

¿QUÉ ES LO QUE HACE A LOS ESPEJISMOS DE HOY TAN DIFERENTES, TAN ATRACTIVOS?

QUE É O QUE FAI OS ESPELLISMOS DE HOXE
TAN DIFERENTES, TAN ATRACTIVOS?

JUST WHAT IS IT THAT MAKES TODAY'S DELUSIONS
SO DIFFERENT, SO APPEALING?

Comisaria: Claudia Giannetti / 27 de noviembre de 2009 - 28 de febrero de 2010

EXPOSICIÓN

GISELLE BEIGUELMAN
JOAN FONTCUBERTA
LINO LAGO
GLENDA LEÓN
ENRIQUE MARTY
GISELA MOTTA & LEANDRO LIMA
DAVID TRUJILLO

QUE É O QUE FAI OS ESPELLISMOS DE HOXE TAN DIFERENTES, TAN ATRACTIVOS?

Claudia Giannetti

A acepción de *spellismo*, manexada neste contexto expositivo, fai referencia á imaxe ou á representación enganosa da realidade provocada na mente pola imaxinación ou a interpretación errónea dos datos contribuídos polos sentidos. A exposición —da que o seu título é unha parodia do célebre *collage* de Richard Hamilton— aborda as nocións e os sistemas que apuntalan a construción de realidades no mundo actual, ademais de explorar as posibles idiosincrasias da era dixital.

Neste sentido, a *arte do engano* —á que corresponde a dobre faceta das accións de enganar e de deixarse (consciente ou inconscientemente) enganar— perfírase como idea articuladora da proposta expositiva. Aínda que sexa un concepto abstracto, construído co fin de organizar a experiencia sensible, o engano atópase practicamente en todas partes, amosándose incluso como un imperativo biolóxico e, no noso caso, cultural.

Varios artistas contemporáneos, especialmente no ámbito da *media art*, sacaron partido deste feito. A simulación, coa súa estratexia de produción de realidades, destaca, por exemplo, como unha das prácticas máis ampla e habilmente empregadas na arte actual. Os mundos xerados artificialmente libéranse da esixencia de seguir os modelos de universo e de natureza *verdadeiros*, creando as súas propias nocións de realidade e autenticidade.

As obras que invocan o spellismo adoitan recorrer a prácticas metafóricas e confabulatorias (entendendo o mundo nietzschianamente como fábula), operación que implica o xesto de debandar un fío condutor que envolva o espectador, tornándoo partícipe. No noso caso, a escenificación realista, a documentación ficticia, a simulación de verdades, o carácter ambiguo de narrativas son só algúns dos procedementos adoptados polos artistas nos traballos presentados nesta mostra.

Transdiscipliniedade e multiplicidade de técnicas e medios son outras peculiaridades que definen o conxunto das obras exhibidas, atendendo ás liñas directrices de Factoría. Así mesmo, a selección, que inclúe artistas españois e latinoamericanos, ratifica a proposta deste novo espazo de establecer unha relación efectiva, e non puramente retórica, entre os axentes artístico-culturais de ámbolos dous lados do Atlántico.

¿QUÉ ES LO QUE HACE A LOS ESPEJISMOS DE HOY TAN DIFERENTES, TAN ATRACTIVOS?

Claudia Giannetti

La acepción de *espejismo*, manejada en este contexto expositivo, hace referencia a la imagen o la representación engañosa de la realidad provocada en la mente por la imaginación o la interpretación errónea de los datos aportados por los sentidos. La exposición —cuyo título es una parodia del célebre *collage* de Richard Hamilton— aborda las nociones y los sistemas que apuntalan la construcción de realidades en el mundo actual, además de explorar las posibles idiosincrasias de la era digital.

En este sentido, el *arte del engaño* —al que corresponde la doble faceta de las acciones de engañar y de dejarse (consciente o inconscientemente) engañar— se perfila como idea articuladora de la propuesta expositiva. Aunque sea un concepto abstracto, construido con el fin de organizar la experiencia sensible, el engaño se encuentra prácticamente en todas partes, mostrándose incluso como un imperativo biológico y, en nuestro caso, cultural.

Varios artistas contemporáneos, especialmente en el ámbito del *media art*, han sacado partido de este hecho. La simulación, con su estrategia de producción de realidades, destaca, por ejemplo, como una de las prácticas más amplia y hábilmente empleadas en el arte actual. Los mundos generados artificialmente se liberan de la exigencia de seguir los modelos de universo y de naturaleza *verdaderos*, creando sus propias nociones de realidad y autenticidad.

Las obras que invocan al espejismo suelen recurrir a prácticas metafóricas y confabulatorias (entendiendo el mundo nietzschianamente como fábula), operación que implica el gesto de devanar un hilo conductor que envuelva al espectador, tornándole partícipe. En nuestro caso, la escenificación realista, la documentación ficticia, la simulación de verdades, el carácter ambiguo de narrativas son sólo algunos de los procedimientos adoptados por los artistas en los trabajos presentados en esta muestra.

Transdisciplinariedad y multiplicidad de técnicas y medios son otros rasgos que definen el conjunto de las obras exhibidas, atendiendo a las líneas directrices de Factoría. Asimismo, la selección, que incluye artistas españoles y latinoamericanos, refrenda la propuesta de este nuevo espacio de establecer una relación efectiva, y no puramente retórica, entre los agentes artístico-culturales de ambos lados del Atlántico.

As obras

A instalación interactiva baseada no sistema xenerativo e de telecomunicación de **Giselle Beiguelman** (São Paulo), *De Vez em Sempre/De Vez em Nunca/De Vez em Quando*, pode ser entendida como unha relectura, en claves actuais, do *collage* de Hamilton, na medida na que ámbolos dous propoñen a construción fragmentada da realidade mediante imaxes que captan a vida cotiá. Beiguelman recorre, non obstante, á interface que hoxe en día estase convertendo no medio empregado polos novos (e non tan novos) para achegarse á realidade: a pantalla do móbil. O palimpsesto de imaxes, captadas polos móbiles do público e integradas no sistema en tempo real, constitúe unha metáfora da trivialidade e da sobreesaturación de datos que conforman a paisaxe informacional da sociedade posindustrial.

A idea de que o observador poida servirse da interface humano-máquina para transformarse en cocreador da obra remite a arte do engano, manexado con mestría mediante os sistemas interactivos; entre outros, as chamadas redes sociais *online*. A revelación de informacións privadas en Internet a través das diferentes plataformas de *network* social adoita ser eloxiada polo seu enfoque participativo. Non obstante, vulnera a privacidade de datos, como o fan tamén os sistemas de videovixilancia *online*.

Las obras

La instalación interactiva basada en sistema generativo y de telecomunicación de **Giselle Beiguelman** (São Paulo), *De Vez em Sempre/De Vez em Nunca/De Vez em Quando*, puede ser entendida como una relectura, en claves actuales, del *collage* de Hamilton, en la medida en que ambos proponen la construcción fragmentada de la realidad mediante imágenes que captan la vida cotidiana. Beiguelman recurre, no obstante, a la interfaz que hoy día se está convirtiendo en el medio utilizado por los jóvenes (y los no tan jóvenes) para acercarse a la realidad: la pantalla del móvil. El palimpsesto de imágenes, captadas por los móviles del público e integradas en el sistema en tiempo real, constituye una metáfora de la trivialidad y la sobreesaturación de datos que conforman el paisaje informacional de la sociedad posindustrial.

La idea de que el observador pueda servirse de la interfaz humano-máquina para transformarse en cocreador de la obra remite al arte del engaño, manejado con maestría mediante los sistemas interactivos; entre otros, las llamadas redes sociales *online*. La revelación de informaciones privadas en Internet a través de las diferentes plataformas de *network* social suele ser elogiada por su enfoque participativo. No obstante, vulnera la privacidad de datos, como lo hacen también los sistemas de videovigilancia *online*.

A alternativa das posicións de vixiante e vixiado, dos espazos real e virtual é unha cuestión fundamental que **David Trujillo** (Granada) aborda na súa instalación *La casa roja* (*A casa vermella*). Mediante cámaras de videovixilancia instaladas no contexto da obra —a casa e a súa contorna—, o espectador pode transformarse no controlador do propio público. Pola contra, dado que se trata dun circuito aberto de televisión vía Internet (con cámara de videovixilancia IP), o visitante-controlador vólvese igualmente vulnerable ao ser controlado por calquera que acceda á web co enderezo IP divulgado na instalación. Aos distintos niveis de realidade sobreponse as diversas modalidades de control manifesto, invisible e frecuentemente inescrutables fomentadas polos medios.

De feito, os medios perfilanse como unha arma de dobre filo: ao mesmo tempo que integran paulatinamente aos usuarios —como estamos a experimentar coa Web 2.0—, resérvanlles a función de xerar aínda máis barullo no sistema, nunha escalada vertixinosa cara á insustancialidade, a instantaneidade e a fugacidade. *Você Para* (2008), videoinstalación de **Gisela Motta & Leandro Lima** (São Paulo), reproduce o coñecido número circense do lanzador de coitelos, no que un home lanza coitelos en dirección a unha muller, poñendo a súa vida en perigo en cada arremetida. Neste caso, a dobre proxección en ángulo de 90° xera a ilusión óptica de que ámbolos personaxes forman parte da mesma realidade, alternando consecutivamente a posición agresor/a e ameazado/a.

La alternancia de las posiciones de vigilante y vigilado, de los espacios real y virtual es una cuestión fundamental que **David Trujillo** (Granada) aborda en su instalación *La casa roja*. Mediante cámaras de videovigilancia instaladas en el contexto de la obra —la casa y su entorno—, el espectador puede transformarse en controlador del propio público. Sin embargo, dado que se trata de un circuito abierto de televisión vía Internet (con cámara de videovigilancia IP), el visitante-controlador se vuelve igualmente vulnerable al ser controlado por cualquiera que acceda a la web con la dirección IP divulgada en la instalación. A los distintos niveles de realidad se superponen las diversas modalidades de control manifesto, invisible y frecuentemente inescrutables fomentadas por los medios.

De hecho, los medios se perfilan como un arma de doble filo: al mismo tiempo que integran paulatinamente a los usuarios —como estamos experimentando con la Web 2.0—, les reservan la función de generar aun más ruido en el sistema, en una escalada vertiginosa hacia la insustancialidad, la instantaneidad y la fugacidad. *Você Para* (2008), videoinstalación de **Gisela Motta & Leandro Lima** (São Paulo), reproduce el conocido número circense del lanzador de cuchillos, en el que un hombre lanza cuchillos en dirección a una mujer, poniendo su vida en peligro en cada arremetida. En este caso, la doble proyección en ángulo de 90° genera la ilusión óptica de que ambos personajes forman parte de la misma realidad,

O *Álbum* (1999) de fotos de **Enrique Marty** (Salamanca) explora, desde outra perspectiva, esta dobre vertente: o espir a vida privada — neste caso, da infancia do propio artista— e a turbia relación entre agresor e agredido. O espectador, ao pasar as páxinas do álbum, transfórmase en *voyeur* e en cómplice. O típico álbum de fotos de familia, que adoita ser fonte de memoria e historia, é aquí un testemuño da violencia infantil delatada en pequenos detalles da aparencia física do neno: ollos morados, hematomas no corpo; feridas; expresións de turbación ou sobresalto. . . Marty deixa en mans do público a valoración destas probas de agresión: corresponden á realidade, a un simulacro ou á reescritura da súa propia historia?

As potencialidades manipuladoras dos métodos dixitais e a crise de credibilidade non impediron que o soporte fotográfico subsistise no imaxinario colectivo como medio para a reprodución auténtica da realidade. Na serie *Karelia: Milagros & Co.* (2002) **Joan Fontcuberta** (Barcelona) investiga a natureza da fotografía documental e a forma na que transmite coñecementos, así como a creación dos mitos e as artimañas relixiosas. Inscrita no ámbito metadocumental, esta produción desenvolve estratexias narrativas en fotografía e vídeo para sacar á luz a suposta vida cotiá, os milagres e o contexto do mosteiro de Valhamönde na Karelia finlandesa. Fontcuberta elabora un discurso baseado no engano total, tan absurdamente realista que, diante das súas imaxes, o público disfruta da acción de deixarse enganar.

alternando consecutivamente a posición de agresor/a y amenazado/a.

El *Álbum* (1999) de fotos de **Enrique Marty** (Salamanca) explora, desde otra perspectiva, esta doble vertiente: el desnudamiento de la vida privada — en este caso, de la infancia del propio artista— y la turbia relación entre agresor y agredido. El espectador, al pasar las páginas del álbum, se transforma en *voyeur* y en cómplice. El típico álbum de fotos de familia, que suele ser fuente de memoria e historia, es aquí un testimonio de la violencia infantil delatada en pequeños detalles de la apariencia física del niño: ojos morados; hematomas en el cuerpo; heridas; expresiones de turbación o sobresalto. . . Marty deja en manos del público la valoración de estas pruebas de agresión: ¿corresponden a la realidad, a un simulacro o a la reescritura de su propia historia?

Las potencialidades manipuladoras de los métodos digitales y la crisis de credibilidad no impidieron que el soporte fotográfico subsistiera en el imaginario colectivo como medio para la reprodución auténtica de la realidad. En la serie *Karelia: Milagros & Co.* (2002) **Joan Fontcuberta** (Barcelona) investiga la naturaleza de la fotografía documental y la forma en que transmite conocimientos, así como la creación de los mitos y las artimañas religiosas. Inscrita en el ámbito metadocumental, esta producción desarrolla estrategias narrativas en fotografía y vídeo para sacar a la luz la supuesta vida cotidiana, los milagros y el contexto del monasterio

A construción dun contexto simulado, no que o espectador poida proxectar as súas fantasías, é tamén o procedemento empregado por **Glenda León** (La Habana) na instalación *Habitat*. A cama —lugar no que se mesturan, por antonomasia, ficción e realidade— cunha cuberta de herba verde baixo un ceo diurno é unha metáfora para os anhelos nostálgicos dos urbanitas e o seu afán de recuperar —aínda que artificialmente— certa relación coa natureza. O moble deixa de ser un mero obxecto funcional para transformarse en monumento en memoria do que foi subyugado de maneira sistemática polo ser humano: a natureza.

Fronte aos lenzos de **Lino Lago** o espectador asume a posición do suxeito que mira a paisaxe a través dun elemento —o parabrisas do coche— tras o que subyace unha das formas máis correntes de observar o mundo. Esta especie de visor funciona como superficie de disociación entre o espazo interior, inerte, e a realidade exterior, en movemento acelerado, como se de dous mundos illados e independentes se tratase. Quizais por iso asocióuselle coas pantallas de cine ou de televisión, fronte ás que o suxeito pasivo observa unha realidade externa, como o automobilista que observa a paisaxe pola que transita.

Das fiestras dos medios de transporte pasamos ás fiestras-pantallas (fotográficas, videográficas, dos móbiles...); das fiestras físicas pasamos ás fiestras virtuais: interfaces de acceso á construción de realidades. O ser

de Valhamönde en la Karelia finlandesa. Fontcuberta elabora un discurso baseado en el engaño total, tan absurdamente realista que, delante de sus imágenes, el público disfruta de la acción de dejarse engañar.

La construcción de un contexto simulado, en el que el espectador pueda proyectar sus fantasías, es también el procedimiento empleado por **Glenda León** (La Habana) en la instalación *Habitat*. La cama —lugar en el que se mezclan, por antonomasia, ficción y realidad— con una cubierta de hierba verde bajo un cielo diurno es una metáfora para los anhelos nostálgicos de los urbanitas y su afán de recuperar —aunque artificialmente— cierta relación con la naturaleza. El mueble deja de ser mero objeto funcional para transformarse en monumento en memoria de lo que ha sido subyugado de manera sistemática por el ser humano: la naturaleza.

Frente a los lienzos de **Lino Lago** el espectador asume la posición del sujeto que mira el paisaje a través de un elemento —el parabrisas del coche— tras el que subyace una de las formas más corrientes de observar el mundo. Esta especie de visor funciona como superficie de disociación entre el espacio interior, inerte, y la realidad exterior, en movimiento acelerado, como si de dos mundos aislados e independentes se tratara. Quizá por ello se le ha asociado con las pantallas de cine o de televisión, frente a las que el sujeto pasivo observa una

humano continúa obsesionado con la creación de nuevos artefactos que le permitan, aún que ilusoriamente, sentirse como el demonio de James Clerk Maxwell con relación al mundo.

realidad externa, como el automovilista que observa el paisaje por el que transita.

De las ventanas de los medios de transporte hemos pasado a las ventanas-pantallas (fotográficas, videográficas, de los móviles...); de las ventanas físicas hemos pasado a las ventanas virtuales: interfaces de acceso a la construcción de realidades. El ser humano continúa obsesionado con la creación de nuevos artefactos que le permitan, aunque ilusoriamente, sentirse como el demonio de James Clerk Maxwell con relación al mundo.



GISELLE BEIGUELMAN

Sometimes Always/Sometimes Never/Sometimes, 2007

Videoinstalación interactiva basada en sistema generativo y de telecomunicación
vía dispositivos móviles. Colección: ZKM Collection.

Compilación final y programación: Bastian Hemminger.

Con el apoyo de: ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, Alemania



JOAN FONTCUBERTA

Karelia: Milagros & Co., 2002

Serie fotográfica y vídeo



LINO LAGO

Sin título. *Serie Gotas*, 2009

Óleo sobre lienzo, 150 x 196 cm



GLENDALÉÓN

Habitat, 2004

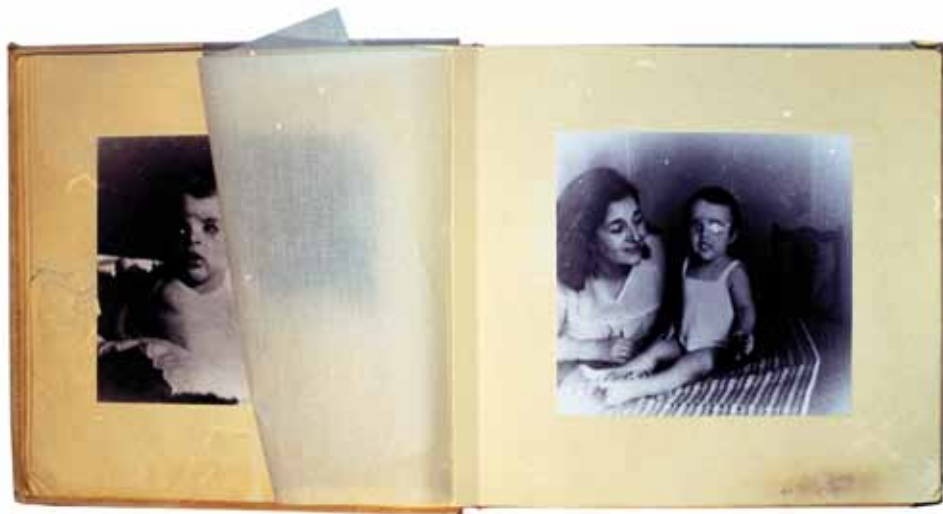
Instalación



ENRIQUE MARTY

Álbum, 1999

Objeto, 30 x 30 x 4 cm. Cortesía: Galería Enrique Guerrero



GISELA MOTTA & LEANDRO LIMA

Você Para [Tu paras], 2008

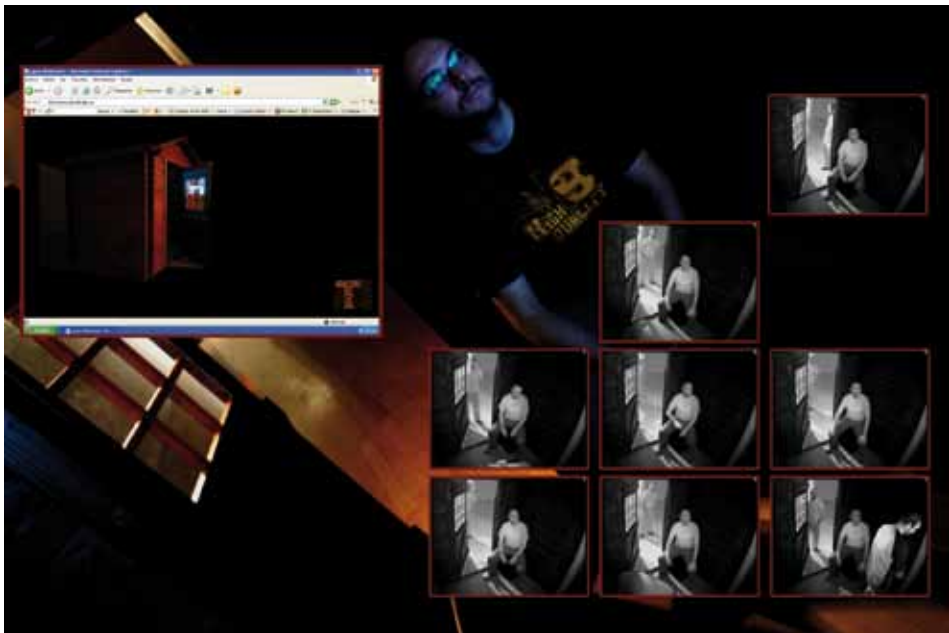
Videoinstalação de dois canais sincronizados. Cortesia: Galeria Vermelho



DAVID TRUJILLO

La casa roja, 2006

Videoinstalación en circuito cerrado y abierto online (serie *Circuitos cerrados*)



JUST WHAT IS IT THAT MAKES TODAY'S DELUSIONS SO DIFFERENT, SO APPEALING?

Claudia Giannetti

Delusion, in the context of this exhibition, refers to an image or a deceitful representation of reality suggested by the imagination or a mistaken reading of the information provided by the senses. The show, which bears a title that parodies Richard Hamilton's famous collage, addresses the notions and systems that underpin the construction of realities in today's world, as well as exploring the possible idiosyncrasies of the digital age.

In this sense, the *art of deception*—which embraces both deceiving and allowing oneself, intentionally or unintentionally, to be deceived—appears as the idea that articulates the exhibition proposal. Despite being an abstract concept designed to organise sensitive experience, deception is to be found practically everywhere, appearing even as a biological (and in our case a cultural) imperative.

Several contemporary artists, particularly in the field of media art, have benefited from this fact. Simulation, for instance, with its strategy of producing realities, stands out as one of the most widespread and skilful resources in contemporary art. Artificially generated worlds are absolved of the need to follow the *true* models of uni-

verse and nature, creating their own notions of reality and authenticity.

The works that invoke delusion often resort to metaphorical and confabulatory practices (understanding the world in the Nietzschean sense of fable), surrounding viewers with the narrative thread and thereby making them an active part of the experience of the piece. In our case, realistic staging, fictitious documentation, the simulation of truths, the ambiguous quality of narratives are but some of the procedures adopted by artists in the works presented in this show.

Transdisciplinarity and multiplicity of techniques and media are other features defining the ensemble of works on display, following the guidelines of *Factoria*, while the selection, which includes Spanish and Latin American artists, endorses its proposal of establishing an effective and not just rhetorical relationship between artistic-cultural agents on either side of the Atlantic.

The Works

The interactive installation based on the generative and telecommunication system by **Giselle Beiguelman** (São Paulo), *Sometimes Always/Sometimes Never/*

Sometimes, could be interpreted as a contemporary reading of Hamilton's collage, insofar as both suggest the fragmented construction of reality by means of images that capture everyday life. However, Beiguelman resorts to the interface that is increasingly the medium used by young (and not so young) people today to approach reality: the mobile-phone screen. The palimpsest of images captured by mobile phones belonging to viewers that are integrated into the system in real time is a metaphor of the triviality and over-saturation of data configuring the informational landscape of post-industrial society.

The idea that the beholder can use the human-machine interface to become co-creator of the work refers to the art of deception masterfully managed by means of interactive systems such as so-called on-line social networks. The disclosure of private information on the Internet through the various social network platforms is often praised for its participatory approach. Nevertheless, it violates data privacy, as do on-line video-surveillance systems. The alternation of positions between watcher and watched, real and virtual spaces is a key issue that **David Trujillo** (Granada) tackles in his installation entitled *La casa roja* [The Red House]. By means of video-surveillance cameras placed in the context of the work—the house and its surroundings—the viewer can actually become a controller of the audience. However, in view of the fact that it is open-circuit television via the Internet (using an IP video-surveillance camera) the

visitor-controller becomes equally vulnerable, controlled in turn by anyone accessing the website by the IP address disclosed in the installation. The various forms of control that are evident, invisible and often inscrutable promoted by the media are superimposed on the different levels of reality. In actual fact, the media appear as a double-edged sword: while gradually integrating users (as we are experiencing with Web 2.0) they retain the function of generating even more noise in the system in a vertiginous escalation towards insubstantiality, instantaneity and transience.

Você Para [You Stop] (2008), a video-installation by **Gisela Motta & Leandro Lima** (São Paulo), reproduces the famous circus act of the knife thrower in which a man throws knives at a woman, putting her life at risk at each thrust. In this case the double projection at a 90° angle generates the optical illusion that both characters form a part of the same reality, consecutively alternating the positions of aggressor and victim.

The photo *Álbum* (1999) by **Enrique Marty** (Salamanca) explores this double element from another perspective: the exposure of private life—in this case the artist's childhood—and the shady relationship between aggressor and victim. The viewer, leafing through the pages of the album, becomes at once voyeur and accomplice. The typical family photo-album, which is usually a source of memory and history, emerges here as proof of the childhood violence given away by details

of the child's physical appearance: black eyes, bruises on the body, wounds, alarmed or frightened expressions, etc. Marty leaves the appraisal of these signs of aggression up to the audience: do they belong to reality, a simulacrum or the rewriting of the artist's own history?

The manipulative possibilities of digital methods and the crisis of credibility did not prevent the photographic support from surviving in the collective imaginary as a means for obtaining genuine reproductions of reality. In the series entitled *Karelia: Milagros & Co.* [Karelia: Miracles & Co.] (2002) **Joan Fontcuberta** (Barcelona) examines the nature of documentary photography and the way in which it conveys knowledge, as well as the founding of myths and religious ruses. Inscribed in the meta-documentary genre, this production develops narrative strategies in photography and video in order to reveal the supposed everyday life, miracles and context of the Valhamönde monastery in Finnish Karelia. Fontcuberta creates a discourse based on complete deception, so absurdly realistic that in front of his images audiences actually enjoy allowing themselves to be deceived.

The construction of a simulated context in which the viewer can project his fantasies is also the procedure used by **Glenda León** (Havana) in her installation entitled *Habitat*. The bed—the place *par excellence* where fiction and reality merge—with its green cover beneath a bright sky is a metaphor for the nostalgic desires of city dwellers eager to recover, albeit artificially, a cer-

tain connection to nature. The piece of furniture ceases to be a mere functional object and becomes instead a monument to the memory of nature, which has been systematically subjugated by man.

Confronting the canvases by **Lino Lago** the viewer adopts the position of a subject beholding a landscape through a windscreen, which is one of the most ordinary ways of contemplating the world. This sort of viewfinder acts as a dissociative surface between inert inner space and accelerated exterior reality, as if these were two independent and isolated worlds. This could perhaps explain why it has been likened to cinema or television screens, in front of which passive subjects observe external reality like motorists observing the landscape through which they are travelling.

We have gone from the windows in means of transport to screen windows (photographic, videographic, mobile-phone), from physical to virtual windows, interfaces of access to the construction of realities. The fact is that human beings are still obsessed with creating new artefacts that will allow them, albeit illusorily, to feel in relation to the world as if they were James Clerk Maxwell's demon.

Producción: Factoría Compostela
Organización: Concha Fontenla
Comisariado: Claudia Giannetti
Dirección de montaje: Antonio Cervera
Montaje: David Garabal
Traducciones: Josephine Watson y Eliana Martins (Dardo ds)
Diseño gráfico: Dardo ds
Impresión: Litonor
Depósito legal: C 3869-2009
© 2009: Factoría Compostela. De las imágenes, los autores.
Del texto, el autor.

