant that i can’t reach
the only constant changes at any instant
the only constant changes
the only constant
is immaterial

LISTADO DE OBRAS Y EVENTOS EN EXPOSICIÓN

MATHIEU K. ABONNENC

Una película italiana (Africa Addio. Primera parte: Cobre), 2012
Película HD, 26 min, color, sonido
Producción Pavilion, Leeds and École des Beaux-arts de Nantes
Cortesía del artista y la galería Marcelle Alix, París

Sin título (cuerpos apilados), 2012

3/11 barras de bronce
180 x 1,5 x 1,5 cm
Fonds de dotation Famille Moulin, París

JENNIFER ALLORA Y GUILLERMO CALZADILLA

Apotomē, 2013
Super 16 mm vídeo transferido a HD, sonido, 23 min 05 s
Edición de 6 + 2AP
Cortesía de los artistas y la galería Chantal Crousel, París

BRAD BUTLER Y KAREN MIRZA

El juego de poder, 2012
Performance con 5 participantes

GENEVIÈVE CADIEUX

Paso a dos, 2012
Vídeo instalación bicanal, sin sonido, 12 min
Con Anne-Marie Cadieux, Benoît Lachambre y
Simon Cadieux-Lulin. Edición de 3
Cortesía de la artista y galería René Blouin, Montreal, Canadá

ADRIAN DAN

Cascada (en la economía de la acción), 2014
Performance interactiva, variable de participantes, 6 bastones
de esquí, smartphones, ordenador con una web, mesa, silla.
Performers: Estela Barceló, Álvaro Talavera, etc.
Página web para consultar el proceso:
<http://waterfallca2m.tumblr.com>
email donde mandar imágenes: waterfallca2m@gmail.com

AGNÈS DAHAN

Taller de libros performativos

ANGELA DETANICO Y RAFAEL LAIN

Fragmentos, 2014
Performance con dos lectores, proyección, 20 min
Performers: Fran Blanes y Pol Parrhesia

LIST OF WORKS AND EVENTS IN THE EXHIBITION

MATHIEU K. ABONNENC

An Italian Film (Africa Addio), First Part: Copper, 2012
HD Film, 26 min, colour, sound
Production Pavilion, Leeds and École des Beaux-arts de Nantes
Courtesy of the artist and Marcelle Alix, Paris

Untitled (des corps entassés [Crammed Bodies]), 2012

3/11 bronze sticks
180 x 1,5 x 1,5 cm
Fonds de dotation Famille Moulin, Paris

JENNIFER ALLORA & GUILLERMO CALZADILLA

Apotomē, 2013
Super 16 mm film transferred to HD, sound, 23 min 05 s
Edition of 6 + 2AP
Courtesy of the artists and Chantal Crousel, Paris

BRAD BUTLER & KAREN MIRZA

Game of Power, 2012-2014
Performance with 5 participants

GENEVIÈVE CADIEUX

Pas de Deux (diptyque), 2012
Video installation, two screens, color, no sound, 12 min, looped,
With Anne-Marie Cadieux, Benoît Lachambre, and
Simon Cadieux-Lulin. Edition of 3.
Courtesy the artist and René Blouin Gallery, Montreal

ADRIAN DAN

Waterfall (On the Economy of Action), 2014
Performative installation, variable number of participants, 6 trekking
poles, smartphones, computer (tumblr website), table, chair.
Performers: Estela Barceló, Álvaro Talavera, etc.
Tumblr address to view the process:
<http://waterfallca2m.tumblr.com>
Email address to send participants’ images: waterfallca2m@gmail.com

AGNÈS DAHAN

Performative book design workshop

ANGELA DETANICO & RAFAEL LAIN

Fragments, 2014
Performance with two readers, projection, 20 min
Performers: Fran Blanes and Pol Parrhesia

Pilha: Dicho Hecho, 2014

78 libros de John L. Austin *Cómo hacer cosas con palabras*, balda

Cortesía de Galeria Vermelho, São Paulo, y Galerie M. Aboucaya, París.

CAROLE DOUILLARD

Los espectadores, 2013-2014

Performances con 10/20 participantes, 120 min

CEVDET EREK

Semana, 2014

Instalación *site specific*, 4 altavoces, tubo de pvc, vinilo sobre papel

Semana, 2014

Performance individual, 24 cm bombo, 30 min

KÖKEN ERGUN

Ashura, 2013

Proyección de la película y taller de vídeo

ESTHER FERRER

Preguntas con respuestas, sin fecha

Performance individual, 30 min

SIMON FUJIWARA

Studio Pietà (complejo de King Kong), 2013

Conferencia performativa con video, 60 min

CHIARA FUMAI

No dije o quise decir ‘Peligro’, 2013-2014

Performance conferencia individual, 30 min

Chiara Fumai lee a Valerie Solanas, 2013-2014

Conferencia performativa, 40 min

RYAN GANDER

Imagineering, 2013

Instalación HD vídeo, sonido (inglés), 30 s

Edición def 3 (+1 AP)

Cortesía del artista y GB Agency, París

y Lisson Gallery, Londres

DORA GARCÍA

El artista sin obra: una visita guiada en torno a nada, 2009

Parte de la instalación *Lo Inadecuado*

Plataforma de madera, performer, guión

Performers: Violeta Gil, Ismeni Espejel, Emilio Tomé y

Denis Gómez

Cortesía de la artista y la Galería Juana de Aizpuru, Madrid

y Projecte SD, Barcelona

Taller con Pablo Martínez

Pilha : Dicho Hecho, 2014

78 books, copies of John L. Austin’s *How to Do Things with Words*

in Spanish, shelf

Courtesy of Galeria Vermelho, São Paulo, and

Galerie M. Aboucaya, Paris

CAROLE DOUILLARD

The Viewers, 2013-2014

Performance for 10/20 participants, 120 min

CEVDET EREK

Week, 2014

In-situ installation, 4 loudspeakers, pvc tube, hand-out brochure

Week, 2014

performance, 24 cm drum, 30 min

KÖKEN ERGUN

Ashura, 2013

Film-screening and workshop

ESTHER FERRER

Questions and Answers, undated

Performance, 30 min

SIMON FUJIWARA

Studio Pietà (The King Kong Komplex), 2013

Performance- lecture with video

CHIARA FUMAI

I Did not Say or Mean ‘Warning’, 2013-2014

Performance-lecture, 30 min

Chiara Fumai Reads Valerie Solanas, 2013-2014

Performance-lecture, 40 min

RYAN GANDER

Imagineering, 2013

HD video installation, sound (English), 30 s

Edition of 3 (+1 AP)

Courtesy of the artist and GB Agency, Paris,

and Lisson Gallery, London

DORA GARCÍA

The Artist Without Works, A Guided Tour Around Nothing, 2009

Part of the installation *The Inadequate*

Podium, performer, script

Performers: Violeta Gil, Ismeni Espejel, Emilio Tomé

and Denis Gómez

Courtesy of the artist, Juana de Aizpuru Gallery, Madrid,

and Projecte SD, Barcelona

Workshop with Pablo Martínez

CAMILLE HENROT

Grosse Fatigue, 2013

Vídeo instalación, color, sonido, 13 min

Música original de Joakim

Voz de Akwetey Orraca-Tetteh

Texto escrito en colaboración con Jacob Bromberg

Producer kamel mennour, París con el apoyo adicional de Fonds

de dotation Famille Moulin, París

Producción Silex Films

León de plata– 55º Bienale de Venecia, 2013

Proyecto creado como parte de la Smithsonian Artist Research

Fellowship Program, Washington D.C.

Agradecimientos a Smithsonian Archives of American Art,

Smithsonian National Museum of Natural History,

y Smithsonian National Air and Space Museum.

Copyright ADAGP Camille Henrot

Cortesía de la artista, Silex Films y kamel mennour, París

SANDRA JOHNSTON

Off the record, 2014

Performance individual

LA RIBOT

Pasea la silla, 2010

Instalación participativa, 50 sillas plegables con inscripciones

Cortesía de la artista

LATIFA LAÁBISSI

Pantalla sonámbula, 2012

Performance individual

Basado en *Tanzt* (1930) de Mary Wigman, deducido de *Hexentanz*

(*Baile de brujas*), 1926

Concepción e interpretación de Latifa Laâbissi

Diseño de vestuario de Nadia Lauro

Luz de Yannick Fouassier

Sonido de Olivier Renouf, basado en la interpretación instrumental

de H-B Lesguillier de la partitura de H. Hastings y W. Goetze

Director técnico de Ludovic Rivière

Producción de Figura Project

Coproducción de CCN de Franche-Comté en Belfort,

La Passarelle, Scène nationale de Saint-Brieuc

Estudio de préstamo de Musée de la Danse / CCNRB (Rennes),

La Ménagerie de Verre en el contexto del Studiolab

Inaugurado de La Passarelle, Scène nationale de Saint Brieuc

en el contexto del festival 360º, 29 de marzo de 2012

La parte del rito, 2012

Concepción de Latifa Laâbissi

Interpretación de Latifa Laâbissi e Isabelle Launay

Diseño de la instalación de Nadia Lauro

Dirección técnica de Ludovic Rivière

Producción de Figure Project

Coproducción de Centre national de danse contemporaine Angers,

CCN de Franche-Comté à Belfort, La Passarelle, scène nationale

CAMILLE HENROT

Grosse Fatigue, 2013

Video installation, colour, sound, 13 min

Original music by Joakim

Voice by Akwetey Orraca-Tetteh

Text written in collaboration with Jacob Bromberg

Producer: kamel mennour, Paris with the additional support of

Fonds de dotation Famille Moulin, Paris

Production: Silex Films

Silver Lion – 55th Venice Biennale, 2013

Project conducted as part of the Smithsonian Artist Research

Fellowship Program, Washington D.C.

Special thanks to the Smithsonian Archives of American Art,

the Smithsonian National Museum of Natural History,

and the Smithsonian National Air and Space Museum.

Copyright ADAGP Camille Henrot

Courtesy of the artist, Silex Films and Kamel Mennour, Paris

SANDRA JOHNSTON

Off the Record, 2014

Solo performance

LA RIBOT

Walk the Chair, 2010

Participatory installation, 50 wooden folding chairs with inscriptions

Courtesy of the artist

LATIFA LAÁBISSI

Écran somnanbule [Somnambulate Screen], 2012

Solo performance

Based on Mary Wigman’s fim *Tanzt* (1930),

excerpt from the *Dance of the Sorceress [Hexentanz]*, 1926

Conception and interpretation: Latifa Laâbissi

Costume design : Nadia Lauro

Lighting: Yannick Fouassier

Sound: Olivier Renouf , based on H-B Lesguillier’s instrumental

interpretation of a score by H. Hasting and W. Goetze

Technical director: Ludovic Rivière

Production: Figure Project

Coproduction: CCN de Franche-Comté à Belfort, La Passarelle,

Scène nationale de Saint-Brieuc

Studio on loan: Musée de la Danse / CCNRB (Rennes),

La Ménagerie de Verre in the context of its Studiolab

Premiered at La Passarelle, Scène nationale de Saint-Brieuc,

in the context of Festival 360º, March 29, 2012.

La part du rite [The Part of the Rite], 2012

Conception: Latifa Laâbissi

Interprets: Latifa Laâbissi and Isabelle Launay

Installation design: Nadia Lauro

Direction technique: Ludovic Rivière

Production: Figure Project

Coproduction: Centre national de danse contemporaine Angers,

CCN de Franche-Comté à Belfort, La Passarelle, scène nationale

Estudio de préstamo: Musée de la Danse / CCNRB (Rennes), La Ménagerie de Verre en contexto del Studiolab Inaugurado en La Passerelle, Scène nationale de Saint-Brieuc, en el contexto del Festival 360°, 30 de marzo de 2012. Figure Project tiene apoyo del Ministère de la Culture – DRAC Bretagne, le Conseil régional de Bretagne y la ciudad de Rennes

INES LECHLEITNER

Activaciones, 2012

Con contribuciones de Gilles Aubry, Chloë Brown, Catherine Clover, Karni Dorell, Lucia Di Iorio, Christine Elsinger, Ellie Ga, Christina Hartl Prager, Silke Hennig, Peter Jap Lim, Sebastian Meise, Alex Müller, Julie Oredam, Luke Rendell, Maya Roos, Salome Schmuki, Anna Soucek, Alina Viola Tas, Laboni Quazi Video DVD PAL, 13 min 19 s

2 Leones en tres pasos, 2014

Performance con Ines Lechleitner y Magdalena Davila Agradecimiento especial a José A. Rodríguez y Restaurante Malacatín

FRANCK LEIBOVICI

Memorias, informes y reportes (los papeles). 7ª secuencia:

una mini-ópera para no-músicos, 2011

Instalación, 30 papeles calco, pastel, cada uno 90 cm x 120 cm

Producido por Le Quartier, Quimper, France

Cortesía de la artista

Memorias, informes y reportes (los papeles). 7ª secuencia:

una mini-ópera para no-músicos, 2011

Performance con un número variable de participantes

CRISTINA LUCAS

Mundo Masculino y Mundo Femenino, 2010

Escultura móvil. Esfera de fibra de vidrio, peana de acero y motor 135 x 105 x 105 cm

Cortesía de la artista y de Juana de Aizpuru

Pantone –500 +2007, 2007

Performance con 10 historiadores y vídeo HD 16:9, 41 min

HAROON MIRZA

An_Infinato, 2009

Diferentes materiales. Incluye metraje de Jeremy Deller y descartes dañados de Cycles #1 (1972/1977) de Guy Sherwin, Cortesía de la Arts Council Collection, Southbank Centre, Londres

ROMAN ONDÁK

Por aquí, por favor, 1999

Performance con 8 vigilantes de museo

Cortesía del artista y gb agency, París

Stampede, 2011

Vídeo instalación, color, sin sonido 14 min 34 s

Edición 5 (+ 2 AP)

Studio on loan: Musée de la Danse / CCNRB (Rennes),

La Ménagerie de Verre in the context of its Studiolab

Premiered at La Passerelle, Scène nationale de Saint-Brieuc, in the context of Festival 360°, March 30, 2012.

Figure Project is supported by le Ministère de la Culture – DRAC Bretagne, le Conseil régional de Bretagne and the city of Rennes.

INES LECHLEITNER

Activations, 2012

Video DV PAL, colour, sound, 13 min 19 s

With contributions by Gilles Aubry, Chloë Brown, Catherine Clover, Karni Dorell, Lucia Di Iorio, Christine Elsinger, Ellie Ga, Christina Hartl Prager, Silke Hennig, Peter Jap Lim, Sebastian Meise, Alex Müller, Julie Oredam, Luke Rendell, Maya Roos, Salome Schmuki, Anna Soucek, Alina Viola Tas, Laboni Quazi

2 Lions in Three Steps, 2014

Performance with Ines Lechleitner and Magdalena Davila Special thanks to José A. Rodríguez, Restaurante Malacatín

FRANCK LEIBOVICI

memos, briefs and reports (the papers), 7th sequence

of a mini-opera for non-musicians, 2011

Installation, 30 hanging sheets of tracing paper, pastel, each 90 x 120 cm, variable dimensions Produced by Le Quartier, Quimper, France Courtesy the artist.

a mini-opera for non-musicians, 7th sequence: memos, briefs and reports (the papers), 2011

Performance with a variable number of participants

CRISTINA LUCAS

Masculine World and Femenine World, 2010

Mobile sculpture, fiberglass sphere, steel axis and motor, 135 x 105 x 105 cm Courtesy of the artist and Juana Aizpuru Gallery

Pantone –500 +2007, 2007

Performance with 10 historians and video HD 16:9, 41 min

HAROON MIRZA

An_Infinato , 2009

Mixed media. Including footage by Jeremy Deller and damaged off-cuts from *Cycles 1* (1972/77) by Guy Sherwin. Courtesy Arts Council Collection, Southbank Centre, London

ROMAN ONDÁK

This Way, Please, 1999

Performance with 8 museum guards.

Courtesy of the artist and gb agency, Paris

Stampede, 2011

Vídeo installation, colour, silent 14 min 34 s, loop

Edition 5 (+ 2 AP)

Vídeo basado en una performance comisionado por Modern Art

Oxford, y apoyado el The Henry Moore Foundation y el Outset

Contemporary Art Fund

Fotografía Louis-Jack Horton-Stephens

Cortesía del artista y de gb agency, París

FALKE PISANO

El cuerpo en crisis, 2011-2014

Incluye:

• *Estructura para repetición (No-representación)*, 2011

Escultura, 210 cm alto y dimensiones variables

• *Cinco paneles de pizarra*, 2011

Tiza sobre pizarra, 8 x 60 cm

• *El cuerpo en crisis (notas sobre distancia, repetición y representación)*, 2011

Vídeo, 18 min 37 s, b. n., sonido, auriculares, Colección CA2M, Madrid

• *El cuerpo en crisis, imprentas para trabajo en prisión*, 2013

Siete impresiones, 70 x 50 cm

• *Cuerpos desordenados, mentes fracturadas (Soldado M., Paciente A. & Viajero H.)*, 2012

2 vídeos no sincronizados: *Desorden de Composición y Composición*, 15 min color, sonido, 11 min, b. n., sonido, auriculares Cortesía del artista y de Ellen de Bruijne Projects, Ámsterdam

CHANTAL PONTBRIAND

Taller Curatorial

CHLOÉ QUENUM

DENTRO/FUERA, 2014

Instalación *site specific*

4 cuadros, azulejos, activación periódica bancos de la ciudad, ventilador, libros y grabaciones de vídeo de los cuentos Cortesía de la artista y Joseph Tang Gallery

Cuentos para el sábado, 2014

Activación de la instalación **DENTRO/FUERA**

Performers: Andrea Ayala, Pedro Fernández, etc.

PEDRO REYES

Casino filosófico, 2012-2014

Instalación performativa, terapeuta-performer, 5 dados de fibra de vidrio, moqueta, mesa, silla (dimensiones variables) Performers: Yera Moreno y Eva Garrido Cortesía del artista y Joseph Tang Gallery

JULIÃO SARMENTO

El índice, 2014

8 performances simultaneas

Performers: Ana Díaz, Itsaso Cano, Noé Denia, Claudia Espadas, Verónica Garzón, Ana Jiménez, Eva Jiménez, Juan López, Virginia Manzaneque, Leonardo Robayo, Elena Urucatu, Noa Yanski y Marga Márquez

Originalmente producido por Museo Serralves, Oporto, Portugal, e inaugurado en la Casa Serralves, el 23 de noviembre de 2012

Installation with video based on a performance commissioned by Modern Art Oxford, and supported by The Henry Moore Foundation and Outset Contemporary Art Fund Photography by Louis-Jack Horton-Stephens Courtesy the artist and gb agency, Paris

FALKE PISANO

The Body in Crisis, 2011-2014

Includes:

• *Structure for Repetition (Not Representation)*, 2011

Sculpture, 210 cm high, other dimensions variable

• *Five Blackboard Panels*, 2011

Chalk on blkboards, 8 x 60 cm

• *The Body in Crisis (Notes on Distance, Repetition and Representation)*, 2011

Video, 18 min 37 s, B&W, sound, headphones, collection CA2M, Madrid

• *The Body in Crisis, Prints for Prison Work*, 2013

7 C-prints, 70 x 50 cm

• *Disordered Bodies, Fractured Minds (Private M., Patient A. & Traveller H.)*, 2012

2 unsynchronized videos: *Disorder of Composition*,15 min colour, sound, and *Composition*, 11 min B&W, sound, headphones Courtesy the artist and Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam

CHANTAL PONTBRIAND

Curatorial workshop

CHLOÉ QUENUM

IN/OUTDOORS, 2014

In-situ installation

4 frames, ceramic tiles, city benches, ventilator, books, recordings, activated from time to time Courtesy of the artist and Joseph Tang Gallery

Tales for Saturday, 2014

Activation of the installation **IN/OUTDOORS**

Performers: Andrea Ayala, Pedro Fernández, etc

PEDRO REYES

Philosophical Casino, 2012-2014

Participatory installation, performer-therapist, 5 dice, carpet, table, chair (variable dimensions)

Performers: Yera Moreno and Eva Garrido

Courtesy of the artist

JULIÃO SARMENTO

The Index, 2012 - 2014

8 simultaneous performances with 12 performances

Performers: Ana Díaz, Itsaso Cano, Noé Denia, Claudia Espadas, Verónica Garzón, Ana Jiménez, Eva Jiménez, Juan López, Virginia Manzaneque, Leonardo Robayo, Elena Urucatu, Noa Yanski and Marga Marquez

Originally produced by the Serralves Museu, Porto, Portugal, and premiered at Casa Serralves, November 23, 2012

CAREY YOUNG

Por y entre (después de Bernd y Hilla Becher), 2013

Incluye tres partes:

• *Bernd & Hilla Becher, Gasbehälter Zeche Concordia*, Oberhausen. D. 1969

1969, Fotografías blanco y negro, 30,5 x 39,7 cm c/un.

• Copia de *Gasbehälter Zeche Concordia, Oberhausen. D. 1969*, autorizado por Hilla Becher en

2013, fotografías en blanco y negro, 30,5 x 39,7 cm c/un.

• Vinilo de texto

Cortesía de la artista, Sammlung Migros Museum für Gegenwartskunst

Declaración vacía II, 2013

Vinilo de texto y dibujo

Cortesía de la artista y Paula Cooper Gallery

Silencio involuntario, 2013

Instalación interactiva

Tarjetas de visita 5,5 x 9 cm y plinto

Cortesía de la artista y Paula Cooper Gallery

ULLA VON BRANDENBURG

El Camino, 2013

Vídeo blanco y negro, sonido, tela y construcción de madera

11 min 20 s

Cortesía de la artista y de Art: Concept, París; Pillar Corrias, Londres y Produzenten, Hamburgo

HÉCTOR ZAMORA

Inconstancia material, 2013

Proyección en bucle de la performance en São Paolo y Estambul,

color, sonido 7 min 43 s y 5 min 15 s

Cortesía del artista y Luciana Brito Galeria, São Paulo

CAREY YOUNG

By and Between (after Bernd and Hilla Becher), 2013

Includes three parts:

• *Bernd & Hilla Becher, Gasbehälter Zeche Concordia*, Oberhausen. D. 1969

1969, B&W photographs, 30,5 x 39,7 cm each (framed)

• Copy of *Gasbehälter Zeche Concordia, Oberhausen. D. 1969*, authorised by Hilla Becher in

2013, B&W photographs. 30,5 x 39,7 cm each (framed)

• Wall text

Courtesy of of the artist and Sammlung Migros Museum für Gegenwartskunst

Declared Void II, 2013

Vinyl drawing and text, dimensions variable.

Courtesy of the artist and Paula Cooper Gallery

Unintentional Silence, 2013

Interactive installation, paper cards to be taken away,

5,5 x 9 cm plinth

Courtesy of the artist and Paula Cooper Gallery

ULLA VON BRANDENBURG

Die Straße, 2013

B&W film, sound, 11 min 20 s, fabric and wood construction

Courtesy of the artist and Art Concept, Paris, Pillar Corrias, London and Produzenten, Hamburg

HÉCTOR ZAMORA

Inconstância Material [Material Inconsistancy], 2013

Looped film screening of the São Paulo and Istanbul performances,

color, sound, 7 min 43 s and 5 min 15 s

Courtesy the artist and Luciana Brito Galeria, São Paulo

CRÉDITOS DE LOS ENSAYOS VISUALES

MATHIEU K. ABONNENC

Kannibalen (Caníbales), 2013

Captura del vídeo *Kannibalen I*

HD vídeo, 12 min 10 s , color

Producción: MUDAM, Luxemburgo

Cortesía del artista y Marcelle Alix, París

JENNIFER ALLORA Y GUILLERMO CALZADILLA

Apotomē, 2013

Captura de película 16 mm

Cortesía de los artistas y de la galería Chantal Crousel

BRAD BUTLER Y KAREN MIRZA

Extracto de *How to Protest Intelligently (Mantén tu tierra)*, 2013

© Brad Butler y Karen Mirza

Waterside Contemporary London

Galeri NON Estambul

GENEVIÈVE CADIEUX

Pas de Deux (Paso a dos), 2012

Captura del vídeo *Pas de Deux* (diptyque), instalación bicanal

Cortesía de la artista y Galerie René Blouin, Montreal, Canadá

ADRIAN DAN

Algoritmos contextuales, 2004

Imagen de *The Damned* de Liza Lou, cortesía de Liza Lou

y Thaddaeus Ropac Gallery

Cortesía del artista

ANGELA DETANICO Y RAFAEL LAIN

Horizontes posibles

Cortesía de los artistas

CAROLE DOUILLARD

Los espectadores, 2014

Imagen de performance en el Palais de Tokyo, París

Cortesía de la artista

CEVDET EREK

Semana, 2012

Dibujo y folleto para *Week*

Circular Week Ruler, 2011. Láser y pintura negra en Perspex transparente

Fotografía del tambor para la performance

Cortesía del artista

CREDITS FOR THE VISUAL ESSAYS

MATHIEU K. ABONNENC

Kannibalen (Cannibals), 2013

Video capture of *Kannibalen I*

HD Video, 12 min 10 s, color

Production: MUDAM, Luxemburg

Courtesy of the artist and Marcelle Alix, Paris

JENNIFER ALLORA & GUILLERMO CALZADILLA

Apotomē, 2013

Film capture 16mm

Courtesy of the artists and Gallery Chantal Crousel

BRAD BUTLER & KAREN MIRZA

Hold Your Ground, extract from *How to Protest Intelligently*, 2013

© Brad Butler and Karen Mirza

Waterside Contemporary London

Galeri NON Istanbul

GENEVIÈVE CADIEUX

Pas de Deux, 2012

Video capture from *Pas de Deux* (diptych), two-channel installation

Courtesy of the artist and Galerie René Blouin, Montreal, Canada.

ADRIAN DAN

Contextual Algorithms, 2004

Image from *The Damned* by Liza Lou, courtesy of Liza Lou

and Thaddaeus Ropac Gallery

Courtesy of the artist

ANGELA DETANICO & RAFAEL LAIN

Possible Horizons

Courtesy of the artists

CAROLE DOUILLARD

The Viewers, 2014

Image from the performance at Palais de Tokyo, Paris

Courtesy of the artist

CEVDET EREK

Week, 2012

Drawing and booklet for *Week*

Circular Week Ruler, 2011. Laser and black paint on transparent Perspex

Photograph of the drum for the performance

Courtesy of the artist

KÖKEN ERGUN
Tristes tropiques (Christmas) [Tristes trópicos (Navidad)], 2013
Cortesía del artista

ESTHER FERRER
Concierto ZAJ para 60 voces
Cortesía de la artista

SIMON FUJIWARA
Studio Pietà (complejo de King Kong), 2013
Cortesía del artista

CHIARA FUMAI
La mujer invisible, 2012
Escritura automática y recortes de imágenes
Cortesía de la artista

RYAN GANDER
Imagineering, 2013
Capturas de imagen del vídeo *Imagineering*, HD vídeo
Edición def 3 (+1 AP)
P. 193 - 195: Notas del director de la producción
de *Imagineering*, 2014
P. 196 - 197: Make everything like its your last
(Double crown Fly poster), 2014
Cortesía del artista y GB Agency, París

DORA GARCÍA
El artista sin obra: una visita guiada en torno a nada, 2009
Guión de *The artist without works: a guided tour around nothing*
parte de la instalación *Lo Inadecuado*
Cortesía de la artista y la Galería Juana de Aizpuru, Madrid y
Projecte SD, Barcelona

CAMILLE HENROT
A is for Apple
Cortesía de la artista y Kamel Mennour, París

SANDRA JOHNSTON
Dejar forma(r)
Cortesía de la artista

LATIFA LAÂBISSI
Écran somnambule. La part du rite
(*Pantalla sonámbula. La parte del rito*), 2012
Fotografía y *copyright* Domitille Chaudieu
Cortesía de la artista

LA RIBOT
Pasea la silla
Cortesía de la artista

INES LECHLEITNER
Las cosas dibujadas y escuchadas serán respondidas y trazadas

KÖKEN ERGUN
Tristes tropiques (christmas) [Sad Tropics (Christmas)], 2013
Courtesy of the artist

ESTHER FERRER
ZAJ Concert for 60 Voices
Courtesy of the artist

SIMON FUJIWARA
Studio Pietà (King Kong Komplex), 2013
Courtesy of the artist

CHIARA FUMAI
The Invisible Woman, 2012
Automatic writing and cutouts of images
Courtesy of the artist

RYAN GANDER
Imagineering, 2013
Video capture of image from the video *Imagineering*, HD video
Edition def 3 (+1 AP)
P. 193 - 195: Director's notes from production
of *Imagineering*, 2014
P. 196 - 197: Make everything like its your last
(Double crown Fly poster), 2014
Courtesy of the artist and GB Agency, Paris

DORA GARCÍA
The Artist Without Works, A Guided Tour Around Nothing, 2009
Script for *The artist without works: a guided tour around nothing*,
part of the installation (*The Inappropriate*)
Courtesy of the artist and Galería Juana de Aizpuru, Madrid
and Projecte SD, Barcelona

CAMILLE HENROT
A Is for Apple
Courtesy of the artist and kamel mennour, Paris

SANDRA JOHNSTON
Let (to) Form
Courtesy of the artist

LATIFA LAÂBISSI
Ecran somnambule. La part du rite. (Somnambulant Screen.
The Part of the Rite), 2012
Photography and *copyright* Domitille Chaudieu
Courtesy of the artist

LA RIBOT
Walk the Chair
Courtesy of the artist

INES LECHLEITNER
Drawn and Heard Will Be Responded to and Traced

Incluye fotografía de *Position and Trace*, performance con Annegreet
Sleurs en la inauguración de *Objets Reposés* en el M_Museum,
Lovaina, 7 de junio de 2012 Bélgica
Cortesía de la artista

FRANCK LEIBOVICI
memos, briefs and reports (the papers)
Fotografía M. Irles
Cortesía del artista

CRISTINA LUCAS
Ilustración de la cacofonía de la performance
Pantone –500 +2007, 2007
Mundo Masculino y Mundo Femenino, 2010
Imágenes cortesía de la artista y de Juana de Aizpuru
Cortesía de la artista

HAROON MIRZA
La dicotomía entre
Cortesía del artista

ROMAN ONDÁK
Stampede, 2011
Captura de imagen de *Stampede*, vídeo
Fotografía Louis-Jack Horton-Stephens
Cortesía del artista y de gb agency, París

FALKE PISANO
El cuerpo en crisis
Fotografía de la instalación de Dan Weil,
The Showroom, London & Stedelijk Museum, Ámsterdam
Leo van Kampen, De vleeshal, Middelburg & MNCARS Madrid
Daniel Nicholas, De Appel / Prix de Rome, Ámsterdam
Cortesía de la artista

CHLOÉ QUENUM
Promenade
Cortesía de la artista

PEDRO REYES
Herramientas de convivencia, 2012
Sanatorium, Museo de las vidas hipotéticas
Fotografía cortesía del artista y LABOR

JULIÃO SARMENTO
El índice (Serralves), 2012
Fotografías de la performance en el Museo Serralves, Portugal
Cortesía del artista

ULLA VON BRANDENBURG
Die Straße (El Camino), 2013
Capturas del vídeo *Die Straße*
Vista de la instalación *Die Straße*, Art: Concept, París.

Includes a photograph of *Position and Trace*, performance
with Annegreet Sleurs for the inauguration of *Objets Reposés* at
the M_Museum, Louvain, June 7, 2012 Belgium
Courtesy of the artist

FRANCK LEIBOVICI
memos, briefs and reports (the papers)
Photography M. Irles
Courtesy of the artist

CRISTINA LUCAS
Illustration of the Cacophony of the Performance
Pantone –500 +2007, 2007
Masculine World and Feminine World, 2010
Images courtesy of the artist and Juana de Aizpuru
Courtesy of the artist

HAROON MIRZA
The Dichotomy Between
Courtesy of the artist

ROMAN ONDÁK
Stampede, 2011
Video capture of *Stampede*, video
Photography Louis-Jack Horton-Stephens
Courtesy of the artist and gb agency, Paris

FALKE PISANO
The Body in Crisis
Photographs of the installation by Dan Weil,
The Showroom, London & Stedelijk Museum, Amsterdam
Leo van Kampen, De vleeshal, Middelburg & MNCARS Madrid
Daniel Nicholas, De Appel / Prix de Rome, Amsterdam
Courtesy of the artist

CHLOÉ QUENUM
Promenade
Courtesy of the artist

PEDRO REYES
Tools for Conviviality, 2012
Sanatorium, Museum of Hypothetical Lives
Photography courtesy of the artist and LABOR.

JULIÃO SARMENTO
The Index (Serralves), 2012
Photographs of the performance in the Museo Serralves, Portugal
Courtesy of the artist

ULLA VON BRANDENBURG
Die Straße (The Road), 2013
Video capture from *Die Straße*
View of the installation *Die Straße*, Art: Concept, Paris.

Fotografía de Fabrice Gousset

Cortesía de la artista y de Art: Concept, París; Pillar Corrias,

Londres and Produzenten, Hamburgo

CAREY YOUNG

Arraigo, oficio y una cierta ventriloquía

Cortesía de la artista

HÉCTOR ZAMORA

Inconstância Material (Inconstancia material)

Inconstância Material, poema de Paolo D’auria

La traducción de Juan Albiñana y Yuji Kawasima en página 313.

Fotografías de la performance de Caio Caruso

Cortesía del artista y de Luciana Galería Brito

Photography by Fabrice Gousset

Courtesy of the artist and Art: Concept, Paris; Pillar Corrias,

London and Produzenten, Hamburg

CAREY YOUNG

Embeddedness, Occupation, and A Certain Ventriloquism

Courtesy of the artist

HÉCTOR ZAMORA

Inconstância Material (Material Inconstancy)

Inconstância Material, poem by Paolo D’Auria

Translation by Juan Albiñana and Yuji Kawasima p. 313

Photographs of the performance by Caio Caruso

Courtesy of the artist and Luciana Galería Brito

BIOGRAFÍAS DE ARTISTAS

MATHIEU K. ABONNENC

Nacido en 1977 en Guyana (Guayana Francesa)

Vive en París

En sus trabajos, Mathieu K. Abonnenc investiga la historia del desarrollo colonial y sus efectos sobre la identidad cultural y los contextos globales. Está especialmente interesado en trabajar sobre la historia cinematográfica y la descolonización de los Estados africanos en los años sesenta. En todos sus videos, fotografías, dibujos, así como en su material de archivo, Abonnenc no deja de investigar las causas de la amnesia colectiva. De este modo, el artista no solamente contempla las razones históricas que subyacen a los conflictos actuales, sino que además hace posible comprender las múltiples relaciones entre la identidad personal, la comunidad y la nación. Los objetos culturales siempre llevan una forma de memoria dentro de sí mismos con la que Abonnenc juega una y otra vez en sus obras.

Entre sus últimas exposiciones individuales se incluyen “Songs for a Mad King” en la Kunsthalle-Basel (Suiza), y “Kannibalen”, en la Kunstverein-Bielefeld (Alemania). En 2012, dos instituciones, la Fundación Serralves (Oporto, Portugal) y Le Pavillion (Leeds, Gran Bretaña) organizaron sendas exposiciones individuales para el artista. Abonnenc ha participado recientemente en la Trienal de París, en el Palais de Tokyo y en otras exposiciones colectivas (todas ellas durante 2012) en la Fondation d’entreprise Ricard (París), así como en el ICA – Institute of Contemporary Art (Filadelfia, Estados Unidos).

JENNIFER ALLORA Y GUILLERMO CALZADILLA

Nacidos en 1974 en Filadelfia (EEUU) y en 1971

en La Habana (Cuba), respectivamente

Viven en San Juan, Puerto Rico

Colaborando juntos desde 1995, Allora y Calzadilla han producido un cuerpo de trabajo extenso e interdisciplinar que combina la performance, la escultura, el vídeo y el sonido. Su obra emerge de la estratégica colisión de los objetos, los gestos, los contextos y las referencias, todo ello informado por un agudo sentido de la investigación que generan las yuxtaposiciones imprevistas que se reflejan en todas las cosas, desde la historia profunda hasta las realidades geopolíticas contemporáneas, exponiendo sus complicadas dinámicas, desestabilizándolas y volviéndolas a reordenar de maneras poéticas. Los resultados de estos experimentos formales y conceptuales esclarecen la continua exploración de los artistas sobre cómo la metáfora puede reflejar, remodelar y, finalmente, transformar la manera

BIOGRAPHIES ARTISTS

MATHIEU K. ABONNENC

b. 1977 in Guyane (French Guyana)

lives in Paris

In his works, Mathieu K. Abonnenc researches into the history of colonial development, its effects on cultural identity, and global contexts. Amongst others, he is very concerned with engaging with film history and the decolonization of African states in the 1960s. In his videos, photographs, drawings, as well as through archival material, he investigates the causes of collective amnesia. In this way, the artist not only searches for the historical reasons behind current conflicts, but makes it possible to realize the multiple relations between personal identity, community, and nation. Cultural objects always carry a form of memory within themselves, which Abonnenc sets up to be negotiated all over again in his works.

His recent solo exhibitions include “Songs for a Mad King” at Kunsthalle Basel, Switzerland and “Kannibalen”, at Kunstverein Bielefeld, Germany. In 2012, two institutions, the Serralves Foundation (Porto, Portugal) and the Pavilion (Leeds, England), mounted solo exhibitions of the artist. Abonnenc recently took part in the Paris Triennial in the Palais de Tokyo and in group exhibitions (all in 2012) in the Fondation d’entreprise Ricard (Paris), as well as at the ICA – Institute of Contemporary Art (Philadelphia, USA).

JENNIFER ALLORA & GUILLERMO CALZADILLA

b. 1974 in Philadelphia (USA) and 1971 in Havana (Cuba)

live in San Juan, Puerto Rico

Collaborating since 1995, Allora & Calzadilla have produced an expansive and interdisciplinary body of work, combining performance, sculpture, video, and sound. Their work emerges from the strategic collision of objects, gestures, contexts, and references, all informed by a keen sense of research resulting in unexpected juxtapositions that reflect on everything from deep history to contemporary geopolitical realities, exposing their complicated dynamics, destabilizing and re-ordering them in poetic ways. The results of these formal and conceptual experiments elucidate the artist’s ongoing exploration of how metaphor can reflect, reshape, and ultimately transform how the world appears to us and how we respond to it.

Allora & Calzadilla have had solo exhibitions worldwide, including at the Indianapolis Museum of Art (2012), Museum of Modern Art (MoMA), New York (2009), Kunstmuseum Krefeld (2009), National Museum, Oslo (2009), Haus Der Kunst, Munich (2008), Stedelijk

en que el mundo aparece ante nosotros y cómo respondemos a ello. Allora y Calzadilla han realizado exposiciones monográficas en todo el mundo, entre las que se incluyen las exposiciones celebradas en el Museum of Art (2012), Museum of Modern Art (MoMA) (Nueva York, 2009), Kunstmuseum Krefeld (2009), National Museum (Oslo, 2009), Haus der Kunst (Múnich, 2008), Stedelijk Museum (Ámsterdam, 2008), Serpentine Gallery (Londres, 2007), Whitechapel Art Gallery (Londres, 2007), Renaissance Society (Chicago, 2007), Kunsthalle Zürich (Zúrich, 2007), Dallas Museum of Art (Dallas, 2006), Palais de Tokyo (París, 2006), ICA Boston (Boston, 2004) y Walker Art Center (Mineápolis, 2004), entre otros. Entre las numerosas exposiciones colectivas en las que han participado se destacan las celebradas en dOCUMENTA (13), Kassel (2012), la Bienal de Venecia (2005), la Bienal de São Paulo (1998/2010), la Bienal de Whitney (2006), la Bienal de Lyon (2007/2005), la Bienal de Gwangju (2004/2008), la Bienal de Lima (2002), la Bienal de Sharjah (2007) y la Bienal de Estambul (2007). Ambos artistas representaron a los Estados Unidos en la Bienal de Venecia de 2011. Su obra puede encontrarse entre las colecciones del Museo Guggenheim (Bilbao), del MoMA (Nueva York), del Musée D’Art Moderne de La Ville De Paris/Arc, del Centre Pompidou (París), del Philadelphia Museum of Art y de la Tate Modern (Londres), entre otros.

BRAD BUTLER Y KAREN MIRZA

Nacidos en 1970 y 1973, respectivamente (Inglaterra)

Viven en Londres

En la práctica multifacética de Karen Mirza y Brad Butler se incluye la cinematografía, el dibujo, la instalación, la fotografía, la performance, las publicaciones y los comisariados. Su trabajo pone en cuestión términos como la participación, la colaboración, el rumbo social y los roles tradicionales del artista como productor y del público como receptor.

Desde 2009, Mirza y Butler han desarrollado un cuerpo de trabajo titulado “The Museum of Non Participation”. Los artistas se han visto implicados en repetidas ocasiones en momentos críticos de cambios, de protesta, de no alineamiento y de debate. Al experimentar esos espacios de cuestionamiento, tanto directamente como a través de la red de las instituciones artísticas, Mirza y Butler negocian esas influencias en el vídeo, la fotografía, el texto y la acción.

En 2004, Mirza y Butler crearon *no.w.here*, una organización gestionada y dirigida por artistas que combina la producción de películas con el diálogo crítico sobre la actual creación de imágenes. Esta organización apoya la producción de trabajos artísticos, organiza talleres y debates críticos y comisaría activamente performances, proyecciones, residencias, publicaciones, eventos y exposiciones.

GENEVIÈVE CADIEUX

Nacida en 1955 en Montreal (Canadá)

Vive en Montreal

Su trabajo se sitúa en el resquicio que existe entre los dispositivos de representación fotográfica y fílmica. Aunque la artista utiliza el bronce,

Museum, Amsterdam (2008), Serpentine Gallery, London (2007), Whitechapel Art Gallery, London (2007), Renaissance Society, Chicago (2007), Kunsthalle Zurich, Zurich (2007), Dallas Museum of Art, Dallas (2006), Palais de Tokyo, Paris (2006), ICA Boston, Boston (2004), and Walker Arts Center (2004) among others. Among numerous group exhibitions, they have participated in documenta 13, Kassel (2012), Venice Biennial (2005), São Paulo Biennial (1998/2010), Whitney Biennial (2006), Lyon Biennial (2007/2005), Gwangju Biennial (2004/2008), Lima Biennial (2002), Sharjah Biennial (2007), and Istanbul Biennial (2007). The artists represented the United States in the 2011 Venice Biennial. Their work can be found in collections including the Guggenheim Museum, Museum of Modern Art, New York, Musee D’Art Moderne de La Ville De Paris/Arc, the Centre Pompidou, the Philadelphia Museum of Art, and Tate Modern, among others.

BRAD BUTLER & KAREN MIRZA

b. 1970 and 1973 respectively (England)

live in London

Karen Mirza and Brad Butler’s multi-layered practice consists of film-making, drawing, installation, photography, performance, publishing, and curating. Their work challenges terms such as participation, collaboration, the social turn, and the traditional roles of the artist as producer and the audience as recipient.

Since 2009, Mirza and Butler have been developing a body of work entitled “The Museum of Non Participation”. The artists have repeatedly found themselves embedded in pivotal moments of change, protest, non-alignment, and debate. Experiencing such spaces of contestation both directly and through the network of art institutions, Mirza and Butler negotiate these influences in video, photography, text, and action. In 2004, Mirza and Butler formed no.w.here, an artist-led organization that combines film production with critical dialogue about contemporary image making. It supports the production of artist works, runs workshops and critical discussions, and actively curates performances, screenings, residencies, publications, events, and exhibitions.

GENEVIÈVE CADIEUX

b. 1955 in Montreal (Canada)

lives in Montreal

Geneviève Cadieux’s work is situated in the fissures that exist between he apparatuses of photographic and filmic representation. Although the artist utilizes bronze, crystal, sound, and the film or video image, photography occupies a central position within her production, which is centered around themes such as the human body, landscape, and language. The work of Geneviève Cadieux has been exhibited in numerous individual exhibitions, specifically in the Institute of Contemporary Art (London), Musée d’Art Contemporain de Rochechouart (France), Nouveau Musée (Villeurbanne, France), Museum van Kunst Antwerpen (Belgium), Bonner Kunstverein (Germany), and in the Tate Gallery (London), Musée d’Art Contemporain de Montreal, the Miami Art Museum, the Morris & Helen Belkin Art Gallery at the

el cristal, el sonido y la imagen fílmica o videográfica, la fotografía ocupa una posición central en su producción, que se centra en temas como el cuerpo humano, el paisaje y el lenguaje. La obra de Geneviève Cadieux ha dado lugar a numerosas exposiciones individuales, concretamente en el Institute of Contemporary Art (Londres); el Musée d’Art Contemporain de Rochechouart (Francia); en el Nouveau Musée (Villeurbanne, Francia), en el Museum van Kunst Antwerpen (Bélgica); en la Bonner Kunstverein (Alemania); en la Tate Gallery (Londres), en el Musée d’Art Contemporain de Montreal, en el Miami Art Museum, en la Morris & Helen Belkin Art Gallery de la Universidad de British-Columbia, en el Museo de Bellas Artes de Montreal, en la Kunsforeningen Copenhagen (Dinamarca) y en la Americas Society (Nueva York). Además, sus trabajos se han presentado en exposiciones colectivas en el Museo de Bellas Artes de Canadá, en el Centre Georges-Pompidou (Francia), en el New Museum (Nueva York), en el Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), en el Setagaya Art Museum (Tokio), en la Bienal de São Paulo y en la Bienal de Australia. En 1990, la artista representó a Canadá en la Bienal de Venecia. Sus trabajos se encuentran en varias colecciones privadas y de museos en Canadá, Estados Unidos, Europa y Asia.

En calidad de profesora invitada, Geneviève ha ejercido la docencia en la École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, en la École supérieure d’art et design de Grenoble, en la Universitat Politècnica de València (España), y en la Universidad de Illinois, en Chicago (Facultad de Arquitectura y Artes). En la actualidad, es profesora adjunta en el Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Concordia en Montreal.

ANGELA DETANICO & RAFAEL LAIN

Nacidos en 1974 y 1973, respectivamente, en Caxias do Sul (Brasil)

Viven y trabajan en París

Angela Detanico y Rafael Lain son lingüista y tipógrafo de formación, trabajan en torno a la escritura, la lectura y la traducción, sea de un medio a otro, sea de un código a otro. Interesados en los límites de la representación del tiempo y del espacio, se desenvuelven con trabajos que unen la poesía, el sonido y la imagen. Sus obras han sido traducidas en diferentes idiomas y contextos, así como exhibidas en diferentes países.

Entre sus proyectos recientes destacan los años 2004, en que son galardonados con el Premio Nam June Paik; 2007, en que representan a Brasil en la Bienal de Venecia; y 2013, con las exposiciones individuales en Museu Colecção Berardo (Lisboa), Kyoto Art Center (Kioto) y Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre).

ADRIAN DAN

Nacido en 1985 en Constanza (Rumanía)

Vive en París

La búsqueda de la estructura y la organización formal que caracteriza el enfoque de Adrian es paradójicamente opuesta a cualquier noción de jerarquía. Altera nuestros hábitos y reflejos al superponer y posicio-

University of British Columbia, Montreal Museum of Fine Arts, Kunsforeningen Copenhagen (Denmark), and the Americas Society (New York). Ina ddition, her works have been included in group exhibitions at the Museum of Fine Arts of Canada, Centre Georges Pompidou (France), New Museum (New York), Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), Setagaya Art Museum (Tokyo), Biennale of São Paolo, and at the Biennale of Australia. In 1990, the artist represented Canada at the Venice Biennale. Her works form part of various private collections and museums in Canada, the United States, Europe, and Asia.

Geneviève has been guest professor at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris, École d’art de Grenoble, Universitat Politècnica in Valencia (Spain), and at the University of Illinois in Chicago, (Faculty of Arts and Architecture). At present she is adjunct professor in the department of fine arts at Concordia University in Montreal.

ANGELA DETANICO & RAFAEL LAIN

b.1974 and 1973 Caxias do Sul (Brazil)

live and work in Paris

Angela Detanico and Rafael Lain are by training a linguist and a typographer respectively and work with writing, reading, and translation, be it from one medium to another or from one code to another. Interested in the limits of the representation of time and space, they engage in works that fuse poetry, sound, and image. Their works have been translated into different languages and contexts, as well as exhibited in various countries. Among their recent projects, the years 2004, when they received the Nam June Paik Award, 2007, when they represented Brazil at the Venice Biennale, and 2013, with solo exhibitions at Museu Coleção Berardo in Lisbon, Kyoto Art Center, and Fundação Iberê Camargo in Porto Alegre, stand out.

ADRIAN DAN

b. 1985 in Constanta (Romania)

lives in Paris

The quest for structure and formal organization that characterizes Adrian Dan’s approach is paradoxically opposed to any notion of hierarchy. He disrupts our habits and reflexes by imbricating and placing on the same level real, virtual, public, and private spaces, artworks, and construction materials, personal productions, and pieces “borrowed” from other people, figuration and abstraction, images and objects, transparency and opacity, depth and flatness ... He challenges the notion of functionality and demonstrates the in-operativeness of the myth of photographic transparency in the age of new technologies.

Adrian completed a M.A. with honors at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris, France. Previously he studied at the University of Applied Arts in Vienna, Austria and at the National University of the Arts, Bucharest, Romania. Recent exhibitions include Victoria Art Center (Bucharest), Rosascape (Paris), Palais des Beaux-Arts (Paris). Adrian will participate in the upcoming Bucharest Biennale.

nar al mismo nivel los espacios reales, virtuales, públicos y privados, las obras de arte y los materiales de construcción, la producciones personales y las piezas “tomadas prestadas” de otra gente, la figuración y la abstracción, las imágenes y los objetos, la transparencia y la opacidad, la profundidad y la superficialidad... Desafía la noción de la funcionalidad y demuestra la inoperatividad del mito de la transparencia fotográfica en la era de las nuevas tecnologías.

Adrian completó su Máster en Artes con honores en la École nationale supérieure des beaux-arts de París. Antes estudió en la Universidad de Artes Aplicadas de Viena, y en la Universidad Nacional de Bellas Artes de Bucarest, Rumanía. Sus exposiciones más recientes se han presentado en el Victoria Art Center (Bucarest), Rosascape (París), Palais des Beaux-Arts (París). Adrian participará en la próxima Bienal de Bucarest.

CAROLE DOUILLARD

1971 en Nantes (Francia)

Vive y trabaja en Nantes

Carole Douillard, 2011

Carole Douillard, artista y performer, utiliza su cuerpo como una mes-cultura para realizar intervenciones minimalistas dentro de espacios. Interesada en el contexto social, trata de experimentar el encuentro potencial entre la presencia de un cuerpo y el público. Entre otras cosas, intentó dormirse sobre el suelo de una galería mientras los visitantes pasaban a su alrededor, o describió durante horas al público esperando a que realizara su performance. Su trabajo suele flirtear con lo espectacular pero siempre evitándolo.

Licenciada en la Escuela de Bellas Artes de Nantes y la Universidad de Besançon/Ciencias del lenguaje, del hombre y de la sociedad (estudios en performance).

Sus proyectos más recientes se han presentado en el Palais de Tokyo (París), el Centre Pompidou (París), la Fundación Richard, La Sorbona (París), Wells, Bruselas (Bélgica), la Bergen Kunsthall (Bergen), el State Hermitage Museum (San Petersburgo), el Kanuti Gildi Saal (Tallin), la Muu galleria (Helsinki), el Musée d’art moderne et contemporain des Abattoirs y el Printemps de Septembre (Toulouse).

En la actualidad se dedica a un proyecto de investigación en Argel (Argelia), con el apoyo del CNAP (Centro Nacional de Francia para las Artes Visuales) y el Instituto Francés/Argelia.

Carole Douillard, 2011

KÖKEN ERGUN

Nacido en 1976 en Estambul (Turquía)

Vive entre Berlín y Estambul

Köken Ergun, 2011

Köken Ergun estudió Teatro en la Universidad de Estambul y completó su diploma de posgrado en Griego Clásico en el King’s College de Londres. Más tarde realizó un máster en Historia del Arte en la Bilgi University de Estambul.

Después de trabajar con el director de teatro norteamericano Robert Wilson, Ergun se implicó más activamente en el arte contemporáneo, y especialmente en el vídeo y la performance. Los trabajos de vídeo de Ergun se han presentado a nivel internacional desde 2004 y se encuentran incluidos en varias colecciones públicas, como la del Centre

CAROLE DOUILLARD

b. 1971 in Nantes (France)

lives and works in Nantes

Carole Douillard, 2011

Carole Douillard, artist and performer, uses her body as a sculpture for minimal interventions within spaces. Interested in social context, she tries to experiment potential encounters between a body presence and the audience. Among others, she attempted to fall asleep on the floor of a gallery while visitors are passing by or described for hours the audience waiting for her to perform. Her work is often flirting with the spectacular but always avoiding it. She graduated from the Ecole des Beaux-Arts de Nantes and Université de Besançon/Sciences du langage, de l’homme et de la société (performance studies).

Her recent projects include Palais de Tokyo, Centre Pompidou, Fondation Ricard, and La Sorbonne (Université Paris 1), Paris; Wiels, Brussels (Belgium), Bergen Kunsthall (Norway), Ermitage State Museum, St Petersburg (Russia), Kanuti Gildi Saal, Tallinn (Estonia), Muu Gallery, Helsinki (Finland), Musée d’art moderne et contemporain des Abattoirs and Printemps de septembre, Toulouse (France).

At present, she is engaged in a research project in Algiers, Algeria with the support of the CNAP (French National Centre for Visual Arts) and the French Institute/Algiers

Köken Ergun, 2011

KÖKEN ERGUN

b. 1976 Istanbul (Turkey)

lives in Berlin and Istanbul

Köken Ergun, 2011

Köken Ergun studied acting at Istanbul University and completed his postgraduate diploma degree in Ancient Greek Literature at King’s College London, followed by an MA degree on Art History at Bilgi University.

After working with American theatre director Robert Wilson, Ergun became involved with contemporary art, specifically with video and performance. Exhibiting internationally since 2004, Ergun’s video works are included in public collections such as the Centre Pompidou (Paris) and Greek National Museum of Contemporary Art (Athens). A grant holder of the DAAD Academic Exchange Service and the DFG (German Research Foundation), Köken Ergun is also the recipient of the 2007 “Tiger Award for Short Film” at the Rotterdam Film Festival and the “Special mention award” at the 2013 Berlinale.

With a focus on rituals in his works, Ergun has recently collaborated with ethnologists, extending his practice to academia. He is currently writing his PhD thesis at the Interart Graduate College of the Freie University Berlin on the subject of “Rituals of Isolation: Emotional Bonding in Wedding Ceremonies of the Turkish/Kurdish Community in Berlin”.

Cevdet Erek, 2011

CEVDET EREK

b. 1974 in Istanbul (Turkey)

lives and works in Istanbul

Cevdet Erek, 2011

Cevdet Erek has a Ph. D. from ITU MIAM, Centre for Advanced Studies in Music. He often collaborates with architects, directors, choreog-

Pompidou (París) y la del National Museum of Contemporary Art (Atenas). Köken Ergun ha recibido una beca del Servicio de Intercambio Académico DAAD y de la DFG (Fundación Alemana pala la Investigación), y ha sido galardonado con el Tiger Award Competition for Short Films 2007, del Festival de Cine de Rotterdam, y el premio/mención especial en la Berlinale 2013.

Ergun ha centrado su trabajo en los rituales y, por ello, ha colaborado recientemente con etnólogos ampliando su práctica a la academia. Actualmente está escribiendo su tesis en el Interart Graduate College of the Freie University sobre “Rituales del aislamiento: la vinculación emocional en las ceremonias de boda de la comunidad kurda/turca en Berlín”.

Cevdet Erek, 2011

CEVDET EREK

Nacido en 1974 en Estambul (Turquía)

Vive y trabaja en Estambul

Cevdet Erek, 2011

Cevdet Erek se doctoró en la ITU MIAM, Centro para Estudios de Música Avanzados, y ha trabajado hasta hace poco como profesor en el Conservatorio ITU TM y la Facultad de Arquitectura. Colabora con bastante frecuencia con arquitectos, directores, coreógrafos y autores y es cofundador del grupo de *rock* vanguardista Nekropsi.

Ha participado en la Bienal de Estambul (2011 y 2003) y en dOCUMENTA (13) (2012) con su pieza *Room of Rhythms*. Entre sus exposiciones individuales se encuentran “Week” (Kunsthalle Basel, 2012) y “Alt/Üst” (Spike Island-Bristol, 2014). Erek ha sido galardonado con el Nam June Paik Prize (2012). Su libro *Room of Rhythms 1* ha sido publicado por la editorial Walther König en 2012.

Hasta hace poco tiempo enseñaba en el conservatorio ITU TM y dirigía un estudio en la Facultad de Arquitectura ITU.

Esther Ferrer, 2011

ESTHER FERRER

Nacida en 1937 en San Sebastián (España)

Vive y trabaja en París

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer es famosa por sus performances individuales, así como los trabajos que realizó como miembro del grupo ZAJ desde 1967 hasta su disolución en 1996. A principios de los años sesenta creó junto con el pintor José Antonio Sistiaga el Taller de Lliure Expressió en San Sebastián y la Escuela Experimental en Elorrio (Vizcaya). Ha presentado sus performances en numerosos festivales en todo el mundo y expone regularmente sus trabajos en galerías y museos. Desde 1975 ha publicado artículos en las revistas de arte y en la prensa. En 1999 fue elegida para representar a España en la Bienal de Venecia, y en 2008 recibió el Premio Nacional de Bellas Artes.

Chiara Fumai, 2011

CHIARA FUMAI

Nacida en 1978 en Roma (Italia)

Vive entre Bruselas y Milán

Chiara Fumai, 2011

Chiara Fumai, 2011

Chiara Fumai, 2011

Chiara Fumai desde 2007 crea performances influidas por los métodos deconstructivos, los *freak shows*, la metafísica, el travestismo y,

raphers, authors, and is also the co-founder of the avant-garde rock act Nekropsi.

He has participated in the Istanbul Biennial (2011, 2003) and dOCUMENTA(13) (2012) with his *Room of Rhythms*. His solo shows are “Week” (Kunsthalle Basel, 2012) and “Alt/Üst” (Spike Island-Bristol, 2014). Erek was awarded the Nam Jun Paik Prize (2012). His book *Room of Rhythms 1* was published by Walther König in 2012. Until recently, Erek instructed at ITU TM Conservatory and Architecture Faculty and headed a studio at ITU Architecture Faculty.

Esther Ferrer, 2011

ESTHER FERRER

b. 1937 in San Sebastián (Spain)

lives and works in Paris

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

Esther Ferrer, 2011

sobre todo, por las filosofías feministas.

Entre las últimas exposiciones individuales femeninas se incluyen: “With Love from Sinister”, en A Palazzo Gallery (Brescia, 2013) y la Victoria Gallery (Samara, 2014); “Follow This You Bitches”, en el Centro de Arte Contemporáneo Futura (Praga, 2013). Entre las últimas exposiciones colectivas se encuentran: “Lezioni d’Italiano”, en Fiorucci Art Trust (Londres, 2014); “Conferencia Performativa”, en el MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (2013); “Lecture Performance. Between Art and Academia”, en el Instituto de Arte Contemporáneo Rovergarden (Copenhague); *Arimortis*, en el Museo del Novecento (Milán, 2013); dOCUMENTA (13) (Kassel, 2012).

La artista recibió el primer Premio Furla en su IX Edición (2013), que exhibió la puesta en escena de su performance *I Did Not Say or Mean ‘Warning*, en la Fundación Querini Stampalia, como evento paralelo a la Bienal de Venecia.

SIMON FUJIWARA

Nacido en 1982 en Londres (Inglaterra)

Vive en Berlín

Simon Fujiwara

Simon Fujiwara

En enero de 2012, la Tate St Ives albergó su exposición individual más importante de investigación, “Since 1982”, en su ciudad natal, St Ives, y, en consecuencia, presentó seis de sus principales instalaciones cargadas de sentido autobiográfico. En 2011, el teatro Hebbel am Ufer de Berlín presentó su primera obra de teatro, *The Boy Who Cried Wolf*, que incorporaba tres de sus aclamadas performances en una obra de tres actos, que posteriormente presentó en la Bienal Performa 11 de Nueva York y en el Museo de Arte Moderno de San Francisco.

Sus trabajos se han mostrado en exposiciones individuales y colectivas en todo el mundo, incluyendo algunos centros como la Power Plant de Toronto, el MoMA de Nueva York, el Artonje Centre, de Seúl, y el Museo de Arte Contemporáneo de Tokio, así como en la Bienal de Venecia, la Bienal de São Paulo, la Bienal de Shangháí, entre otros. Sus instalaciones se encuentran en museos y colecciones entre las que se incluyen la Hamburger Kunsthalle (Hamburgo), la Prada Foundation (Milán) y la Tate Collection (Londres). Ha sido galardonado con prestigiosos premios, como el Baloise Art Prize en Art Basel y el Cartier Award en la Feria de Arte de Frieze. Ha publicado dos libros de artista, *The Museum of Incest* y *1982*.

RYAN GANDER

Nacido en 1976 en Chester (Inglaterra)

Vive en Londres

Ryan Gander

Ryan Gander es un artista que vive y trabaja en Londres y en Suffolk. Ha conseguido asentar una reputación internacional a través de trabajos artísticos que se materializan en diversas formas desde la escultura hasta la película, la escritura, el diseño gráfico, la instalación, la performance, entre otras.

A través de procesos de pensamiento asociativo que conectan lo cotidiano con lo esotérico, lo omitido con los lugares comunes, el trabajo de Gander implica un cuestionamiento del lenguaje y el conocimiento,

SIMON FUJIWARA

b. 1982 in London (England)

lives in Berlin

Simon Fujiwara

In January 2012, Tate St. Ives hosted Simon Fujiwara’s first major solo survey exhibition “Since 1982” which was held in his hometown of St Ives and accordingly featured six of his key autobiographically charged installations. In 2011 Berlin’s Hebbel am Ufer theatre showed his first theatre work *The Boy Who Cried Wolf*, which incorporated three of his acclaimed performances into a full three-act play which subsequently toured to New York’s Performa 11 Biennale and San Francisco’s Museum of Modern Art.

His works have been shown in solo and group exhibitions around the world, including Toronto’s Power Plant, New York’s MoMA, Artonje Centre, Seoul, Tokyo Museum of Contemporary Art, and at the Venice Biennale, São Paulo Biennale, and Shanghai Biennale, among others. His installations are in museums and foundation collections including the Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Prada Foundation, Milan, and the Tate collection, London. In 2010 he was awarded the prestigious Baloise-Art Prize at Art Basel and the Cartier Award at Frieze Art Fair. He has published two artist’s books, *The Museum of Incest* and *1982*.

Simon Fujiwara

Simon Fujiwara

RYAN GANDER

b. 1976 in Chester (United Kingdom)

lives in London

Ryan Gander

Ryan Gander is an artist living and working in London and Suffolk. He has established an international reputation through artworks that materialize in many different forms from sculpture to film, writing, graphic design, installation, performance, and more besides. Through associative thought processes that connect the everyday and the esoteric, the overlooked and the commonplace, Gander’s work involves a questioning of language and knowledge, a reinvention of the modes of appearance and creation of an artwork. His work can be reminiscent of a puzzle, a network with multiple connections, the fragments of an embedded story, a huge set of hidden clues to be deciphered, encouraging viewers to make their own connections and invent their own narrative, in order to solve the charade with its many solutions staged by the artist.

He studied at Manchester Metropolitan University, UK, the Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam, (the Netherlands) and the Jan van Eyck Akademie, Maastricht (the Netherlands). Recent projects include “Make every show like its your last”, Le Plateau, Paris; Esperluette, Palais de Tokyo, Paris; dOCUMENTA (13), Kassel; “Boing, Boing, Squirt,” Museo Tamayo, Mexico City; “Locked Room Scenario”, commissioned by Artangel, London, UK; “Really Shiny Things That Don’t Mean Anything”, Trybuna Honorowa, Plac Defilad, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warsaw; “ILLUMinations” at the 54th Venice Biennale; “Intervals” at Solomon R. Guggenheim Museum, NYC, and “The Happy Prince,” Public Art Fund, Doris C. Freedman Plaza, Central Park, New York.

una reinención de los modos de creación y aparición de una obra de arte. Su obra puede evocar un puzle, una red con múltiples conexiones, los fragmentos de una historia incrustada, un enorme conjunto de pistas ocultas que quieren ser descifradas, animando a los espectadores a realizar sus propias conexiones y a inventar su propia narrativa para resolver la farsa de múltiples soluciones presentada por el artista. Gander estudió en la Metropolitan University de Mánchester (Reino Unido), en la Rijksakademie van beeldende kunsten de Ámsterdam (Holanda), y en la Jan van Eyck Academie de Maastricht (Holanda). Sus proyectos más recientes incluyen “Make every show like its your last”, en Le Plateau (París); “Esperluette”, en el Palais de Tokyo (París); dOCUMENTA (13) (Kassel); “Boing, Boing, Squirt”, en el Museo Tamayo (Ciudad de México); “Locked Room Scenario”, comisariada por Artangel (Londres); “Really Shiny Things That Don’t Mean Anything”, Trybuna Honorowa, Plac Defilad, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, (Varsovia); “ILLUMinations”, en la 54 Exposición de Arte Internacional de la Bienal de Venecia; Intervals, en Solomon R. Guggenheim Museum, (Nueva York) y “The Happy Prince”, en la Public Art Fund, Doris C. Freedman Plaza, Central Park (Nueva York).

DORA GARCÍA

Nacida en 1965 en Valladolid (España)

Vive y trabaja en Bruselas

Dora García

Dora García

Dora García utiliza el espacio expositivo como plataforma para llevar a cabo una investigación sobre la relación entre espectador, obra y lugar, a menudo utilizando la performance y la interactividad con este fin. A través de cambios mínimos, sin invadir el espacio, convierte la sala en una experiencia sensorial, de la que cada visitante sale con sus percepciones alteradas, o como mínimo con cierto grado de escepticismo. Al entrar en contacto con la obra de Dora García, desarrollamos un sentido para empezar a leer los más pequeños signos como posibles significantes. La artista trata el tema de la experiencia guionizada, convirtiendo de este modo a los espectadores en protagonistas de una ficción, a veces a sabiendas, otras no.

Dora García ha participado en exposiciones de arte internacionales como Manifesta (1998), la Bienal de Estambul (2003), Münster Sculpture Projects (2007), la Bienal de Sídney (2008), la Bienal de Lyon (2009), la Bienal de São Paulo (2010), la Bienal de Venecia (2011) y dOCUMENTA (13) (2012). Ha presentado proyectos individuales en el Macba (Barcelona, 2003), MNCARS (Madrid, 2005), MUSAC (León, 2005), SMAK (Gante, 2006), GfZK (Leipzig, 2007), CGAC (Santiago de Compostela, 2009), Kunsthalle Berna (2010), y el Centro José Guerrero (Granada, 2013).

Dora García

Dora García

CAMILLE HENROT

Nacida en 1978 en París (Francia)

Vive en París y Nueva York

Camille Henrot

Camille Henrot más conocida por sus vídeos y sus películas animadas, donde el dibujo se combina con la música y ocasionalmente con imá-

DORA GARCÍA

b. 1965 in Valladolid (Spain)

lives and works in Brussels

Dora García

Dora García utilizes the exhibition space as a platform for carrying out an investigation on the relationship between audience, work, and site, often using performance and interactivity to this end. BY means of minimal changes, without invading the space, she transforms the exhibition room into a sensorial experience, which each visitor leaves with altered perceptions or at least with a certain degree of skepticism. When we come into contact with Dora García’s work, we develop a sense of beginning to read the smallest signs as possible signifiers. The artist works with the theme of scripted experience, thus transforming the audience into the protagonists of a fiction, sometimes knowingly, sometimes unknowingly.

Dora García has taken part in international art exhibitions such as Manifesta (1998), Istanbul Biennale (2003), Münster Sculpture Projects 2007, Sydney Biennale (2008), Lyon Biennale (2009), São Paulo Biennale (2010), Venice Biennale (2011), and dOCUMENTA13 (2012). She has presented individual projects at Macba, Barcelona (2003), MNCARS, Madrid (2005), MUSAC, León (2005), SMAK, Ghent (2006), GfZK, Leipzig (2007), CGAC, Santiago de Compostela (2009), Kunsthalle Bern (2010), and Centro José Guerrero, Granada (2013).

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

Dora García

genes cinemáticas rayadas o reeditadas. El trabajo de Camille Henrot difumina las tradicionales categorías jerárquicas de la historia del arte. Su último trabajo adaptado a diversos materiales de escultura, dibujo, fotografía y, como siempre, película, considera la fascinación por el “otro” y “otro lugar” en términos tanto geográficos como sexuales. Esta fascinación se refleja en los modernos mitos populares que le han inspirado, como, por ejemplo, King Kong y Frankenstein. Los objetos híbridos e impuros de la artista ponen en duda la transcripción lineal y compartimentada de la historia occidental y resaltan sus prés-tamos y sus áreas grises. En la serie de esculturas *Especies en Peligro de Extinción*, por ejemplo, la artista ha creado objetos inspirados en el arte africano utilizando piezas de motores de coches. Colocadas en lo alto de pedestales, estas estilizadas siluetas con aspecto zoomórfico hacen referencia a la migración de símbolos y formas, así como a la circulación económica de objetos. Esta subsistencia del pasado, llena de malentendidos, cambios y proyecciones (como se refleja en la presentación *Egyptomania*, la película *Cynopolis*, los dibujos de la Esfinge e incluso las fotografías de las piedras prehistóricas), pone en cuestión los códigos y las convenciones culturales. En este sentido, la obra de Camille Henrot cuestiona las resistencias mentales y la resonancia del pasado, tanto si surgen del mito como de la realidad.

El trabajo de Camille Henrot se ha expuesto en el Sculpture Center de Nueva York, el Institute of Contemporary Art de Londres, el Centre Pompidou de París, el Museo de Arte Moderno de París, el Museo de Arte de Nueva Orleans, y el Palacio de Tokio. En el año 2010 fue nominada para el premio Marcel Duchamp. En 2013 recibió la beca del Instituto Smithsonian para la Investigación Artística en Washington DC, donde produjo el vídeo *Grosse Fatigue*, que recibió el León de Plata en la 55ª Bienal de Venecia. Camille Henrot está representada por las galerías Kamel Mennour, en París, Metro Picture, en Nueva York, y Johann Koenig, en Berlín.

SANDRA JOHNSTON

Nacida en 1968 en County Down (Irlanda del Norte)

Vive en County Down

Sandra Johnston

Sandra Johnston trabaja en las áreas de las performances sensibles al entorno, las videoinstalaciones y el dibujo. Entre 2002 y 2005 ha trabajado como investigadora en el Arts Humanities & Research Council (AHRC) en la Universidad de Úlster en Belfast, investigando las cuestiones del “trauma del lugar” y los actos conmemorativos. Entre 2005 y 2012 fue profesora asociada de Arte Basado en el Tiempo en la Universidad de Úlster. En 2007 fue elegida para ser la profesora invitada *Ré Soupault* en la Universidad Bauhaus de Weimar, impartiendo sus enseñanzas dentro del programa MFA Public Art and New Artistic Strategies. Johnston ha publicado recientemente su proyecto de tesis, titulado *Beyond Reasonable Doubt: An Investigation of Doubt, Risk and Testimony Through Performance Art Processes in Relation to Systems of Legal Justice*. En la actualidad, es profesora en la Universidad de Northumbria en Inglaterra.

for the Prix Marcel Duchamp. In 2013 she was the recipient of the Smithsonian Artist Research Fellowship in Washington DC, where she produced the video *Grosse Fatigue*, which won the Silver Lion at the 55th Venice Biennale. Camille Henrot is represented by Galerie Kamel Mennour, Paris; Metro Pictures, New York; and Johann Koenig, Berlin.

Sandra Johnston

SANDRA JOHNSTON

b. 1968 in County Down (Northern Ireland)

lives in County Down

Sandra Johnston

Sandra Johnston works in the areas of site-responsive performance actions, video installations, and drawing. Between 2002-2005 she was an Arts Humanities & Research Council, (AHRC) Research Fellow at the University of Ulster in Belfast, investigating issues of ‘trauma of place’ and acts of commemoration. From 2005-2012 she was lecturer in Time-Based Art at the University of Ulster. In 2007 she was selected to be the ‘Ré Soupault’ Guest Professor at the Bauhaus University in Weimar, teaching on the M.F.A Public Art and New Artistic Strategies Program. Johnston has recently published her PhD project, entitled *Beyond Reasonable Doubt: An Investigation of Doubt, Risk and Testimony Through Performance Art Processes in Relation to Systems of Legal Justice*. Currently, she is a Senior Lecturer at Northumbria University in England.

LA RIBOT

b. 1962 in Madrid (Spain)

lives in Geneva

La Ribot

La Ribot

La Ribot has made more than 30 works. Alone, in groups, or in collaboration, whether for a theater space, a gallery, or a camera, her work questions the disciplinary and conceptual limits of dance and of the live arts. An essential work within her production is the project of *piezas distinguidas* [Distinguished Pieces], fragmented into series and different media since 1993.

In 1997 she moved to London, wher she lived and worked until 2004, becoming a pivotal figure in British live art. She moved to Geneva in 2004, where she has taught at HEAD (Haute Ecole d’Art et de Design) since 2008 and created new works.

Recognized as one of the most emblematic artistic personalities among contemporary choreographers, in recent years La Ribot has created memorbale works such as *Laughin gHole* (2006), the duo with Mathilde Monnier, *Gustavia* (2008), *LLámame Mariachi* (2009), and *PARAdistinguidas* (2011), to name only a few.

In 2012 she created the piece *EEEXEEECUUUUTIOOOOONS !!!* for the Ballet de Lorraine de Nancy (France).

As a homage to Loie Fuller, she has just finished the experimental short film *Beware of Imitations!!*, in which the composer and pianist Carles Santos also participates. She is currently preparing a new production with the artists Juan Oriente and Juan Domínguez.

Her work has been presented around the world in places such as Théâtre de La Ville, the Festival d’Automne, and the Centre Pompi-

LA RIBOT

Nacida en 1962 en Madrid (España)

Vive en Ginebra

La Ribot

La Ribot

La Ribot

La Ribot

La Ribot

La Ribot ha realizado más de 30 piezas. Sola, en grupo o en colaboración, ya sea para un espacio teatral, una galería o una cámara, su trabajo cuestiona los límites disciplinares y conceptuales de la danza y las artes vivas. Un trabajo medular en su trayectoria ha sido el proyecto de las *Piezas distinguidas*, fragmentado en series y diferentes medios desde 1993.

Se traslada a Londres en 1997, donde vive y trabaja hasta 2004. En esos años se convierte en una de la figuras de referencia del Live Art británico. Se instala en Ginebra en 2004, donde compatibiliza, hasta 2008, la enseñanza en la HEAD (Haute Ecoled’Art et de Design) con la creación de nuevas piezas.

Ya reconocida como una de las personalidades artísticas más emblemáticas entre los coreógrafos actuales, La Ribot ha creado durante los últimos años trabajos memorables, como *Laughing Hole* (2006), el dúo con Mathilde Monnier, *Gustavia* (2008), *LLámame Mariachi* (2009) y *PARA distinguidas* (2011), por nombrar solo algunos.

En 2012 crea la pieza *EEEXEEECUUUUTIOOOOONS!!!* para el *ballet* de Lorraine de Nancy (France).

En homenaje a Loie Fuller, acaba de realizar el corto experimental *Beware of Imitations!!*, en el que participa también el compositor y pianista Carles Santos. Actualmente prepara una nueva producción con los artistas Juan Oriente y Juan Domínguez.

Su trabajo ha sido presentado por todo el mundo, en sitios como el Théâtre de La Ville, el Festival d’Automne y el Centre Pompidou en París; la Tate Modern, el ICA y la Hayward Gallery en Londres; el Museo Reina Sofía, el Teatro Pradillo y el Festival de Otoño en Madrid; la Haus der Kunst de Múnich, el MUAC de México, el Nam Jun Paik Art Centre de Seúl, el LACMA y Highways en Los Ángeles, la Aichi Triennale de Japón y la Ruhr Triennale en Essen, Alemania.

La Ribot

LATIFA LAÁBISSI

Nacida en 1964 en Grenoble (Francia)

Vive en Rennes

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi después de realizar unas prácticas en el estudio de Cunningham en Nueva York, intenta conocer la cuestión del cuerpo como zona de influencias plurales, atravesada por estratos subjetivos y culturas heterogéneas. A contra corriente de una estética abstracta, la artista extrae de los inicios de la modernidad una gestualidad basada en la confusión de los géneros y de las posturas sociales: un travestismo de las identificaciones que revela la violencia de los conflictos cuyo objeto es el cuerpo y reenvía una imagen contorsionada. En 2001 crea *Phasmes*, una pieza acosada por los fantasmas de Dore Hoyer, Valeska Gertet y Mary Wigman. Láabissi vuelve sobre el tema de la danza alemana de los años 1920 con *La part du rite*, acompañada de la investigadora Isabelle Launay, y *Ecran sommambule*, una versión de la *Danza de la Bruja* de Mary Wigman.

Para Latifa Láabissi el acto creativo implica un desplazamiento de los modos de producción y de percepción: la transmisión, el compartir

dou in Paris, Tate Modern, ICA, and Hayward Gallery in London, the Museo Reina Sofía, Teatro Pradillo, and Festival de Otoño in Madrid, the Haus der Kunst in Munich, MUAC in Mexico, the Nam Jun Paik Art Centre in Seoul, LACMA and Highways in Los Angeles, the Aichi Triennial in Japan, and the RuhrTriennale in Essen, Germany.

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

b. in 1964 in Grenoble (France)

lives in Rennes

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

Latifa Laábissi

los saberes, los materiales, y la porosidad de los formatos son inseparables del proceso de creación. En 2005, dirige el proyecto *Habiter*, que analiza diferentes espacios cotidianos a través del sesgo del vídeo. La conexión de su práctica con otros campos de la investigación la conducen igualmente a intervenir en el marco de otros contextos diferentes, tales como las universidades, las escuelas de arte o los centros coreográficos nacionales. Durante su estancia en calidad de artista invitada en el Museo de la Danza, Láabissi organiza en marzo de 2010, *Grimace du reel*, una manifestación multidisciplinar que pone en perspectiva las fuentes históricas, textuales o cinematográficas que participan en la elaboración de la obra. Fuentes materiales, películas documentales, ficciones, trabajos etnográficos, sociológicos o filosóficos que no cesan de impregnar su práctica, sus modalidades de intervención, de diseminación y de experimentación de las formas artísticas.

Franck Leibovici

Franck Leibovici

FRANCK LEIBOVICI

Nacido en Saint-Denis (Isla de Reunión)

Vive en París y Nueva York

Franck Leibovici

Franck Leibovici, durante los últimos cinco años ha estado desarrollando un proyecto titulado *Mini-opera for non-musicians*. Este proyecto pretende crear las herramientas para la redescripción de los “conflictos de baja intensidad”, basándose en los sistemas de notación procedentes de la música experimental, la danza, los estudios científicos o el análisis de conversación. Las performances, instalaciones y los libros producidos para este proyecto no están relacionados, sin embargo, con ninguna forma de “arte vivo”. Diferentes versiones de *Memos, briefs and reports (the papers)* han sido presentadas y performadas en Ginebra (La Head, 2010), Granpirrie gallery (Sídney, 2011), Quimper (Le quartier, 2011), París (Théâtre National de Chaillot, 2012).

Entre sus publicaciones destacamos: *Quelques story boards* (<ubu.com>, 2003), *9+11* (<ubu.com>, 2005), *Esquiador en el fondo de un pozo* (Fundación/Colección Jumex, México, 2006), *Des documents poétiques* (Al Dante, 2007), *Portraits chinois* (Al Dante, 2007), *Letters from jerusalem* (Spam, 2012), *Poule!* (Fundación Jumex, México, 2012), *(Forms of life), an ecology of artistic practices* (Laboratoires d’aubervilliers / Questions théoriques, 2012), *Filibuster , a duration piece* (Jeu de Paume, 2013), *Relatos corrientes* (Villa Arson / Presses du Réel, 2014).

Franck Leibovici

Franck Leibovici

INES LECHLEITNER

Nacida en 1978 en Viena (Austria)

Vive en Berlín

Ines Lechleitner

Ines Lechleitner, en sus instalaciones, performances y libros de artista, Lechleitner utiliza varios medios, como la fotografía, el sonido, el vídeo, el dibujo y el aroma. Realizó un trabajo de investigación en la Jan van Eyck Academy en Maastricht (2007-2008), estudió en la École nationale supérieure des beaux-arts de París (1998-2003, BA/MA), en el NSCAD-College for Art and Design de Halifax (2002, California) y en el San Francisco Art Institute (1997, Estados Unidos).

He has published, among others, *quelques storyboards* (ubu.com, 2003), *9+11* (ubu.com, 2005), *esquiador en el fondo de un pozo (fundacion/coleccion jumex, mexico, 2006)*, *des documents poétiques* (al dante, 2007), *portraits chinois* (al dante, 2007), *letters from jerusalem* (spam, 2012), *poule!* (*fundacion jumex, mexico, 2012*), (*forms of life*) - *an ecology of artistic practices* (laboratoires d’aubervilliers / questions théoriques, 2012), *filibuster - a duration piece* (Jeu de paume, 2013), des récits ordinaires (2014, villa arson / presses du réel).

Ines Lechleitner

INES LECHLEITNER

b. 1978 in Vienna (Austria)

lives in Berlin

Ines Lechleitner

Ines Lechleitner in her installations, performances, and artist books, Lechleitner employs various media, such as photography, sound, and video recordings, drawings, and scent.

She was a researcher at the Jan Van Eyck Academy in Maastricht (2007-2008), studied at the Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Paris (1998-2003, BA/MA), the NSCAD- College for Art and Design in Halifax, Canada (2002), and the San Francisco Art Institute (1997).

Recent exhibitions include: “Imagine Two Rivers- Research for an Elbe-Yamuna Perfume 2&3”, Galerie für Landschaftskunst, Hamburg, and Verein für Kunst und Kultur um den Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin (2013), “Platzwechsel”, Galerie Nagel Draxler, Cologne (2013), “Le son des mots”, Fondation Cartier, Paris (2012), “Objets Reposés”, M_Museum, Leuven (2012), “Aneignungen”, Kunstverein Langenhagen (2012), “The Imagines”, Metro Gallery, Berlin (2012), “Y-Project”, New Delhi (2011), “Yamuna”, Galerie für Landschaftskunst, Hamburg (2011), “Convivio”, Centre d’art Contemporain La Micro’Onde, Velizy, France (2011), “The Hum”, Sheffield Institute of Arts Gallery, Sheffield (2011), “Texture”, Metro Gallery, Berlin (2010), “Habitat”, Twenty First/Twenty First Gallery, New York (2010), “Die Lucky Bush”, MUHKA, Antwerp (2008).

Cristina Lucas

Cristina Lucas

CRISTINA LUCAS

b. 1973 in Jaén (Spain)

lives in Madrid and Amsterdam

Cristina Lucas

Cristina Lucas’ work is determined by the necessity of discovering possible, divergent readings of official history that better explain the present. In some cases her intervention consists of globalizing the point of view of a common fact understood all over the world, such as is the case with sexuality, the economy, the aerial bombardments of civil populations ... Creating an overall vision is part of her artistic strategy, in other occasions related to the reinterpretation of icons as notable and universal as Liberty leading the people, or Moses.

Among her solo exhibitions the following stand out: “Es Capital”, Matadero Madrid; “On Air”, CAB Burgos; “Light Years”, Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid and Museo de Arte Carrillo Gil, Mexico D.F.; “Talk”, Stedelijk Museum, Schiedam, the Netherlands. Her group exhibitions include: “El Barroco Exhuberante”, Guggenheim Bilbao; “Res Publica”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon; “Be-

Entre sus exposiciones más recientes se incluyen: “Imagine Two Rivers- Research for an Elbe-Yamuna Perfume 2&3”, Galerie für Landschaftskunst, en Hamburgo, y Verein für Kunst und Kultur um den Rosa-Luxemburg-Platz, en Berlín (Alemania, 2013), “Platzwechsel”, Galerie Nagel Draxler, Colonia (Alemania, 2013), “Le son des mots”, Fondation Cartier, París (Francia, 2012), “Objet s Reposés”, M_Museum, Leuven (Bélgica, 2012), “Aneignungen”, Kunstverein Langenhagen (Alemania, 2012), “The Imagines”, Metro Gallery, Berlín (Alemania, 2012), “Y-Project”, Nueva Delhi (India, 2011), “Yamuna”, Galerie für Landschaftskunst, Hamburgo (Alemania 2011), “Convivio”, Centre d’art Contemporain La Micro’Onde, Velizy (Francia, 2011), “The Hum”, Sheffield Institute of Arts Gallery, Sheffield (Gran Bretaña, 2011), “Texture”, Metro Gallery, Berlín (Alemania, 2010), “Habitat”, Twenty First/Twenty First Gallery, Nueva York (Estados Unidos, 2010) y “Die Lucky Bush”, MUHKA, Amberes (Bélgica, 2008).

Cristina Lucas

Cristina Lucas

CRISTINA LUCAS

Nacida en 1973 en Jaén (España)

Vive en Madrid y Ámsterdam

Cristina Lucas

Cristina Lucas

El trabajo de Cristina Lucas está determinado por la necesidad de encontrar posibles lecturas diferentes de la historia oficial que expliquen mejor el presente. En algunos casos su intervención consiste en globalizar el punto de vista de un hecho común que se entiende en todo el mundo, como es el caso de la sexualidad, la economía, los bombardeos aéreos sobre la población civil... Crear una visión de conjunto es parte de su estrategia artística, que en otras ocasiones está relacionada con la reinterpretación de iconos tan significativos y universales como *La libertad guiando al pueblo* o el *Moisés*.

Entre sus exposiciones individuales cabe destacar: “Es Capital”, Matadero de Madrid; “On Air”, CAB Burgos; “Light Years”, Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid y Museo de Arte Carrillo Gil, México DF; “Talk”, Stedelijk Museum, Schiedam, Países Bajos. Entre sus exposiciones colectivas se encuentran: “El Barroco Exuberante”, Guggenheim Bilbao; “Res Publica”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; “Beyond Credit”, Antrepo, Estambul; “Dominó Canibal”, Sala Verónicas PAC, Murcia; “A cidade do homem nu”, Museu de Arte Moderna, São Paulo; “Desplazamientos”, 104, París; Arts Santa Mónica, Barcelona y La Casa Encendida, Madrid; “Tracking Traces”, Kiasma, Helsinki; “Reflections: The World Through Art”; I Bienal de Dojima River, Osaka, Japón; “Integración y resistencia en la era global”, X Bienal de La Habana; “Em vivo contato”, 28 Bienal de São Paulo; “Eurasia. Geographic cross-overs in art”, MART, Rovereto, Italia; “Nuevas historias. A new view of Spanish photography”, Kulturhuset Stockholm, Estocolmo; “Not Only Possible, But Also Necessary: Optimism in the Age of Global War”, X Biennial de Estambul; Belief, I Bienal de Singapur; Witnesses/Testigos, Fundación MNAC, Cádiz.

yond Credit”, Antrepo, Istanbul; “Dominó Canibal”, Sala Verónicas PAC, Murcia; “A cidade do homem nu”, Museu de Arte Moderna, São Paulo; “Desplazamientos”, 104, París; “Arts” Santa Mónica, Barcelona and La Casa Encendida, Madrid; “Tracking Traces”, Kiasma, Helsinki; “Reflections: The World Through Art”; I Biennale of Dojima River, Osaka, Japon; “Integración y resistencia en la era global”, X Biennale of Havana; “Em vivo contato”, 28 Biennale of São Paulo; “Eurasia. Geographic cross-overs in art”, MART, Rovereto, Italia; “Nuevas historias. A new view of Spanish photography”, Kulturhuset Stockholm; “Not Only Possible, But Also Necessary: Optimism in the Age of Global War”, X Biennale Of Istanbul; “Belief”, I Biennale of Singapore; “Witnesses/Testigos”, Fundación MNAC, Cádiz.

Haroon Mirza

Haroon Mirza

HAROON MIRZA

b. 1977 in London (England)

lives in London

Haroon Mirza

Haroon Mirza combines a variety of readymade and time-based materials to create audio compositions, which are often realized as site-specific installations. In doing so, Mirza complicates the distinctions between noise, sound, and music, and alters the function and meaning of everyday objects and socio-cultural constructs. He is represented by Lisson Gallery, London.

On 22nd October 2013 Mirza performed “The Last Tape” with Richard ‘Kid’ Strange at the Brownstone Foundation, Paris, in association with The Atelier Calder. On 10th August he performed “The Calling”, commissioned by Nam June Paik Art Centre, Korea and Talbot Rice Gallery, at Playfair Library Hall, Edinburgh. He has undertaken a two-month residency at the Atelier Calder, France (June, July), had a solo show “The Hepworth Wakefield” (May-Sept), Lisson Gallery, London, /0/0/0/0/ (May), as well as at Middlesbrough Institute of Modern Art, Middlesbrough, “Untitled Song” (March-June), and at SCAI THE BATHHOUSE, Tokyo, Japan (Jan), which was his first solo show in Japan.

Mirza recently launched a website 0-0-0-0.co.uk which invites artists and musicians to download audio samples from his work, remix them, and then upload them back to the site via Sound Cloud.

The site features new essays by Edwin Heathcote, Niru Ratnam, David Toop, Ossian Ward, and Emma Warren.

Haroon Mirza won the Daiwa Art Foundation Prize (2012) which led to his residency at SCAI THE BATHHOUSE (Jan 2013), and in addition was awarded the Silver Lion Award at the 54th Venice Biennale Illuminations (2011), and the Northern Art Prize (2010). He holds an MA in Fine Art from Chelsea College of Art and Design, and an MA in Critical Practice and Theory from Goldsmiths, University of London.

Haroon Mirza

Haroon Mirza

ROMAN ONDÁK

b. 1966 in Žilina (Slovakia)

lives and works in Bratislava

Roman Ondák

Roman Ondák studied graphic design and painting at the Academy of Fine Arts in Bratislava from 1988 to 1994, followed by Slippery Rock

HAROON MIRZA

Nacido en 1977 en Londres (Ingaterra)

Vive en Londres

Haroon Mirza en 2013

Haroon Mirza combina una variedad de material basado en el tiempo y *ready-made* para crear composiciones de audio que a menudo se realizan como instalaciones específicas para el sitio. Al hacerlo así, Mirza complica las distinciones entre ruido, sonido y música y altera la función y el significado de los objetos cotidianos y los constructos socioculturales. Está representado por la Lisson Gallery de Londres. El 22 de octubre de 2013 Mirza presentó la performance *The Last Tape* con Richard ‘Kid’ Strange en la Fundación Brownstone, París, en asociación con The Atelier Calder. El 10 de agosto presentó la performance *The Calling*, comisariada por el Centro de Arte Nam June Paik, Corea y la Talbot Rice Gallery, en Playfair Library Hall, Edimburgo. Va a comenzar una residencia de dos meses en Atelier Calder, Francia (junio y julio). Presentó su exposición individual “The Hepworth Wakefield” (mayo-septiembre) en la Lisson Gallery, Londres 0/0/0/0/ (mayo), así como en el Middlesbrough Institute of Modern Art, *Untitled Song* (marzo-junio) y en la SCAI THE BATHHOUSE, Tokio, Japón, que fue su primera exposición individual en este país. Mirza ha presentado recientemente un sitio web, <0-0-0-0.co.uk>, que invita a artistas y músicos a descargar las muestras de audio de sus trabajos, a remezclarlas y a volverlas a subir en la página a través de Sound Cloud. La página muestra nuevas composiciones de Edwin Heathcote, Niru Ratnam, David Toop, Ossian Ward y Emma Warren.

Haroon Mirza recibió el Premio de la Fundación de Arte Daiwa, que le permitió realizar su residencia en SCAI THE BATHHOUSE (enero de 2013), además fue premiado con el León de Plata en la 54 Bienal de Venecia, “Illuminations” (2011), y el premio Nothern Art Prize (2010). Tiene un Máster en Bellas Artes por la Facultad de Arte y Diseño de Chelsea y un Máster en Práctica y Teoría Crítica de Goldsmith, por la Universidad de Londres.

Roman Ondák en 2013

ROMAN ONDÁK

Nacido en 1966 en Žilina (Eslovaquia)

Vive y trabaja en Bratislava

Roman Ondák en 2013

Roman Ondák estudió diseño gráfico y pintura en la Academia de Bellas Artes de Bratislava de 1988 a 1994. A continuación, cursó estudios en la Slippery Rock University, Pennsylvania (1993), en el Collegium Helveticum de Zúrich (1999-2000) y en la CCA de Kitakyushu (2004). Tras los cambios políticos que siguieron a la revolución de Terciopelo en Checoslovaquia en 1989, los trabajos de Ondák han sido expuestos en varias instituciones dentro del ámbito internacional, como por ejemplo: la Tate Modern, Londres (2006); el MoMa, Nueva York y la Bienal de Venecia (2009), la Kunsthaus Zurich (2011); el Deutsche Guggenheim, Berlín, y dOCUMENTA (13) (2012); el Palacio de Cristal y el Museo Reina Sofía, Madrid (2013).

Las intervenciones artísticas de Ondák difuminan las barreras entre el arte y lo cotidiano, desafiando las jerarquías establecidas tradicionalmente entre los artistas y los no artistas, la obra de arte y el espectador

University, Pennsylvania (1993), Collegium Helveticum in Zurich (1999–2000), and the CCA in Kitakyushu (2004). The political changes following the 1989 Velvet Revolution in Czechoslovakia saw Ondák’s work widely exhibited internationally at the Tate Modern, London (2006); MoMA, New York and Venice Biennale (2009), Kunsthaus Zurich (2011); the Deutsche Guggenheim, Berlin, and dOCUMENTA (13) (2012); Palacio de Cristal, Museo Reina Sofia, Madrid (2013).

Ondák’s artistic interventions blur the boundaries between art and the everyday, challenging traditional hierarchies between artists and non-artists, the artwork, and the spectator and between public and private domains. In presenting elements of everyday life in an art context, new perspectives on social relations and human experience arise. Ondák’s relational art practice breaks with the traditional idea of the art object — the constructed social environment becomes the art. Choosing immersion over representation, he invites viewers, friends, and family, to play a vital role in his work, enlisting their own creativity in the process of following his instructions. The result is a controlled study of collective discovery and imagination.

Roman Ondák en 2013

FALKE PISANO

b. 1978 Amsterdam (Holand)

lives and works in Berlin

Falke Pisano en 2013

Falke Pisano in the publication *Figures of Speech* (2010) brought together her work focusing on the act of speech in relation to different forms of agency in artistic production. The artist’s second cycle of works, *The Body in Crisis* (2011–present), consists of a series of propositions and inquiries that look at the body in crisis as an ongoing event. Recent exhibitions include *The Body in Crisis*, The Showroom, London (2013), 13th Istanbul Biennial, Istanbul (2013), *The Body in Crisis (Housing, Treating and Depicting)*, performance at Museo Reina Sofia, Madrid (2012), and the 9th Shanghai Biennale, Shanghai (2012). In 2013 she won the Prix de Rome, the most important prize for artists under 40 in the Netherlands, which includes a residency at The American Academy in Rome. From January until June 2014, her work is shown at PRAXES (Berlín), in a half-year cycle of consecutive exhibitions, papers, and events.

Falke Pisano en 2013

CHLOÉ QUENUM

b. 1983 in Paris (France)

lives in Paris

Chloé Quenum en 2013

Chloé Quenum is a graduate of the Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris in 2011. In 2009, she participated in “Là où les eaux se mêlent”, organized by the collective *200 jours* (Elodie Royer and Yoann Gourmel) in the gallery gb Agency in Paris. In 2010, Mélanie Bouteloup and Nicolas Fourgeaud invited her to contribute to “La Moitié des choses” at Bétonsalon. She has also shown her work at the Frac Paca in Marseille, in the exhibit “Prendre la porte et faire le mur”, organized by Florence Ostende. In 2011 and 2012, she participated in “Le Sentiment des choses” and “Le Mont Fuji n’existe pas”, two exhibits by Yoann Gourmel and Elodie Royer at Le Plateau-Frac île de France. In 2012, she participated in the

y entre los ámbitos públicos y privados. Al presentar elementos de la vida cotidiana dentro del contexto del arte, surgen nuevas perspectivas sobre la experiencia humana y las relaciones sociales. La práctica del arte relacional de Ondák rompe con la idea tradicional del objeto artístico, el entorno socialmente construido se convierte en el arte.

Prefiriendo la inmersión en lugar de la representación, Ondák invita a los espectadores, los amigos y la familia a desempeñar un papel vital en su trabajo, apelando a su propia creatividad en el proceso de seguir sus instrucciones. El resultado es un estudio controlado del descubrimiento y la imaginación colectivos.

Falke Pisano en 2013

FALKE PISANO

Nacida en 1978 en Ámsterdam (Holanda)

Vive y trabaja en Berlín

Falke Pisano en 2013

Falke Pisano en la publicación *Figures of Speech* (2010) Pisano reunió sus trabajos sobre la acción del habla en relación con las diferentes formas de agencialidad en la producción artística. El segundo ciclo de trabajos de la artista (2011), *The Body in Crisis*, consiste en una serie de propuestas y consultas que miran al cuerpo en crisis como un evento continuo.

Entre las exposiciones individuales de Pisano se incluyen *The Body in Crisis*, The Showroom (Londres, 2013), XIII Bienal de Estambul (2013), *The Body in Crisis (Albergar, Tratar y Representar)*, performance en el Museo Reina Sofia (Madrid, 2012) y la IX Bienal de Shangháí (2012). En 2013 recibió el Premio de Roma, el premio más importante otorgado en Holanda a artistas menores de 40 años. De enero a junio de 2014, su obra se muestra en PRAXES (Berlín) en un ciclo semestral de exposiciones, artículos y eventos consecutivos.

Roman Ondák en 2013

CHLOÉ QUENUM

Nacida en 1983 en París (Francia)

Vive en París

Chloé Quenum en 2013

Chloé Quenum se graduó en la École nationale supérieure des beaux-arts de Paris en 2011. En 2009 participó en “Là où les eaux se mêlent”, organizada por el colectivo 200 jours (Elodie Royer y Yoann Gourmel), en la galería gb Agency de París. En 2010, Mélanie Bouteloup y Nicolas Fourgeaud la invitaron a participar en “La Moitié des choses”, en Bétonsalon.

Ha presentado igualmente su trabajo en Frac Paca, en Marsella, en la exposición “Prendre la porte et faire le mur”, organizada por Florence Ostende. En 2011 y 2012 colaboró en “Le Sentiment des choses” y “Le Mont Fuji n’existe pas”, dos exposiciones de Yoann Gourmel y Elodie Royer en Le Plateau-Frac île de France. En 2012, participó en la exposición “Géographies Nomades”, concebida por Chantal Pontbriand y la Escuela nacional de Bellas Artes de París como parte de la exposición “Félicités”. François Aubart la ha invitado a colaborar en “Profonde surface”, que tendrá lugar el próximo año en Shanaynay, en París. Vincent Romagny la invitó a colaborar en “The Souls: A Twice Told Tale” y “Le paravent de Salses” en el Ceaac de Estrasburgo en 2013. Su primera exposición individual, “Intervalle”, tuvo lugar en la gale-

exhibit “Géographies Nomades”, conceived by Chantal Pontbriand at the Ecole nationale des beaux arts de Paris as part of the exhibit “des Félicités”. Fraçois Aubart has invited her to contribute to “Profonde surface”, which will take place next year at Shanaynay in Paris.

Vincent Romagny invited her to participate in “The Souls: A Twice Told Tale” and “Le paravent de Salses” at the Ceaac in Strasbourg in 2013. Her first solo exhibit, “Intervalle”, took place at Galerie Joseph Tang in 2012. The following year, Nicolas Bourriaud offered her a solo project as part of his exhibit “L’ange de l’histoire”, conceived for the Beaux-arts de Paris on the initiative of Kathy Alliou, which took place in the Belvédère. In February of 2013, she had another opportunity to create a solo exhibit, “Parade”, at Ltd Gallery in Los Angeles. The same year, she was nominated for the prize from the Fondation Ricard in an exhibit organized by Yann Chateigné. In March of 2014, Alain Berland invited her to participate in a group exhibit, “Des hommes, des Mondes”, at the Collège des Bernardins.

She will present her work at the Palais de Tokyo in April of 2014, in a group exhibit, “Period Room”, curated by Gallien Déjean. She is represented by the Galerie Joseph Tang in Paris.

Roman Ondák en 2013

PEDRO REYES

b. in 1972 in Mexico City (Mexico)

lives in Mexico City

Pedro Reyes en 2013

Pedro Reyes works with an expanded notion of sculpture. Informed by a wide array of references, his work addresses the interplay of physical and social space, calling for political and economic participation. Less interested in critiquing institutions and more in reimagining them, Reyes uses art as a way to encourage collective and individual agency. His works take on a variety of forms, from penetrable vinyl sculptures (“Capulas”, 2002-10) to a TV production featuring Karl Marx and Adam Smith incarnated as puppets (“Baby Marx”, 2009). In 2008, Reyes initiated his ongoing project “Palas por Pistolas”, where 1,527 guns were collected in a voluntary donation campaign and melted down to produce the same number of shovels to plant 1,527 trees. This led to “Disarm” (2012), which consists of a series of musical instruments made with 6,700 destroyed weapons given to Reyes by the Mexican Army. In 2011, Reyes initiated his project “Sanatorium”, a transient clinic that provides short, unexpected treatments mixing art and psychology. Originally commissioned by the Solomon Guggenheim Museum in New York City, Sanatorium was in operation for 100 days at Documenta 13 in Kassell in 2012 and at the Whitechapel in London. To date, over 20,000 people have participated in individual or group therapies run by trained volunteers through the Sanatorium project. Reyes lives and works in Mexico City.

Roman Ondák en 2013

JULIÃO SARMENTO

b. 1948 in Lisbon (Portugal)

lives in Estoril

Julião Sarmiento en 2013

Julião Sarmiento studied painting and architecture at the Lisbon School of Fine Arts. Throughout his career, Sarmiento has worked in

ría Joseph Tang en 2012. Un año después, Nicolas Bourriaud le ofreció un proyecto en solitario como parte de su exposición “L’ange de l’histoire”, concebida para las Bellas Artes de París por iniciativa de Kathy Alliou, que tuvo lugar en Belvédère.

En febrero de 2013, tuvo otra oportunidad de crear una exposición individual, “*Parade*”, en la Ltd Gallery de Los Ángeles. Ese mismo año fue nominada para el premio de la Fundación Ricard en una exposición organizada por Yann Chateigné. En marzo de 2014, Alain Berland la ha invitado a participar en una exposición colectiva, “Des hommes, des Mondes”, en el Collège des Bernardins.

Presentará su trabajo en el Palais de Tokyo en abril de 2014 en una exposición colectiva, “Period Room”, comisariada por Gallien Déjean. Chloé Quenum está representada por la galería Joseph Tang, de París.

Pedro Reyes

PEDRO REYES

Nacido en 1972 en Ciudad de México (México)

Vive en Ciudad de México

Pedro Reyes

Pedro Reyes trabaja con una noción expandida de la escultura. Informado por un gran abanico de referencias, su obra aborda el tema de la interacción del espacio físico y social, apelando a la participación política y económica. Menos interesado en criticar las instituciones que en reimaginarlas, Reyes utiliza el arte como un medio para estimular la agencialidad individual y colectiva. Sus obras adoptan una gran variedad de formas desde las penetrables esculturas de vinilo (*Capulas*, 2002-2010) hasta una producción para la televisión que presentaba a Karl Marx y Adam Smith encarnados en marionetas (*Baby Marx*, 2009). En 2008, Reyes inició su proyecto en curso *Palas por Pistolas*, en el que 1.527 pistolas fueron recogidas a través de una campaña de donación voluntaria y posteriormente fundidas para producir el mismo número de palas que sirvieron para plantar 1.527 árboles. Esta pieza le condujo a crear *Desarme* (2012), que consiste en una serie de instrumentos musicales fabricados con 6.700 armas destruidas que el ejército mexicano cedió a Reyes. En 2011, Reyes inició su proyecto *Sanatorium*, una clínica transitoria que proporciona tratamientos breves e inesperados en los que el arte se combina con la psicología. *Sanatorium*, que originalmente fue un encargo del Solomon Guggenheim Museum de la ciudad de Nueva York, estuvo activo durante 100 días en dOCUMENTA (13), en Kassel, en 2012, y en la Whitechapel de Londres. Hasta la fecha, más de 20.000 personas han participado en terapias individuales o colectivas dirigidas por voluntarios a lo largo de dicho proyecto.

Julião Sarmiento

JULIÃO SARMENTO

Nacido en 1948 en Lisboa (Portugal)

Vive en Estoril

Julião Sarmiento

Julião Sarmiento estudió pintura y arquitectura en la Escuela de Bellas Artes de Lisboa. A lo largo de su carrera Sarmiento ha trabajado con una gran variedad de medios: pintura, dibujo, escultura, fotografía, cine, vídeo e instalación. Ha presentado numerosas exposiciones individuales y colectivas en todo el mundo durante las últimas cuatro décadas. Julião Sarmiento representó a Portugal en la 46 Biental de Ve-

a wide range of media — painting, drawing, sculpture, photography, film, video, and installation. He has had numerous one-man and group exhibitions throughout the world over the past four decades. Julião Sarmento represented Portugal at the 46th Venice Biennale (1997). He was included in Documenta 7 (1982) and 8 (1987), the Venice Biennale (1980 and 2001), and the São Paulo Biennale in 2002. His work is represented in many public and private collections in North and South America, Europe, and Japan.

ULLA VON BRANDENBURG

b. 1974 in Karlsruhe (Germany)

lives in Paris

Ulla von Brandenburg

Ulla von Brandenburg’s work is characterized by the diversity of the media she uses, which in turn translates into a thematic concentration. Certain motifs appear in different contexts, performances refer back to ideas in wall paintings, drawings prove themselves to be preliminary studies for films, and the props in films become objects in their own right. Her idea of carnival as a legitimate transgression of social order meets with the notion of the mask as a desire for new identity and the confusion of reality and appearance in theatrical stagings.

Her work is present, among others, in the following institutions: Musée National d’Art Moderne, Centre Pompidou, Paris; Fisher Landau Center for Art, Long Island, New York; Tate Modern, London; The Israel Museum, Jerusalem; Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea, Turin; FRAC Piemonte, Turin; Kadist Art Foundation, Paris; Fondation Louis Vuitton pour la Creation, Paris; FRAC Ile-de-France, Paris; FRAC Aquitaine, Bordeaux; FRAC Pays de la Loire, Carquefou. Exhibitions: MAMCO, Geneva; Kunstverein, Hannover (2014); Art:Concept, Paris; Secession, Vienna (2013), Installation of Death of a King, Palais de Tokyo, Paris (2012-2013); Le Plateau, FRAC Ile de France, Paris (2011); Irish Museum of Modern Art, Dublin (2008)

Carey Young

CAREY YOUNG

b. 1970 in Lusaka (Zambia)

lives in London

Carey Young

Carey Young has presented her work in numerous solo exhibitions at venues including Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich (2013), Le Quartier, Quimper (2013), Paula Cooper Gallery, New York (2010, 2007), Eastside Projects, Birmingham and tour, (2010 - 2011), Contemporary Art Museum, St. Louis, and The Power Plant, Toronto (both 2009), John Hansard Gallery and tour (2001 – 2002); she participated in the Taipei Biennial (2010), Moscow Biennial (2007 and 2013), Sharjah Biennial (2005), Performa 05 Biennial of Visual Art Performance, and the Venice Biennale (2003). Young has also participated in many group exhibitions, including at the Tate Liverpool (2013), the San Francisco Museum of Modern Art (2012), the New Museum, New York (2011), MoMA/PS1, New York (2010), and Tate Britain (2010). She is represented by Paula Cooper Gallery, New York and her works are in the collections of the Centre Pompidou, Kadist Foundation, and the Tate Gallery, amongst others.

necia (1997). Participó en dOCUMENTA (7) (1982) y (8) (1987); en las Bienales de Venecia (1980 y 2001) y en la Bienal de São Paulo de 2002. Su obra está representada en muchas colecciones públicas y privadas en América del Norte y América del Sur, en Europa y en Japón.

Ulla von Brandenburg

ULLA VON BRANDENBURG

Nacida en 1974 en Kalsruhe (Alemania)

Vive en París

Ulla von Brandenburg

El trabajo de Ulla von Brandenburg está caracterizado por la diversidad de los medios que utiliza que, a su vez, se traduce en una concentración temática. Ciertos motivos aparecen en diferentes contextos, las performances se reflejan posteriormente en ideas para pinturas murales, los dibujos demuestran ser estudios preliminares para películas y los escenarios de las películas se convierten en objetos por derecho propio. Su idea del carnaval como una transgresión legítima del orden social coincide con la noción de la máscara como el deseo de una nueva identidad y la confusión de la realidad y la apariencia en los escenarios teatrales. Su obra está presente en las siguientes instituciones: Musée National d’Art Moderne, Centre Pompidou (París); Fisher Landau Center for Art (Long Island, Nueva York); Tate Modern (Londres); The Israel Museum (Jerusalén); Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea (Turín); FRAC Piemonte (Turín); Kadist Art Foundation (París); Fondation Louis Vuitton pour la Création (París); Le Plateau, FRAC Île-de-France (París); FRAC-Collection Aquitaine (Bordeos); FRAC des Pays de la Loire (Carquefou, Nantes). Entre sus exposiciones se encuentran: MAMCO (Ginebra); Kunstverein (Hannover, 2014); *Art: Concept* (París); *Secession* (Viena, 2013), *Installation of Death of a King*, Palais de Tokyo (París, 2012-2013); Le Plateau, FRAC Île-de-France (París, 2011); Irish Museum of Modern Art (Dublín, 2008), entre otras.

Carey Young

CAREY YOUNG

Nacida en 1970 en Lusaka (Zambia)

Vive en Londres

Carey Young

Carey Young ha presentado su trabajo en numerosas exposiciones individuales en lugares como el Migros Museum für Gegenwartskunst (Zúrich, 2013), Le Quartier (Quimper, 2013), Paula Cooper Gallery (Nueva York, 2007, 20010), Eastside Projects (Birmingham y una gira, 2010-2011), Contemporary Art Museum, St. Louis, y The Power Plant, Toronto (ambas en 2009), John Hansard Gallery una gira (2001-2002); participó en la Bienal de Taipéi (2010), la Bienal de Moscú (2007 y 2013), la Bienal de Sharjah (2005), la Bienal Performa 05, de Visual Art Performance, y la Bienal de Venecia (2003). Young también ha participado en numerosas exposiciones colectivas en centros como la Tate Liverpool (2013), el San Francisco Museum of Modern Art (2012), el New Museum de Nueva York (2011), el MoMA/PS1 de Nueva York (2010) y la Tate Britain (2010). Está representada por la Paula Cooper Gallery, Nueva York, y sus obras están incluidas en las colecciones del Centre Pompidou, la Kadist Foundation y la Tate Gallery, por citar algunas. JRP|Ringier publicó un monográfico sobre su obra, *Subject to Contract*, en 2013.

A monograph on her work, *Subject to Contract*, was published by JRP|Ringier in 2013.

Héctor Zamora

Héctor Zamora

Héctor Zamora

b. 1974 in Mexico City (Mexico)

lives in São Paolo

Héctor Zamora

Some of Hector Zamora’s major projects have been presented in public spaces, including “Errant, a suspended garden” on the Tamunduateí River, São Paolo, Brazil, 2010; “Atopic Delirium”, a public intervention located on Jimenez Avenue in downtown Bogota, Colombia, 2009; “Paracaidista, Av. Revolucion 1608bis” inhabits a shelter constructed on the façade of the Carrillo Gil museum, Mexico City, 2006. He was one of the Lab team members at the BMW Guggenheim Lab Mumbai, India, 2012-13. Some of his outstanding solo shows are “Proto geometries, Essay on the Anexact”, Labor Gallery, Mexico City, Mexico, 2013, “Panglossian Paradigm”, Redcat, Los Angeles, 2012; “Reductio Ad Absurdum”, Architecture + Art, SMoCA, Scottsdale, Arizona, 2012. “Inconstância Material”, Luciana Brito gallery, São Paulo, Brazil, 2012. He has been involved with projects for: 13th Istanbul Biennial, Istanbul, Turkey, 2013; 53rd International Exhibition Biennale di Venezia, Venice, Italy; Medellin International Encounter 2007 (MDE07), Colombia; 27th Biennial of São Paulo, Brazil; 12th International Cairo Biennale, Cairo, Egypt; Busan Biennale 2006 Busan, South Korea; and the 9th Havana Biennale, Cuba. His projects have been included in group exhibitions such as “Blind Field”, Krannert Art Museum, University of Illinois, Champaign, IL, 2013; “Resisting the Present”, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris / ARC, France, 2012 and “Disponible”, San Francisco Art Institute, San Francisco, CA, 2010, among others.

HÉCTOR ZAMORA

Nacido en 1974 en Ciudad de México (México)

Vive en São Paulo

Alguno de los trabajos más importantes de Héctor Zamora han sido presentados en espacios públicos, entre ellos destacan *Errant*, un jardín colgante en el río Tamunduateí, São Paulo (Brasil, 2010); *Atopic Delirium*, una intervención pública realizada en la Avenida Jiménez, en el centro de Bogotá (Colombia, 2009), *Paracaidista, Av. Revolución 1608bis*, un refugio construido en la fachada del Museo Carrillo Gil, Ciudad de México (México, 2006). Fue uno de los miembros del equipo Lab en el BMW Guggenheim Lab Mumbai (India, 2012-2013). Entre sus notables exposiciones individuales cabe destacar “Proto-geometries, Essay on the Anexact” Labor gallery (Ciudad de México, 2013), “Panglossian Paradigm”, Redcat (Los Ángeles, CA, 2012); “Reductio Ad Absurdum”, Architecture + Art, SMoCA, Scottsdale (Arizona, 2012), “Inconstância Material”, Luciana Brito Gallery (São Paulo, 2012). Ha participado en proyectos para: XIII Bienal de Estambul (Turquía, 2013); 53 Bienal de Venecia (Italia); Encuentro Internacional de Medellín 2007 (MDE07) (Colombia); XXVII Bienal de São Paulo (Brasil); XII Bienal Internacional de El Cairo (Egipto); Bienal de Busan 2006, Pusan (Corea del Sur); y la IX Bienal de La Habana (Cuba). Sus proyectos se han incluido en exposiciones colectivas como “Blind Field”, Krannert Art Museum, University of Illinois, Champaign, IL (Estados Unidos, 2013); “Resisting the Present”, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris / ARC (Francia, 2012) y *Disponible*, San Francisco Art Institute, San Francisco, CA (Estados Unidos, 2010), entre otras.

BIOGRAFÍAS DE LOS AUTORES

JEAN-PIERRE COMETTI

Profesor honorífico de la Universidad de Aix-Marseille, Francia. Ha escrito varios libros entre los que se incluyen: *La force d’un malentendu* (Questions théoriques, 2009), *Qu’est ce qu’une règle?* (Vrin, 2011), *Art et facteurs d’art* (Presses Universitaires de Rennes, “Aesthetica”, 2012) y (con Eric Giraud) *Black Mountain College: Art, politique et utopie* (Presses Universitaires de Rennes, “Arts contemporains”, 2014). Ha traducido a filósofos y escritores alemanes y americanos tales como John Dewey, Nelson Goodman, Davis Lewis, Robert Musil, Richard Rorty, Ludwig Wittgenstein. Es el autor de la nueva edición francesa de la novela de Musil, *The Man Without Qualities* (Le Seuil), y es editor de las obras traducidas de John Dewey (Gallimard).

AMELIA JONES

Grierson Chair en Cultura Visual en la McGill University. Entre 2003 y 2009 fue profesora y Pilkington Chair en Historia del Arte y Estudios Visuales en la universidad de Mánchester, Reino Unido. Internacionalmente conocida como teórica de la cultura del arte visual y la performance feminista/queer, Jones ha publicado numerosos artículos en antologías y revistas especializadas, como *Art History*, *Signs*, *Oxford Art Journal* y *TDR (The Drama Review)*, y pronuncia conferencias en todo el mundo sobre el tema de la teoría visual y las teorías feminista, queer y antirracista, y sobre el arte y la cultura visual modernos y contemporáneos (incluyendo los nuevos medios). Jones ha organizado exposiciones, entre las que se incluyen: “Sexual Politics: Judy Chicago’s Dinner Party in Feminist Art History” UCLA/Armand Hammer Art Museum (Los Ángeles, 1996), y “Material Traces: Time and the Gesture in Contemporary Art”, Leonard and Bina Ellen Gallery, Concordia University (Montreal, 2013). Ha organizado y coordinado igualmente algunas conferencias internacionales y en la actualidad es comisaria y codirectora, junto con Arseli Dokumaçi, de un evento compuesto por performance y conferencia llamado “Trans-Montreal: Fluid States/États Fluides” para Performance Studies International en Montreal en 2015.

Entre sus publicaciones más recientes se incluyen: *Performing the Body/Performing the Text* (co-ed. Andrew Stephenson), Routledge, 1999; *The Feminism and Visual Culture Reader* (ed.), Psychology Press, 2003, 2010; *Companion to Contemporary Art* (ed.), Wiley-Blackwell, 2006; *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge University Press, 1994; *Body Art/Performing the Subject*, Univ. of Minnesota Press, 1998; *Irrational Modernism: A Neurasthenic History of New York Dada*, MIT Press, 2004; *Self/Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject*, Routledge, 2006; *Seeing*

BIOGRAPHIES AUTHORS

JEAN-PIERRE COMETTI

Honorary Professor at Aix-Marseille University, France. He has written several books including: *La force d’un malentendu* (Paris: Questions théoriques, 2009); *Qu’est ce qu’une règle?* (Paris: Vrin, 2011), *Art et facteurs d’art* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, “Aesthetica”, 2012); and (with Eric Giraud) *Black Mountain College: Art, politique et utopie* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, “Arts contemporains”,2014). He has also translated American and German philosophers and writers into French, such as John Dewey, Nelson Goodman, David Lewis, Robert Musil, Richard Rorty, Ludwig Wittgenstein. He is the author of the new French edition of Musil’s novel, *The Man Without Qualities*, (Le Seuil) and the editor of the translated works of John Dewey (Gallimard).

AMELIA JONES

Grierson Chair in the Art History and Communication Studies Department at McGill University in Montréal. From 2003-2009 she was Professor and Pilkington Chair in the History of Art and Visual Studies at the University of Manchester in the UK. Known internationally as a feminist/queer theorist of visual culture and performance, Jones has published numerous articles in anthologies and journals such as *Art History*, *Signs*, *Oxford Art Journal*, and *TDR (The Drama Review)*, and lectures internationally on the topics of visual theory, feminism, queer, and anti-racist theory, and modern and contemporary art and visual culture (including new media). Jones has organized exhibitions, including “Sexual Politics: Judy Chicago’s Dinner Party in Feminist Art History”, UCLA/Armand Hammer Art Museum, Los Angeles, 1996, and “Material Traces: Time and the Gesture in Contemporary Art”, Leonard and Bina Ellen Gallery, Concordia University, Montreal, 2013. She has also organized or co-organized a number of international conferences, and is currently the curator and co-director, with Arseli Dokumaçi, of a performance and conference event in Montreal for Performance Studies International in 2015 called “Trans-Montreal: Fluid States/États Fluides.”

Her publications include: *Performing the Body/Performing the Text* (co-ed. Andrew Stephenson), (London: Routledge, 1999); *The Feminism and Visual Culture Reader* (ed.) (London: Routledge, Psychology Press, 2003 and 2010); *Companion to Contemporary Art* (ed.), (Oxford: Blackwell, 2006); *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1994); *Body Art/Performing the Subject*, (Minnesota: University of Minnesota Press, 1998); *Irrational Modernism: A Neurasthenic History of New York Dada*, (Cambridge: MIT Press, 2004); *Self/Image:*

Differently: A History and Theory of Identification in the Visual Arts, Routledge, 2012; y *Perform Repeat Record: Live Art in History* (co-ed. Adrian Heathfield), Intellect Press, 2012. Su próxima publicación se titula *Upcoming: Sexuality* (ed.), Documents of Contemporary Art series, Whitechapel/MIT, 2014.

ANTONIO NEGRI

Catedrático de Doctrina del Estado en la Universidad de Padua, Antonio Negri ha colaborado activamente en los debates y las luchas obreras de la izquierda radical italiana durante las décadas de 1960 y 1970. Ha participado en la experiencia de los “Quaderni Rossi, Classe operaia” y “La clasee”, y en el grupo extraparlamentario *Potere Operaio*. Ha sido uno de los organizadores y teóricos del área de la autonomía obrera y ha enseñado en algunas de las más importantes universidades europeas. Detenido en 1979, pasó más de cuatro años en la cárcel y, desde 1983 hasta 1997, vivió exiliado en París. De vuelta a Italia, y tras un periodo de privación de libertad de casi seis años, actualmente se encuentra libre. Entre sus obras cabe destacar: *Descartes político* (tr. Akal, 2008), *L'anomalia selvaggia* (Feltrinelli, 1981), *Lenta ginestra* (Mimesis Eterotopia, 2001), *Il potere costituente* (Manifestolibri, 2002), *Las verdades nómadas* con Félix Guattari (tr. Akal, 1999), *Spinoza subversivo* (tr. Akal, 2000), *Marx más allá de Marx* (tr. Akal, 2001), *El trabajo de Dionisos* con Michael Hardt (tr. Akal, 2003), *La forma Estado* (tr. Akal, 2003), *Los libros de la autonomía obrera* (tr. Akal, 2003) y *Europa y el Imperio* (tr. Akal, 2005). Es autor, junto con Michael Hardt, de la celebrada trilogía que conforman *Imperio*, *Multitud* y *Commonwealth*.

JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ

Profesor, investigador y autor de libros y textos sobre estética y práctica artística contemporánea en el ámbito de la literatura, las artes escénicas y el cine. Doctor en Filosofía y catedrático de la Facultad de Bellas Artes de Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, España. Codirector del Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (2009-2014) y del curso de prácticas críticas Teatralidades Expandidas (2013-2015), ambos en colaboración con el Museo Reina Sofía. Es miembro fundador de Artea (www.arte-a.org). Fundador y director del Archivo Virtual de Artes Escénicas (www.artescenicass.org). Director de *Cairon*, revista de estudios de danza (2007-2012). De 2009 hasta 2011, fue miembro del Consejo de Artes Vivas en el Museo Reina Sofía. Comisario de proyectos tales como el “Seminario Internacional sobre Nuevas Dramaturgias” (Murcia, 2009), “Arte es acción = acción es producción” (MCU, Madrid, 2010), “Jerusalem Show” (Jerusalén y Ramala, 2011), “No hay más poesía que la acción” (MNCARS, Madrid, 2013) y “Habitar la dispersión” (MNCARS, Madrid, 2014). Entre sus libros figuran: *Brecht y el expresionismo* (Universidad de Castilla-La Mancha, 1992), *Dramaturgias de la imagen* (Universidad de Castilla-La Mancha, 1994 y 1999), *La escena moderna* (Ediciones Akal, 1999), *Cuerpos sobre blanco* (Universidad de Castilla-La Mancha, 2003), *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (Visor Libros, Madrid, 2007 y 2012) y *Practising the real on the contemporary stage* (University of Chicago Press, 2014).

Technology, Representation, and the Contemporary Subject, (London: Routledge, 2006); *Seeing Differently: A History and Theory of Identification in the Visual Arts*, (London: Routledge, 2012); and *Perform Repeat Record: Live Art in History*, (co-ed. Adrian Heathfield), (Bristol/Chicago: Intellect Press, 2012). *Upcoming: Sexuality* (ed.), *Documents of Contemporary Art Series*, (London/Cambridge: Whitechapel/MIT, 2014).

ANTONIO NEGRI

Professor of Theory of the State at the University of Padua, Antonio Negri actively collaborated in the debates and the struggles of workers of the Italian radical left during the decades of the 1960s and 1970s. He participated in the experience of the “Quaderni Rossi”, “Classe operaia”, and “La clasee”, and in the non-parliamentary group *Potere Operaio*, has been one of the organizers and theorists in the sphere of worker autonomy, and has taught at some of the most important universities in Europe.

Arrested in 1979, he spent more than four years in prison and lived in exile in France from 1983 to 1997. After returning to Italy and a period of incarceration of almost six years, today he lives in freedom.

His works include: *Political Descartes: Reason, Ideology and the Bourgeois Project* (New York: Verso, 2007); *The Savage Anomaly: The Power of Spinoza’s Metaphysics and Politics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991); *Lenta ginestra: saggio sull’ontologia di Giacomo Leopardi*, (Milano: Mimesis Eterotopia, 2001), *Il potere costituente: saggio sulle alternative del moderno*, (Roma: Manifestolibri, 2002); with Félix Guattari, *Communists Like Us: New Spaces of Liberty*, (New York: Semiotext(e), 1990); *Subversive Spinoza: (Un)Contemporary Variations*, (Manchester: Manchester University Press, 2004); *Marx Beyond Marx: Lessons on the Grundrisse*, (New York: Autonomedia, 1991); with Michael Hardt, *Labor of Dionysus: A Critique of the State-Form*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994); *La forma Stato : per la critica dell’economia politica della Costituzione*. (Milano: Feltrinelli, 1977); *Los libros de la autonomía obrera* (Madrid: Akal, 2003); *L’Europa e l’Impero. Riflessioni su un processo costituente*. (Roma: Manifestolibri, 2003). Together with Michael Hardt, he is the author of the celebrated trilogy *Empire*, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, and *Commonwealth*.

JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ

Researcher, lecturer, curator, and author of books and texts on aesthetics and contemporary artistic practice in the fields of literature, performing arts, and cinema. He holds a doctorate in philosophy and is Professor at the Faculty of Fine Arts at Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, Spain, where he is head of the Art History Department, and is co-director of the Master in Performance Practice and Visual Culture (2009-14) and the course Expanded Theatricalities (2013-15), both in collaboration with Museo Reina Sofía. He is a founding member of Artea (www.arte-a.org) and founder and director of the Virtual Archive for Performing Arts (www.artescenicass.org). He is also director of *Cairon*, *Journal of Dance Studies* (2007-2012). From 2009 to 2011, he served as advisor for live arts at Museo Reina Sofía. He has curated the “International Seminar on New Dramaturgies”

(Murcia, 2009), “Art is action = Action is production” (MCU, Madrid, 2010), “Jerusalem Show” (Jerusalem and Ramallah, 2011), “There is no more poetry than action” (MNCARS, Madrid, 2013), and “To Inhabit the dispersion” (MNCARS, Madrid, 2014).

Publications: *Brecht y el expresionismo*, (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1992), *Dramaturgias de la imagen*, (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1994 and 1999), *La escena moderna*, (Madrid: Ediciones Akal, 1999), *Cuerpos sobre blanco*, (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2003), *Prácticas de lo real*, (Madrid: Visor Libros, 2007 and 2012), and *Practising the real on the contemporary stage*, (Chicago: University of Chicago Press, 2014).

BIOGRAFÍA DE LA DISEÑADORA

AGNÈS DAHAN

Agnès Dahan es directora artística y diseñadora gráfica *free-lance*. Vive y trabaja en París. Tras cursar sus estudios en la École Normale Supérieure des Arts Appliqués Duperré (París) y en la École Normale Supérieure en Cachan, Agnès Dahan realizó un máster en danza moderna en la Universidad de París III. Trabajó con coreógrafos como Boris Charmatz, Catherine Contour y Alain Michard. Inicialmente, su trabajo adoptó un enfoque multidisciplinar a través de la fotografía, la ilustración, la escritura y el diseño y después se fue centrando progresivamente en el diseño gráfico. En 2003 se incorporó a la agencia Atalante-Paris como directora artística *free-lance* durante un año. Durante este periodo trabajó para el editor Xavier Barral, el Théâtre du Rond Point (París), La Ópera de París y Magnum Photos. En 2004 fundó Agnès Dahan Studio, donde estableció vínculos con editores de libros (Naïve, Textuel, Actes Sud, Stenberg Press, entre otros), museos y centros de arte (Centre National de la Danse, Musée des Arts Décoratifs, Fondation Cartier, entre otros). En 2008 recibió el premio de Plus Beaux-Livres Français por el libro que había diseñado para el coreógrafo Angelin Preljocaj. Paralelamente a sus actividades como diseñadora de libros, Agnès se está abriendo a nuevos ámbitos de trabajo como el *signage* y el diseño de exposiciones. También participó en la escena artística contemporánea, sobre todo con el arquitecto Patrick Bouchain y con la crítica y comisaria Chantal Pontbriand, con quien dirige proyectos de arte contemporáneo en Francia y en el extranjero. Agnès Dahan ha trabajado también durante varios años con la autora y directora de teatro Macha Makeïeff.

www.agnesdahanstudio.com

BIOGRAPHY DESIGNER

AGNÈS DAHAN

Agnès Dahan is artistic director and free-lance graphic designer, lives and works in Paris. After attending the École Normale Supérieure des Arts Appliqués Duperré (Paris) and then the École Normale Supérieure in Cachan, Agnès Dahan obtained a Master's degree in Modern Dance at the University of Paris III. She worked with choreographers such as Boris Charmatz, Catherine Contour, and Alain Michard. Initially taking an interdisciplinary approach through photography, illustration, writing, and design, her work progressively became centered on graphic design. In 2003 she joined the agency Atalante-Paris as free-lance artistic director for one year. During this period, she worked for the publisher Xavier Barral, the Théâtre du Rond Point (Paris), the Opera de Paris, and Magnum Photos. In 2004, she founded Agnès Dahan Studio, developing links with book publishers (Naïve, Textuel, Actes Sud, Stenberg Press...), as well as museums and art centers (Centre National de la Danse, Musée des Arts Décoratifs, Fondation Cartier...). In 2008, she was awarded the prize of Plus Beaux-Livres Français, for the book that she designed for the choreographer Angelin Preljocaj. Alongside her activities as book designer, she is opening up to other fields, such as signage and exhibition design. She is also active in the contemporary art scene, especially with the architect Patrick Bouchain and th, curator and critic Chantal Pontbriand, with whom she leads projects in the field of contemporary art in France and abroad. Agnès Dahan has also worked for several years with the author and theater director Macha Makeïeff.

www.agnesdahanstudio.com

BIOGRAFÍA DE LA COMISARIA Y EDITORA

CHANTAL PONTBRIAND

Crítica y comisaria de arte contemporáneo. En 1975 fundó la revista de arte contemporáneo *PARACHUTE* y fue su editora/redactora hasta 2007, en ese tiempo se publicaron 125 números. Su trabajo se basa en la exploración de las cuestiones de la globalización y la heterogeneidad artística. Ha comisariado numerosos eventos artísticos internacionales: exposiciones, festivales y conferencias internacionales relacionados principalmente con la fotografía, el vídeo, la performance, la danza y las instalaciones multimedia. Después de comisariar varios eventos y festivales importantes, cofundó el FIND (Festival International de Nouvelle Danse) en Montreal y fue su presidenta y directora desde 1982 hasta 2003. Fue nombrada directora para la Investigación y el Desarrollo de Exposiciones en la Tate Modern en Londres (2010) y, más recientemente, ha fundado PONTBRIAND WORKS (We_Others and Myself_Research_ Knowledge_Systems). Desde 2012 es profesora asociada de estudios curatoriales en la Universidad de París IV. En 2013 recibió el Governor General of Canada Award for an outstanding Contribution in the Visual and Media Arts (Premio Gobernador General de Canadá por la notable contribución a las Artes Visuales y Mediáticas) y en 2014 fue premiada con un doctorado honorífico de la Concordia University de Montreal.

Una selección de sus publicaciones: *Performance, Text(e)s & Documents* (ed., PARACHUTE, 1980), *Geneviève Cadieux*. Canadá, XLVI Bienal de Venecia (commissioner,1990), *Fragments critiques*, Jacqueline Chambon, 1998, *Communauté et Gestes*, PARACHUTE, 2000, *Dance :distinct language and Cross-cultural Influences* (ed.), PARACHUTE, 2001, *Art et Psychanalyse: sur ma manière de travailler* (co-ed. con Hervé Bouchereau), PARACHUTE ed., 2002, *PARACHUTE, Essais choisis 1975-2000* (ed.), La Lettre volée, 2004, *Mutations, Perspectives on Photography* (ed.), Paris-Photo/Steidel, 2011, *PARACHUTE : The Anthology* (ed.), JRP/Ringier, en 4 volúmenes: *Museums and Theory/Performance and Performativity/Photography, Video, New Media/Painting/Sculpture/Installation, Architecture*, 2012-2014, y *The Contemporary, The Common : Art in a Globalizing World*, Sternberg Press, 2013, una antología de sus ensayos desde 2001 a 2010.

www.pontbriand-works.com

BIOGRAPHY CURATOR AND EDITOR

CHANTAL PONTBRIAND

Contemporary art curator and critic. She was a founder of *PARACHUTE* contemporary art magazine in 1975 and acted as publisher/editor until 2007, publishing 125 issues. Her work is based on the exploration of questions of globalization and artistic heterogeneity. She has curated numerous international contemporary art events: exhibitions, international festivals, and international conferences, mainly in photography, video, performance, dance, and multimedia installation. After curating several major performance events and festivals, she co-founded FIND (Festival International de Nouvelle Danse) in Montreal and was president and director from 1982 to 2003. She was appointed Head of Exhibition Research and Development at Tate Modern in London in 2010 and more recently, founded PONTBRIAND W.O.R.K.S. [We_Others and Myself_Research_ Knowledge_Systems]. Since 2012, she is Associate Professor at Sorbonne-Paris IV in curatorial studies. In 2013, she received the Governor General of Canada Award for an Outstanding Contribution in the Visual and Media Arts and in 2014 an Honorary Doctorate from Concordia University, Montreal. Selected publications: *Performance, Text(e)s & Documents*, ed., (Montreal: PARACHUTE, 1980); *Geneviève Cadieux*. Canada XLVI Biennale di Venezia (commissioner,1990); *Fragments critiques*, Jacqueline Chambon, 1998; *Communauté et Gestes*, (Montreal: PARACHUTE, 2000); *Dance: distinct language and Cross-cultural Influences* (ed.), (Montreal: PARACHUTE, 2001); *Art et Psychanalyse: sur ma manière de travailler* (co-ed. with Hervé Bouchereau), (Montreal: PARACHUTE, 2002); *PARACHUTE, Essais choisis 1975-2000* (ed.); La Lettre volée, 2004; *Mutations, Perspectives on Photography* (ed.), (Paris: Photo/Steidel, 2011); *PARACHUTE : The Anthology* (ed.), JRP/Ringier, in 4 volumes: *Museums and Theory/Performance and Performativity/Photography, Video, New Media/Painting/Sculpture/Installation, Architecture*, 2012-2014; and *The Contemporary, The Common: Art in a Globalizing World* (Berlin: Sternberg Press, 2013), an anthology of her essays from 2001 to 2010.

www.pontbriand-works.com

CRÉDITOS COLOPHON

Comunidad de Madrid · Regional Government of Madrid

Presidente
President
IGNACIO GONZÁLEZ GONZÁLEZ

Consejera de Empleo, Turismo y Cultura
Regional Minister of Employment, Tourism and Culture
ANA ISABEL MARIÑO ORTEGA

Viceconsejera de Turismo y Cultura
Regional Deputy Minister of Tourism and Culture
CARMEN GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

Directora General de Bellas Artes, del Libro y de Archivos
General Director of Fine Arts, Books and Archives
ISABEL ROSELL VOLART

Subdirectora General de Bellas Artes
Deputy Managing Director of Fine Arts
CARMEN PÉREZ DE ANDRÉS

Jefe de Prensa de Empleo, Turismo y Cultura
Head of Press for the Regional Ministry of Employment,
Tourism and Culture
PABLO MUÑOZ GABILONDO

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo

Director
FERRAN BARENBLIT

Colección
Collection
M. ASUNCIÓN LIZARAZU DE MESA
CARMEN FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ
TERESA CAVESTANY VELASCO

Exposiciones
Exhibitions
VÍCTOR DE LAS HERAS IGLESIAS
IGNACIO MACUA ROY

Difusión
Diffusion
MARA CANELA FRAILE
MARTA MARTÍNEZ BARRERA
NATALIA MARÍN SÁNCHO

Web
ROSA NAHARRO DIESTRO

Educación y Actividades Públicas
Education and Public Programs
PABLO MARTÍNEZ
MARÍA EGUIZABAL ELÍAS
VICTORIA GIL-DELGADO ARMADA
CARLOS GRANADOS

Biblioteca
Library
M. PALOMA LÓPEZ RUBIO
GARAZI VALMASEDA

Gestión y administración
Management and Administration
INMACULADA LIZANA PLAZA

EXPOSICIÓN EXHIBITION

Comisaria
Curator
CHANTAL PONTBRIAND

Coordinadora
Coordinator
INEZ PISO

Artistas
Artists
MATHIEU K. ABONNENC
JENNIFER ALLORA & GUILLERMO CALZADILLA
BRAD BUTLER & KAREN MIRZA

GENEVIÈVE CADIEUX
ADRIAN DAN
ANGELA DETANICO & RAFAEL LAIN
CAROLE DOUILLARD
CEVDET EREK
KÖKEN ERGUN
ESTHER FERRER

SIMON FUJIWARA
CHIARA FUMAI
RYAN GANDER
DORA GARCÍA
CAMILLE HENROT
SANDRA JOHNSTON
LATIFA LAÂBISSI
LA RIBOT

INES LECHLEITNER
FRANCK LEIBOVICI
CRISTINA LUCAS
HAROON MIRZA
ROMAN ONDÁK
FALKE PISANO
CHLOÉ QUENUM
PEDRO REYES
JULIÃO SARMENTO
ULLA VON BRANDENBURG
CAREY YOUNG
HÉCTOR ZAMORA

LIBRO BOOK

Editor
CHANTAL PONTBRIAND

Autores
Authors
FERRAN BARENBLIT
JEAN-PIERRE COMETTI
AMELIA JONES
ANTONIO NEGRI
CHANTAL PONTBRIAND
JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ

Traducción
Translation
DAVID SÁNCHEZ
RAFAEL SÁNCHEZ CEDILLO
LAURA PUY
HOLLY DYE
ARIANNA BOVE

Corrección de textos
Proof readers
ISABEL GARCÍA VIEJO
DAVID SÁNCHEZ

Diseño gráfico
Graphic Design
AGNÈS DAHAN STUDIO, Paris

Impresión
Printing
BOCM

AGRADECIMIENTOS ACKNOWLEDGMENTS

Embajada de los Países Bajos en España (Madrid),
Embajada de México en España (Madrid), Pierre
D'alancaisez (Waterside Contemporary), Juan
Albiñana, Isabel Alfonsi (Galería Marcelle Alix),
José Alberto Rodríguez (Restaurante Malacatín),
Yelin Bilgin, Ellen de Bruijne (Ellen de Bruijne
Projects) Gabriela Cala-Resina, Celia Cretien
(Galerie Chantal Crousel), Marie-Sophie Eiché,
Pamela Echeverría (Galería Labor), Solène Guillier
(GB Agency), Galería Heinrich Erhardt, Phil Mayer,
Laura Preston, Silvia Squaldini (Lisson Gallery),
Anja Isabel Schneider, Caroline Schneider and
Joanna Warsza.

Chantal Pontbriand desea agradecer en
especial a Ferran Barenblit por su gentil invitación
a comisariar *PER/FORM* y editar este libro, así
como a Inez Piso como asistente de comisaria,
al equipo del CA2M, cuyo trabajo ha sido
excelente. Agradecimientos igualmente a todos
los participantes, artistas, performers, escritores,
traductores y correctores.

Chantal Pontbriand also wishes to personally
thank Ferran Barenblit for his gracious invitation
to curate *PER/FORM* and edit this book, as well
as Inez Piso who assisted her, and the team at the
CA2M, all of which have been wonderful to work
with. Thanks also to all the participants, artists,
performers, writers, translators, revisers,
and designer.

ISBN 978-3-95679-063-8 (Sternberg Press)

ISBN 978-84-451-3480-1 (CA2M)

Depósito legal

Legal Deposit

M-7352-2014

CA2M

Centro de Arte Dos de Mayo

Av Constitución 23

28931 Móstoles, Madrid

+34 91 276 02 13

www.ca2m.org

ca2m@madrid.org

Sternberg Press

Caroline Schneider

Karl-Marx-Allee 78

D-10243 Berlin

www.sternberg-press.com

Esta publicación ha sido co-editada por la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura, Dirección General de Bellas Artes, del Libro y de Archivos de la Comunidad de Madrid y Sternberg Press con motivo de la exposición *PER/FORM. CÓMO HACER COSAS CON [SIN] PALABRAS* presentada en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo del 22 de marzo al 21 de septiembre de 2014.

This publication is co-published by the Regional Ministry of Employment, Tourism and Culture, General Direction of Fine Arts, Books and Archives of the Regional Government of Madrid and Sternberg Press in conjunction with the exhibition *PER/FORM. HOW TO DO THINGS WITH [OUT] WORDS* presented at CA2M Centro de Arte Dos de Mayo from March 22nd to September 21st 2014.

COPYRIGHT DE LAS IMÁGENES

COPYRIGHT IMAGES

Sus autores / The authors

TEXTOS

TEXTS

Licencia reconocimiento –no comercial–

sin obra derivada

Creative Commons 3.0 España

CA2M

CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO

COMUNIDAD DE MADRID, 2014

STERNBERG PRESS, 2014

Algunos derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de las imágenes o textos de esta obra por cualquier medio o procedimiento sin la autorización de los titulares del © copyright.

Some rights reserved. The partial or total reproduction of any of the images or texts in the publication in any form or by any means without prior written consent of the © copyright holders is strictly prohibited.

